

# COMUNICAÇÃO E CULTURA: aproximações com memória e história oral

## ***ANAIS DO I SIMPÓSIO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CULTURA***

---

Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS  
Universidade Metodista de São Paulo - UMESP  
Universidade Paulista - UNIP  
Universidad de Colima  
Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul

27 a 30 de abril de 2015

---

**Editores:** Priscila F. Perazzo, Círcia K. Peruzzo,  
Regina Rossetti e Mônica P. Caprino  
**ISSN:** 2446-6832

## Ficha Catalográfica

---

Simpósio Internacional Comunicação e Cultura (1. : 2015 : São Caetano do Sul, SP)

Anais do I Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral. 2015 / Editores Priscila F. Perazzo, Cílicia K. Peruzzo, Regina Rosseti, Mônica P. Caprino. - São Caetano do Sul : USCS, 2015.

2257 p.

Inclui bibliografias

ISSN: 2446-6832

1. Comunicação e cultura 2. Memória 3. História Oral I. Perazzo, Priscila F. II. Peruzzo, Cílicia K. III. Rossetti, Regina IV. Caprino, Monica P. V. Comunicação e Cultura: aproximações com memória e história oral

## Como citar

---

SIMPÓSIO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CULTURA, 1., 2015, São Caetano do Sul. Aproximação com memória e história oral: Anais... São Caetano do Sul: USCS, 2015.



## Índice

<b>Apresentação.....</b>	<b>16</b>
Priscila Perazzo	
<b>GT 1 - Jornalismo e memória</b> -----	
<b>A construção de sentidos no jornal Notícias de Itaquera.....</b>	<b>18</b>
Fátima Regina Nunez	
<b>A política externa “ativa e altiva” na mira da imprensa paulista (2003-2010).....</b>	<b>30</b>
Ismara Izepe de Souza	
<b>Bem vindos ao século XXI! Novas formas de construção do espaço público, um debate à luz do pensamento de Hannah Arendt.....</b>	<b>45</b>
Verónica Aravena Cortes	
<b>Caso Escola Base: 20 anos da cobertura que colocou a imprensa no banco dos réus.....</b>	<b>61</b>
Sílvio Henrique V. Barbosa	
<b>Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): quando o documentário encontra a televisão.....</b>	<b>76</b>
Heidy Vargas	
<b>Histórias de vida em narrativas jornalísticas: o caso dos projetos Fale com Estranhos, Humanos de São Paulo e SP Invisível.....</b>	<b>93</b>
Renata Carraro e Jaqueline Lemos	
<b>Jornalismo Online a Serviço do Resgate Histórico: a cobertura dos 30 anos do Golpe de 64 pelo UOL .....</b>	<b>105</b>
Anelisa Maradei	
<b>Memória dos processos migratórios: apontamentos sobre a experiência da revista Raízes.....</b>	<b>123</b>
Lilian Crepaldi de Oliveira Ayala	
<b>Memória e persuasão nas crônicas de Lya Luft escritas para a revista Veja.....</b>	<b>138</b>
Marialda de Jesus Almeida	
<b>Memória e representação da Figura do Rei Momo: deslocamentos e desdobramentos muito além do Carnaval.....</b>	<b>155</b>
Selma Peleias Felerico Garrini	



**Memória, tecnologia e comunicação: a função do jornalismo cidadão no estabelecimento da cidadania junto aos moradores da favela do moinho.....171**  
Soraia Herrador Costa Lima de Souza

**Mídia, religião e a ditadura civil-militar no Brasil: a memória do apoio e colaboração dos evangélicos nos jornais oficiais das igrejas.....187**  
Magali do Nascimento Cunha

**Realidade e O Cruzeiro: novas narrativas e processos a partir do New Journalism e Testimonio.....204**  
Luis Fernando Assunção

**Seleções do Reader's Digest: a chegada da revista de artigos de interesse permanente no Brasil.....220**  
Lérida Gherardini Malagueta Marcondes de Mello

**GT 2 - Interfaces comunicacionais - Entre memória, história oral, cultura e narrativas**  
-----

**A reconstrução da memória na graphic novel autobiográfica memória de elefante.....238**  
Sílvia Carvalho de Almeida Joaquim

**Bíblia, da tradição oral a hipermídia.....252**  
Adriana Ferreira da Silva

**Brincadeiras infantis no Município de São Paulo: entre o passado e o presente.....269**  
Madalena Pedroso Aulicino e Daniela Signorini Marcilio

**Comunicação, consumo e memória: a modernidade cafeeira paulistana revisitada através do Café Girondino.....287**  
Lucas de Vasconcelos Teixeira

**Cultura e religião de matriz africana no contexto rio-grandense.....301**  
Roberto Jair Bastos da Cruz

**Divulgação de conteúdos em sites de redes sociais: construindo diálogos entre academia e formação ética profissional.....316**  
Artur Monteiro Bento

**Espedito Seleiro: memórias de um artesão cearense.....332**  
Liana Cristina Vilar Dodt



<b>Grandes e micronarrativas. Do entendimento de um mundo coerente pela lógica objetiva ao entendimento de um mundo desencantado pela lógica subjetiva.....</b>	<b>349</b>
Tânia Maria Cezar Hoff e Maria Aparecida da Silva Abranches	
<b>Imagem da Velhice: imperativo moral anti-envelhecimento para a modificação de um corpo sem memória.....</b>	<b>366</b>
Adriana Lima de Oliveira	
<b>Interesses econômicos na mídia, direitos da infância e a memória cultural – há conciliação possível? .....</b>	<b>381</b>
Sueli Schiavo	
<b>Lo visible y lo decible para pensar políticas de la comunicación/cultura como políticas de la memoria.....</b>	<b>393</b>
Fabricio Penna e Roberta Penna	
<b>Memória e história oral na construção da legitimidade organizacional: os testemunhos dos fiéis da Igreja Universal .....</b>	<b>402</b>
Ronivaldo Moreira de Souza	
<b>Memória, cultura pop e processos de hibridização: bishoujo e cosplay como narrativas midiáticas articuladas ao consumo .....</b>	<b>417</b>
Wagner Alexandre Silva e Mônica Rebecca Ferrari Nunes	
<b>¡Muchas gracias! uma experiência resort.....</b>	<b>432</b>
Wilton Garcia	
<b>O envelhecimento ativo e saudável através da narrativa documental de causos populares.....</b>	<b>444</b>
Débora Burini e Wilson José Alves Pedro	
<b>O imaginário na cultura amazônica: vestígios de uma oralidade midiaticizada na comunidade Andirá .....</b>	<b>458</b>
Élida Fabiani Moraes de Cristo	
<b>O novo contador de histórias: oralidade, performance e renovação.....</b>	<b>476</b>
Maria de Lourdes Patrini Charlon	
<b>O uso das narrativas orais de história de vida nos estudos de Comunicação e Cultura.....</b>	<b>489</b>
Paula Venâncio	



<b>Razão e sensibilidade: a memória como estratégia metodológica de uma pesquisa em comunicação .....</b>	<b>502</b>
Klycia Fontenele Oliveira	

<b>Storytelling virtual: a contação de histórias como forma de dar sentido à vida da sociedade em rede .....</b>	<b>518</b>
Gabriela Mariane Gasparin	

<b>“Verdades” construídas: o impacto da censura na memória e história da colônia brasileira.....</b>	<b>528</b>
Daniela Barroso Ferreira Dias	

### **GT 3 - Comunicação e culturas populares**

---

<b>A cidadania Anonymous nas manifestações em Ferguson.....</b>	<b>541</b>
André Senna	

<b>A comunicação e os hábitos culinários da comunidade Quilombola da Fazenda Picinguaba.....</b>	<b>556</b>
Luís Carlos Paravati	

<b>As novas mídias: a internet e o Facebook como plataforma de divulgação de mobilizações sociais.....</b>	<b>573</b>
Anelise Lorenzon Machado e Patrícia Milano Pérsigo	

<b>Chiador: a participação popular na construção de uma história local.....</b>	<b>590</b>
Bruno Fuser	

<b>Comunicação, comunidade e movimentos sociais: reflexões sobre a ciência do comum na contemporaneidade.....</b>	<b>607</b>
Silmara de Mattos Sgoti	

<b>Comunidade e comunicação comunitária: o lugar comum das diferenças.....</b>	<b>623</b>
Suelen de Aguiar Silva	

<b>Cultura popular e comunicação na Folia de Reis de Juiz de Fora.....</b>	<b>639</b>
Gabriela Marques Gonçalves	

<b>Desenvolvendo comunidade e estimulando a cidadania: uma análise do processo comunicacional da organização Médicos Sem Fronteiras.....</b>	<b>654</b>
Amanda Vieira Ferrari Gasparin e Dulce Margareth Boarini	

<b>Expressão anônima na Internet: um estudo exploratório sobre o Secret.....</b>	<b>667</b>
Rodrigo Scherrer	



<b>Humor nas urnas: o exercício da cidadania através dos memes das eleições presidenciais de 2014.....</b>	<b>684</b>
Pietro Giuliboni Nemr Coelho	
<b>Juventude rural e estratégias de inclusão social.....</b>	<b>697</b>
Juliana Couto Fazio de A. Lira e Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida	
<b>Narrativas biográficas: O olhar testemunhal dos diários e sua relação com a prática da cidadania.....</b>	<b>720</b>
Monica Martinez	
<b>Os recursos de comunicação política do ativismo feminista andreense.....</b>	<b>737</b>
Fernando Luiz Monteiro de Souza Andreza de Sobral	
<b>Processos de comunicação no carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP).....</b>	<b>751</b>
Renata Rendelucci Allucci	
<b>Revelando São Paulo: Cultura Popular Itinerante.....</b>	<b>767</b>
Daira Renata Martins Botelho da Silva	
<b>Webdocumentário “Lá do Leste” como ferramenta etnográfica virtual para o fomento sociocultural urbano na Cidade Tiradentes.....</b>	<b>781</b>
Guilherme Lima	
<b>GT 4 - História dos meios: rádio, TV, impressos</b>	
-----	
<b>A desconstrução do machismo na teledramaturgia brasileira: uma leitura da minissérie Amores Roubados à luz dos conceitos de texto e memória da cultura de Iuri Lotman.....</b>	<b>799</b>
Daniela Jakubaszko	
<b>A Televisão no Brasil antes da pioneira TV Tupi.....</b>	<b>819</b>
Antonio de Andrade	
<b>Audiolivro: um caminho possível para o registro da memória do rádio no seu formato original: o sonoro.....</b>	<b>835</b>
Adriana Aparecida Cury e Marcelo Abud	
<b>Chaves: Não contavam com minha audiência! 40 anos na TV Brasileira.....</b>	<b>848</b>
Míriam Cristina Carlos Silva e Paulo Celso da Silva	
<b>Comunicação: mediações radiofônicas e os pilares da educomunicação.....</b>	<b>861</b>
Leandro Aparecido de Oliveira	



<b>Construção Histórica-Midiática de um Educador: Professor Josué – novelas Gabriela 1975 e 2012.....</b>	<b>872</b>
Gláucia Jacuk Herman e Stefannia Domingues Pires B. Suguita	
<b>Do narrador aos cogestores: as transformações na Autoria narrativa das telenovelas.....</b>	<b>889</b>
Romilson Marco dos Santos	
<b>Novelização e Infotimento: A série de reportagens México Desconhecido.....</b>	<b>905</b>
Barbara Endo	
<b>O Semanário O São Paulo: de defensor da moral à busca pela justiça.....</b>	<b>921</b>
Adriano Gonçalves Larangeira	
<b>Padrão Globo de Qualidade: imagens da integração nacional a partir do American Way of Life.....</b>	<b>933</b>
Mauricio Tintori Piqueira	
<b>Por que estudar Estilística na área de Comunicação e o que o SBT tem a ver com isso? .....</b>	<b>951</b>
João Paulo Hergesel	
<b>Produção de telejornais – análise da evolução das formas de participação do receptor.....</b>	<b>965</b>
Ioná Marina Moreira Piva Rangel	
<b>Trafegando pelos transistores: o surgimento de emissoras de rádio especializadas em trânsito.....</b>	<b>976</b>
Bruno César dos Santos	
<b>Urbi et Orbi: a televisão no processo de construção histórica e prática religiosa da Igreja Católica .....</b>	<b>992</b>
Flávio Maia Custódio	
<b>GT 5 - Práticas de educação, preservação e acervo de memórias</b>	
-----	
<b>Descubra Nikkei: construção de um acervo sobre os nikkeis do Brasil.....</b>	<b>1013</b>
Alice Mitika Koshiyama	
<b>HiperMemo: investigações e acervo de Comunicação, Cultura e Memória.....</b>	<b>1028</b>
Beatriz Gracindo Lucas e Priscila Ferreira Perazzo	
<b>Identidade, Memória e Patrimônio Imaterial: o decreto no. 3551/2000.....</b>	<b>1042</b>
Marco Alexandre Nonato Cavalcanti	



<b>Instabilidades no uso social do acervo Rossini Tavares de Lima .....</b>	<b>1053</b>
Cláudia Fazzolari e Cláudia V. Reis	
<b>Mídia-educação, identidade e memória.....</b>	<b>1068</b>
Mônica Pegurer Caprino	
<b>O livro com páginas em branco: relato de uma experiência com entrevista não diretiva...1083</b>	
Sérgio de Azevedo	
<b>Patrimônio imaterial e história oral: no caminho da produção de registros.....</b>	<b>1096</b>
Suzana L.S. Ribeiro	
<b>Reconstruindo a História pela memória: relatos das transformações e permanências de uma escola pública.....</b>	<b>1112</b>
Renato Rocha Lima e Marcelo Martins Marques de Souza	
<b>Um museu temporário de brinquedos e brincadeira.....</b>	<b>1126</b>
Helena Verderamis Sellani e Ligia Colonhese Berenguel	
<b>GT 6 – Memórias em imagens</b>	
-----	
<b>A Lucha Libre em forma de Arte, Memória e Cultura na obra de 50 anos de Felipe Ehrenberg.....</b>	<b>1141</b>
Carlos Cesar Domingos do Amaral	
<b>A midiaticização da arte sob um olhar complexo.....</b>	<b>1154</b>
Márcia Costa	
<b>Contos Etnofotográficos na comunidade Cooperilha do Guarujá (SP).....</b>	<b>1170</b>
Durval Moretto Júnior	
<b>Cultura visual – memória e fluidez da arte nos meios de comunicação.....</b>	<b>1187</b>
Juan Guillermo Droguett	
<b>Diversidade étnico-racial versus Democracia racial: discursos e imagens nos livros didáticos de história.....</b>	<b>1203</b>
Isis Sousa Longo	
<b>Herança simbólica e a estética da vertigem.....</b>	<b>1220</b>
Patricio Dugnani	



<b>Histórias em quadrinhos como escrita do mundo – o papel dos quadrinhos enquanto memória gráfico-interpretativa da realidade.....</b>	<b>1232</b>
Ed Marcos Sarro	
<b>Imagem fotográfica, montagem, memória e atualização.....</b>	<b>1245</b>
José Francisco Greco Martins	
<b>Memórias visuais de um artista brasileiro recluso.....</b>	<b>1262</b>
Roberto Elísio dos Santos	
<b>Mitologia Arcaica aplicada nos games e seus processos de transcrição e consumo.....</b>	<b>1274</b>
Davi Naraya Basto de Sá	
<b>Narrativas em grafites e pichações.....</b>	<b>1287</b>
Marcos Zibordi	
<b>O poder da fotografia: prova dos fatos ou manipulação da realidade em meio a uma crise da visibilidade.....</b>	<b>1303</b>
Sara Lemes Perenti Vitor	
<b>Retratos de uma Guerra Civil: fatos da Revolução Constitucionalista de 1932 contados por um álbum de fotografias.....</b>	<b>1319</b>
André Petris Gollner e Roberta Baldo Bacelar	
<b>Selfie e memória.....</b>	<b>1336</b>
Mônica de Moraes Oliveira	
<b>Tessituras para uma escrita histórica da cidade a partir de registros fotográficos.....</b>	<b>1350</b>
Andréa Cristiana Santos	
<b>Uma experiência com fanzines de quadrinhos e artes visuais na sala de aula.....</b>	<b>1365</b>
José Luiz dos Santos	
<b>GT 7 – Cine, arte e memória</b>	
<hr/>	
<b>A condição feminina no cinema hollywoodiano: uma análise do filme O Sorriso de Mona Lisa.....</b>	<b>1379</b>
Cândice da Silva Quincoses	
<b>A letra ilustrada: das iluminuras à contemporaneidade.....</b>	<b>1393</b>
Leandro Fabris Lugoboni	
<b>A obra de Calasans Neto: memórias de uma vida.....</b>	<b>1407</b>
Maria do Perpétuo Socorro M. Freire de Carvalho	



<b>A originalidade de Jean Rouch no cinema documentário: a construção do outro através das narrativas autobiográficas.....</b>	<b>1421</b>
Eliane Vasconcelos Diógenes e Raphaela Areias da Silveira Miquelete	
<b>Baile Perfumado e Corisco &amp; Dadá – o cangaço revisitado no cinema brasileiro contemporâneo.....</b>	<b>1437</b>
Djair Amorim	
<b>Cineasta e militância política: a opção por um dos lados da luta sindical no documentário Braços cruzados, Máquinas paradas.....</b>	<b>1452</b>
Marcos Correa	
<b>Cultura, entretenimento e imaginário no consumo da mídia: reflexões quanto à representatividade do sujeito homossexual no cinema.....</b>	<b>1473</b>
Victor Vinícius Biazon	
<b>Entre crônicas, lembranças e fragmentos: a recriação da memória no filme Lost, Lost, Lost, de Jonas Meka.....</b>	<b>1489</b>
Ana Paula Oliveira	
<b>Futurismo, Dadaísmo e Modernismo como influência do movimento punk.....</b>	<b>1502</b>
David Santoro Junior	
<b>História Oral e Voz do Documentário.....</b>	<b>1518</b>
Carmen Lucia José	
<b>Imagens agrestes: o imaginário do cangaceiro a partir do estudo das obras Deus e o diabo na terra do sol e O dragão da maldade contra o santo guerreiro, de Glauber Rocha.....</b>	<b>1531</b>
Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff	
<b>Kinema: linguagem audiovisual e educação – Uma experiência cultural.....</b>	<b>1548</b>
Renata Mendes Ribeiro	
<b>Memória e história no filme Narradores de Javé: mito, realidade e ficção.....</b>	<b>1563</b>
Jaqueline Lemos	
<b>“Nós tamo tudo perdido aqui”: um estudo sobre a recepção da 31ª Bienal de arte de São Paulo.....</b>	<b>1575</b>
Marcia Perencin Tondato e Bruna Freire Bastos	
<b>O cinema como instrumento da preservação histórica da dança contemporânea: O registro e o documentário Kontakthof de Pina Bausch.....</b>	<b>1591</b>
Tamara Vivian Katzenstein e Patricia Moran Fernandes	



<b>O cinema nacional como minoria cultural: expressão silenciada e apagamento da memória.....</b>	<b>1605</b>
Antonio Reis Júnior	
<b>O corpo como substrato narrativo no filme “A pele que habito”.....</b>	<b>1621</b>
Valdeci Ribeiro da Gama	
<b>Os Prêmios Aquisição dos Salões de Arte Contemporânea no ABC paulista e sua importância como memória viva.....</b>	<b>1637</b>
Douglas Negrisolli	
<b>Uma voz que amplifica o sertão: processos criativos em Patativa do Assaré.....</b>	<b>1651</b>
Antonio Iraildo Alves de Brito	
<b>Vídeo participativo e cultura: do sabor da memória ao saber digital.....</b>	<b>1663</b>
Rita Simone Barbosa Liberato	
<b>GT 8 – Memórias de migrações e deslocamentos</b>	
-----	
<b>A comunicação desde as barrancas do rio: Movimento dos Atingidos por Barragens .....</b>	<b>1681</b>
Ana Aparecida Frabetti Valim Alberti	
<b>A identidade cultural nipo-brasileira construída a partir do discurso do site da Associação Hokkaido.....</b>	<b>1698</b>
Fred Izumi Utsunomiya	
<b>Aproximación al estudio de Colectivos Sociales de migrantes. La Ingeniería en Comunicación Social y la Cultura de Participación como ejes de análisis .....</b>	<b>1714</b>
Edgar Josué García López e Luisa Renée Dueñas Salmán	
<b>Imigrantes – a comunidade árabe mulçumana no Brasil.....</b>	<b>1726</b>
Alexandra Gonzalez	
<b>Memória, Cultura e História: Os Migrantes Varzealegenses em São Bernardo do Campo/SP.....</b>	<b>1741</b>
Marilda A. Menezes e Jurani O. Clementino	
<b>Memórias, Culturas e Identidades nas Imagens da Comunidade Cultural Germânica no ABC Paulista.....</b>	<b>1756</b>
João Paulo Soares da Silva e Mariana Lins Prado	



<b>Memórias sob as Águas: Relatos dos Atingidos pela Usina Hidrelétrica Estreito no Documentário “Tocantins: Rio Afogado”</b> .....	1773
Carla Longhi e Lígia Regina Guimarães Clemente	
<b>Narrativas de Trajetórias Particulares</b> .....	1789
Helen Emy Nochi Suzuki e Maria Cristina Palma Mungioli	
<b>O Olhar sobre o “Outro”: As Representações da Favela na Imprensa Carioca</b> .....	1805
Daniella Guedes Rocha	
<b>Raízes de Portugal. O folclore português na cidade de São Paulo</b> .....	1821
Thalita Carneiro Matos	
<b>Shindo Renmei: o tabu das memórias</b> .....	1833
Danielle Yura	
<b>Temporalidades submersas e memórias migratórias: En Construcción</b> .....	1848
Rafael Tassi e Sandra Fischer	
<b>GT 9 – Memória e música</b>	
-----	
<b>Apontamentos metodológicos sobre o uso da História Oral como fonte de informação: o caso do Encontro Nacional de Violeiros do MST</b> .....	1861
Fernando Peddrazolli Filho	
<b>As capas dos discos do grupo Língua de Trapo como retrato de uma época</b> .....	1878
Eduardo Abrahão Dieb	
<b>As festas de reinado em Minas Gerais: a transmissão das tradições ancestrais</b> .....	1895
Thaíse Valentim Madeira	
<b>Escutando a cidade: a canção popular da Vanguarda Paulista como relato de memória da cidade de São Paulo dos anos 1980</b> .....	1911
Mauro Nascimento Clemente e Heloísa Duarte Valente	
<b>Hip Hop como Comunicação Alternativa: “a Favela Também é Gay”</b> .....	1927
Ariadne Freitas Bianchi de Oliveira	
<b>Manuel Marques: “O Poeta das Doze Cordas” e a criação do imaginário lusitano, na dramaturgia brasileira</b> .....	1943
Heloísa de Araujo Duarte Valente	
<b>Mediação Cultural, Mídiação e o Movimento Hip Hop</b> .....	1959
Jocimara Rodrigues de Sousa	



<b>Memória da cultura popular e religiosidade nas fotografias de Augusto Pessoa na obra Visagens nordestinas .....</b>	<b>1973</b>
Raron de Barros Lima Moura	
<b>Memória musical e novas identidades como aspectos inovadores da discotecagem.....</b>	<b>1990</b>
Nilton F. de Carvalho	
<b>O estabelecimento do cânone no segmento MPB e sua relação com a fixação da memória nos séculos XX e XXI.....</b>	<b>2003</b>
Laura Figueiredo Dantas e Heloísa de Araújo Duarte Valente	
<b>Pop Rock Brasileiro nos anos de 1980: mídia e produção de subjetividades dentro das variações interculturais.....</b>	<b>2012</b>
Therence Santiago Alves Feitosa	
<b>Publicidade das Bordas: dos Pregões Orais à Locução para Vendas, os Cantos e Recantos dos Jingles .....</b>	<b>2027</b>
Alaor Ignácio dos Santos Júnior	
<b>Quando a história da cultura é esquecida: holofotes voltados para a trajetória da vedete no CEU Quinta do Sol.....</b>	<b>2039</b>
Naiene Sanchez Silva	
<b>Romanceiro de São Jorge: Vozes de um imaginário entre Portugal e Brasil.....</b>	<b>2056</b>
Roncalli Dantas Pinheiro	
<b>Sonoridades Urbanas: Entre permanências e mudanças.....</b>	<b>2069</b>
Mirtes de Moraes	
<b>GT 10 – Publicidade e comunicação organizacional em memória</b>	
-----	
<b>A publicidade conta histórias: a comunicação através do <i>storytelling</i> e os limites entre o criativo e o ético.....</b>	<b>2079</b>
Elizabeth Moraes Gonçalves e Ana Carolina Rodrigues Spadin	
<b>A restituição do passado nas narrativas organizacionais.....</b>	<b>2095</b>
Larissa Conceição dos Santos	
<b>Atuação das relações públicas na comunicação com empregados: cultura organizacional, processos midiáticos e identificação do sujeito.....</b>	<b>2109</b>
Bruno Carramenha	



<b>Comunicação, cultura e memória empresarial: tudo junto e misturado.....</b>	<b>2126</b>
Suzana Mara de Carvalho Vernalha	
<b>Comunicação: instrumento de construção de elos sociais, entre memória individual, coletiva e institucional.....</b>	<b>2140</b>
João de Deus Dias Neto	
<b>Depois eu é que sou atrasada? Controle Social no Comercial “Avó” de Havaianas.....</b>	<b>2150</b>
Carla de Araujo Risso	
<b>História do Merchandising Audiovisual.....</b>	<b>2164</b>
Odenir Antonio Trevisani	
<b>Imagem e memória nas narrativas dos empreendedores sociais.....</b>	<b>2180</b>
Angelina Sinato	
<b>Memória, imagem e memorização na Publicidade. O discurso publicitário do medicamento Cafiaspirina no Brasil.....</b>	<b>2195</b>
Paula Renata Camargo de Jesus e Vanessa Aparecida Molina	
<b>Na alegria e na tristeza: um estudo sobre como a Oetrobras está utilizando a memória organizacional em favor da organização em um momento de crise.....</b>	<b>2209</b>
Wanessa Valeze Ferrari Bighetti e Roseane Andrelo	
<b>O Brasil em Portugal: cultura, imagem e identidade brasileiras na campanha publicitária “O Brasil chama por Si”.....</b>	<b>2225</b>
Caroline De Franceschi Brum	
<b>Registro Imagético na Linha do Tempo do Facebook como Memória da Marca.....</b>	<b>2243</b>
Jefferson Jeanmonod de Azevedo Santana	

# APRESENTAÇÃO

Entre os dias 27 e 30 de abril de 2015 a Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), em parceria com a Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), Universidade Paulista (UNIP), Universidad de Colima (México) e a Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, realizou o primeiro simpósio internacional voltado à pesquisa em comunicação, cultura, memória e história oral.

O Simpósio destinou-se a estimular a pesquisa em comunicação voltada para temas de estudos de culturas e suas interfaces com a comunicação e tem como propósito o aprimoramento teórico-metodológico de conceitos como memória, cultura e narrativas orais, para estudos sobre identidades, comunidades e recepção.

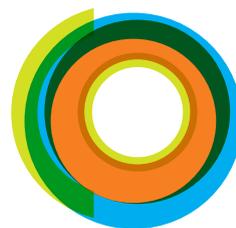
Atualmente, muito se discute sobre esse posicionamento teórico nas Ciências Humanas e Sociais. Os estudos de Comunicação no Brasil têm voltado sua atenção também para esse universo conceitual dos Estudos Culturais e muitas pesquisas a esse respeito têm surgido entre os investigadores, o que justifica e dá importância a uma primeira reunião organizada por programas de pós-graduação em Comunicação do Estado de São Paulo voltada especificamente para a discussão dos estudos acerca da memória no campo da Comunicação.

Os debates foram conduzidos por pesquisadores brasileiros e por convidados internacionais, divididos em quatro abordagens: “Métodos para estudos de história oral e comunicação”, “Sistemas complexos, novas tecnologias e a memória coletiva”, “Comunicação, comunidades e memória” e “Memória e comunicação: imbricações interdisciplinares”. Entre os palestrantes: Karla Yolanda Covarrubias (CUIS-Universidade de Colima, México), Manoel Sande (Universidade Complutense de Madri), Ana Paula Goulart Ribeiro (ECO-PÓS - UFRJ), José Amozurrutia (CEIICH-UNAM, México), Elias Goulart (USCS), Ana Uribe (CUIS, Universidade de Colima, México); Irene Machado (PPGCOM-USP), Círcia M. K. Peruzzo (PósCom-UMESP), Jorge González (CEIICH-UNAM, México) e Rosa Cabecinhas (CECS – Universidade do Minho – Braga/Portugal).

Outros pesquisadores e seus grupos puderam expor suas pesquisas e resultados alcançados com metodologias e discutir com grupos internacionais essas e outras práticas, métodos e teorias que também vêm sendo aplicadas em centros do exterior, como México, Portugal e Espanha.

**Priscila F. Perazzo**

*Presidente da Comissão Organizadora*



**COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:**  
aproximações com  
memória e história oral

**ANAIS DO I SIMPÓSIO  
INTERNACIONAL  
COMUNICAÇÃO  
E CULTURA**



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 1 - Jornalismo e memória***

## A construção de sentidos no jornal *Notícias de Itaquera*<sup>1</sup>

Fátima Regina Nunes<sup>2</sup>

Barbara Heller<sup>3</sup>

Universidade Paulista UNIP

### Resumo

O presente artigo analisa a participação do jornal *Notícias de Itaquera* na formação multicultural do bairro e suas interfaces com a história local. Para isso, retoma a história dos migrantes japoneses e a reconstrução de seus símbolos nessa nova geografia. Selecionamos as edições 01 a 153, correspondentes à segunda fase de urbanização do bairro, ocorrida entre setembro de 1980 a janeiro de 1985. Aplicamos, na análise de alguns enunciados dessas edições, conceitos desenvolvidos por Norbert Elias, em *Os Estabelecidos e os Outsiders*, e também os de Néstor Canclini, em *Culturas Híbridas*. A conclusão a que chegamos é que, embora pequeno em tiragem, o *Notícias de Itaquera* funcionou como um importante formador da cultura local. Introduzindo o novo – elogios à mobilidade, com a inauguração da estação do metrô, por exemplo – e valorizando o velho, como o Bosque das Cerejeiras do Parque do Carmo, Itaquera não apenas ressignificou símbolos da cultura milenar oriental, como também acompanhou a verticalização e a modernização do bairro.

**Palavras chave:** *Notícias de Itaquera*; Estabelecidos; *Outsiders*; Multiculturalismo.

O jornal *Notícias de Itaquera*<sup>4</sup> iniciou suas atividades em 1980, quando o bairro passou por uma expressiva migração por conta dos programas de habitações populares da Cohab. Em um período de apenas cinco anos sua população local quadruplicou: de 30 para 120 mil habitantes. Pode-se dizer que um dos fatores que também colaborou para chamar a atenção dos novos moradores e da mídia local foi a formação do Bosque das Cerejeiras: em 1978, numa cerimônia solene, foram plantadas as primeiras 300 mudas, às quais foram acrescentadas outras 1200, até o final da década de 1980, sempre por voluntários. Essa

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT1, Jornalismo e Memória, no Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, UNIP, São Paulo, e-mail fatimreginanunes@hotmail.com

<sup>3</sup> Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista UNIP, São Paulo, e-mail b.heller@terra.com.br

<sup>4</sup> De agora em diante, o jornal passará a ser indicado pela sigla NI.

parte do parque, até então improdutivo, era alvo de disputa entre incorporadoras e poder público, uma vez que avizinhava a mata atlântica, ainda preservada.

Atualmente, além de ser o segundo maior parque da cidade de São Paulo, o Parque do Carmo, onde se localiza o Bosque das Cerejeiras, abriga celebrações que mobilizam grande parte de população paulistana, não só oriental, como veremos a seguir. Trata-se de um parque de rara beleza, uma vez que as cerejeiras não são facilmente adaptadas ao clima tropical e exigem cuidados permanentes de especialistas todos os dias do ano.

Esses breves parágrafos mostram o impacto da cultura japonesa na arquitetura do bairro de Itaquera, que se estendeu também para suas formas de organização social: diferentemente dos costumes brasileiros, os japoneses mais velhos ainda convivem em grupos familiares bem fechados, que mal falam a língua portuguesa. No lugar de futebol e cerveja, acompanham campeonatos de tênis de mesa e tomam sakê. É necessário esclarecer que estamos tratando de um subdistrito do bairro de Itaquera, que não por acaso se chama “Colônia Japonesa”, uma vez que concentra boa parte dos moradores orientais e também o agora famoso Bosque das Cerejeiras.

O *NI*, escrito exclusivamente em língua portuguesa, tem funcionado, para as gerações mais jovens, como um dos mediadores culturais desse processo em que velho e novo se retroalimentam e se ressignificam.

Ruth Cardoso, estudiosa da mobilidade das famílias japonesas, afirma que “A experiência cultural pode ser recriada, na medida em que sua expressão, sendo simbólica, permite recomposições” (1972, p.174). Portanto, podemos assegurar, juntamente com a socióloga, que há décadas novos contextos culturais e econômicos vêm identificando a presença dos migrantes japoneses em Itaquera, desde a primeira fase de reurbanização do bairro.

A imprensa local ajudou a difundir e a valorizar as celebrações japonesas e, principalmente, a valorizar os símbolos de uma cultura até então pouco conhecida para os brasileiros. Por meio de uma linguagem objetiva e com farta utilização da primeira pessoa do plural, o *NI* fez, desde o início de suas edições, a mediação entre a “realidade” do bairro e sua comunidade de leitores.

Publicado quinzenalmente, o *NI* funcionou como um “autor” na concepção foucaultiana, isto é, como “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção, suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (1970, p.28). O jornal passou a ser não um indivíduo isolado, que escreveu um texto, mas como “o princípio do agrupamento do discurso, como lastro da sua coerência”. (1970, p.9).

Essa tomada de posição em relação ao *NI* é reforçada pela importância não só cultural, mas também econômica em relação à Colônia Japonesa. Trata-se de uma das poucas áreas preservadas até hoje de mata atlântica na região. Suas chácaras, antigas produtoras de pêssegos, foram responsáveis pela produção mais expressiva dessa fruta no Estado. Graças ao cultivo em larga escala, seus produtores ganharam visibilidade, representatividade econômica e política também em outros meios de comunicação. Em outras palavras: a história recente desses personagens sociais teve colaboração do *NI*. Sem ele, talvez a Colônia Japonesa tivesse sucumbido às pressões do mercado financeiro e imobiliário ou, numa hipótese mais otimista, as práticas culturais ali preservadas não repercutiriam como nos dias atuais, quando as floradas das cerejeiras deslocam, num único final de semana de agosto, sessenta mil pessoas para seus jardins.

Para Ruth Cardoso as celebrações orientais ganharam tanta expressão no Brasil porque se misturaram aos que aqui encontraram e recompuseram sua identidade:

No processo vivido pelos japoneses no Brasil, selecionaram alguns aspectos culturais que continuavam organizados e vivos, isto é, se apresentavam como rituais, pois exprimiam em uma linguagem própria, conhecida da comunidade étnica, certas formas de organização que seguiam vigentes e que se combinava com outras expressões rituais originárias de outras linguagens. (1972, p.175)

A visibilidade desses sujeitos sociais nas publicações da mídia impressa local pode ter fortalecido e corroborado para o crescimento e reconhecimento de suas ações no bairro e os protegeu, ao mesmo tempo, da especulação imobiliária. Comumente encontramos traços de miscigenação nos grupos de danças, cantos e principalmente entre os jovens que participam dos grupos de *taikô* (tambores folclóricos que foram introduzidos no Japão entre 300-900 d.C.) tanto no bairro, como fora dele.

Gove e Watt (2004) concluem que um indivíduo, mesmo sentindo-se livre na construção de sua identidade, nunca o faz de forma totalmente descompromissada, uma vez que sobre ele sempre pesam fatores socioculturais, consciente ou inconscientemente. É o que parece ter acontecido com as novas gerações de Itaquera, hipótese reforçada nas matérias do *NI*, especialmente nas que tratam sobre o *hanami* (contemplação da florada das cerejeiras). Nelas é possível identificar as maneiras pelas quais esses grupos sociais se apropriaram simbolicamente e ressignificaram essa cerimônia.

A circulação desse jornal ser gratuita certamente colaborou para esse processo. Seria muita pretensão afirmar que apenas o *NI* impediu a perda das referências culturais da população mais velha, mas pode ter colaborado para a introdução de um novo discurso, de uma outra realidade linguística, mais hibridizada. Menezes lembra que

Todo estabelecimento de vínculos acontece no contexto dos rituais de nossa cultura. Incapazes de vivermos sozinhos mantêm relações regulamentadas com nosso meio. Cultura e comunicação são inseparáveis, já que a cultura se constitui a partir das comunicações repetidas. (2005, p.28)

Esses vínculos culturais favorecem um sentimento de pertencimento na sociedade, ainda que seja na da Colônia. Mesmo sendo um jornal de bairro, o *NI* exerce o papel de mediador entre os que detêm poder simbólico e os recém-chegados, esses sim, destituídos praticamente de todos os outros poderes também: econômicos, políticos, sociais etc. Basta lembrar que esse impresso é distribuído aos moradores do Cohab, programa habitacional criado em 1965, com a finalidade de dar “acesso à habitação digna à população de menor renda, obedecendo às normas e critérios estabelecidos pelo Governo Municipal e pela legislação federal”, conforme informa o *site* do governo de São Paulo (Ver: <http://cohab.sp.gov.br/Historia.aspx>).

Não estamos discutindo nesse artigo os critérios que definem “população de menor renda”, mas é consensual que se trata de um grupo social que vive em condições relativamente precárias, com menor acesso aos meios de comunicação, uma vez que no Brasil não se pratica a isegoria, isto é, o direito de todos para expor suas opiniões, vê-las discutidas, aceitas ou recusadas em público.

Jornais como o *NI*, diferentemente dos que sobrevivem por meios de assinaturas, favorecem as relações entre esses grupos sociais, uma vez que anunciam, entre outras notícias, celebrações como a do *hanami* (contemplação da florada das cerejeiras), ressignificando-as para as gerações não-orientais.

Para os mais velhos, trata-se de uma celebração que lembra a fragilidade, a beleza e a efemeridade da vida, uma vez que a florada acontece uma única vez ao ano.

Já as empresas locais, instaladas próximas ao Parque do Carmo, como a Panco, ressignificaram as mesmas árvores, incorporando-as às embalagens e à flora nacional, uma vez que estampa o enunciado “Conheça **nessas**<sup>5</sup> árvores” nas embalagens das bisnaguinhas. Processo semelhante ocorre com outras empresas cosméticas direcionadas ao público feminino como a linha Florata do Boticário, esmaltes Risqué, Linha Dove, produtos Natura, L'Occitane, entre outras.

Mas essa reapropriação dos símbolos não acontece apenas pelas e nas empresas, mas também pelos sujeitos. Divididos por grupos, limites invisíveis, mas muito bem percebidos, ocupam diferentes partes do bairro. É o que Norbert Elias observou em 1965, na Inglaterra, quando publicou *Estabelecidos e Outsiders* a primeira vez: os que já estavam no bairro há mais tempo (os estabelecidos) foram obrigados a conviver com os recém-chegados (os *outsiders*). Normalmente, os estabelecidos se veem como um modelo a ser seguido pelos demais e, por isso, exercem seu poder; já os *outsiders* nem chegam a constituir um grupo social propriamente dito. Trata-se de uma forma de estratificação social. Diferentemente do que Norbert Elias observou na sua comunidade específica, Winston Parva, não chegou a haver atritos entre os antigos residentes e os novos moradores de Itaquera. Ao contrário: os grupos passaram a se hibridizar, em parte porque as condições políticas, sociais e econômicas são outras no Brasil do que na Inglaterra. Em parte, também, porque talvez ambos os grupos puderam participar e se reconhecer no *NI*, onde não só interagiram, dando e recebendo informações e serviços, como também disputaram o jogo do poder.

---

<sup>5</sup> Grifo nosso.

Onde há interação, há também, inevitavelmente, tensão. Nesse caso, entre tradição e ruptura. Rituais antes fechados à comunidade oriental começaram a ser divulgados aos 90 mil habitantes que passaram frequentar o *hanami* e a atribuir novos sentidos à festa, rapidamente incorporados e assimilados. Muitos jovens, por exemplo, começaram a tatuar em diversas partes do corpo as floradas da cerejeira, mesmo sem reconhecer nela o valor simbólico das gerações anteriores. Outros membros da comunidade talvez nunca reconheçam nos nomes das ruas os agentes formadores do Bosque das Cerejeiras ou do bairro e assim por diante.



**Fig. 1 - Paulistanos não descendentes orientais se apropriaram da imagem das cerejeiras em forma de tatuagem. (Fotos cedidas para a autora das fotos, Fatima Nunes)**

Néstor Canclini parece dialogar com Norbert Elias quando afirma que: “a desordenada explosão rumo às periferias faz com que os habitantes percam os limites de “seu” território, o que é equilibrada pelos relatos dos meios de comunicação sobre o que acontece nos lugares.”(2002, p.41). O mesmo autor reafirma que “a principal maneira de tratar os estranhos sempre se deu na construção de estereótipos” (2002, p.43).

Quando se dão as migrações, quer populosas, quer em pequenos grupos, há um fenômeno de desterritorialização e o sistema de significação não se consolida mais num espaço próprio, ocorrendo uma fragmentação do significado da própria cultura.

Compreendemos mais profundamente o papel do jornal naquele momento quando lemos em Canclini que “a mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto em substituta de outras interações coletivas” (2000, p.289). Concordamos com o autor que, para esses agentes, a necessidade desses símbolos e signos se resumem às suas práticas, aos valores que dão sentido à sua existência, definindo o possível e o impossível por meio das notícias locais que chegam pela mídia impressa.

### Sujeitos sociais e (in)visibilidade: notícias de itaquera

O *NI* foi um recurso importante para divulgar aos leitores a hibridização cultural, especialmente nas matérias sobre a popularização das festas japonesas no bairro, o que pode ser reconhecido quando aplicamos análise do discurso. Os enunciados do jornal local, como veremos na tabela 1, expressam a relação do bairro com a Colônia Japonesa e sua influência cultural, social e política. Mas também estampa em suas páginas, por meio da publicidade, a força das empresas orientais como Fuji, Sakura, e Sanyo, como na Figura 2:



Fig. 2 Notícias de Itaquera. Ago. 1984. pp.4-5

Como postula a análise do discurso, é necessário conhecermos o texto e o contexto. Historicamente, como já dissemos anteriormente, Itaquera estava passando, nos anos 1980, por um grande processo de urbanização. A estação de metrô Itaquera, inaugurada em 1988 (e ampliada em 2000), tornou o bairro mais acessível aos seus moradores, apesar

de ainda ser caracterizado como bairro-dormitório. Essa informação já é suficiente para compreendermos melhor as assimetrias entre os dois grupos (os estabelecidos e os *outsiders*) que experimentaram a reconstrução de seus símbolos culturais. Também foram analisadas as edições de agosto de 1980 a janeiro de 1986 e os dados foram reunidos na tabela abaixo:

**Tabela 1: Visibilidade dos estabelecidos e *outsiders***

ED. 01 AGO/80 A ED153 JAN/86	POLITICOS LOCAIS	COLÔNIA JAPONESA	COHAB	SOCIEDADE LOCAL	VIOLÊNCIA NO BAIRRO
CAPA	12	26	02	04	03
COTIDIANO	03	<b>45</b>	<b>03</b>	<b>02<sup>6</sup></b>	03
CONTRA CAPA	14	08	03	04	
MATÉRIA ESPECIAL	01(a)	04 (b)	01( c)	01(d)	01 (e)

**Tabela 1 edições estudadas e visibilidade dos sujeitos sociais**

Na tabela acima vemos que a Colônia Japonesa (os estabelecidos) é o tema predominante na seção “Cotidiano”: elas comparecem 45 vezes; já a Cohab, (os *outsiders*), aparecem apenas três.

#### MATÉRIAS ESPECIAIS

##### Temas

(a) A representatividade do bairro na Câmara Municipal com os políticos locais (em sua maioria japonesa)

(b)

- Colônia Japonesa e sua História dos Pioneiros
- Festa das Cerejeiras
- O Parque do Carmo e as ações da Colônia no bairro
- O crescimento do Pólo Industrial Verde na Colônia

---

<sup>6</sup> Grifos nossos

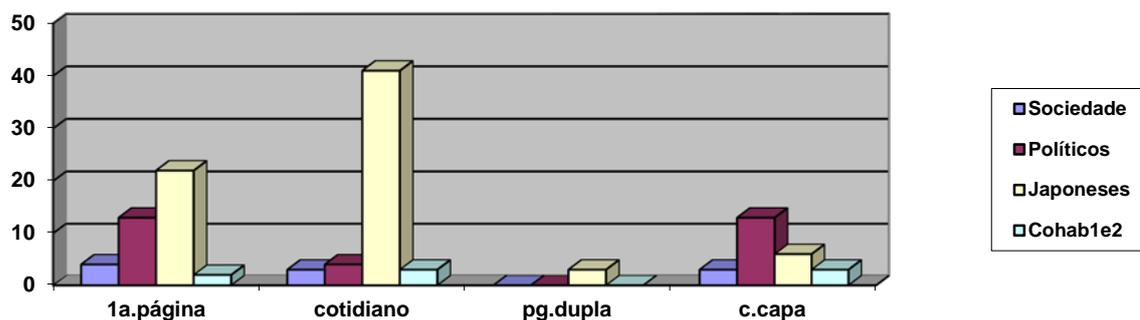
(c) O crescimento acelerado do bairro e sua modernização com novos equipamentos urbanos.

(d) As perspectivas de mobilidade com inauguração da estação de metro Itaquera

(e) O crescimento dos índices de violência no bairro com o aumento da população. Trata das invasões de terras na região do parque do Carmo junto à Mata Atlântica e a expansão dos programas habitacionais.

Os dados obtidos na tabela acima, transformados em gráfico, mostram, agora visualmente, essa predominância da Colônia.

**Gráfico 1: Visibilidade dos estabelecidos e outsiders**



Trata-se de um exercício de poder, manifestado nos enunciados das matérias do caderno de cotidiano, como mostramos a seguir:

- Setembro 1980, matéria de capa: “Sucesso consagrado na II Feira do Verde”
- Outubro de 1980, “Aquário é uma opção de lazer em Itaquera”.
- Novembro de 1980: “Parque do Carmo mais que lazer: terapia” (entre os destaques o Bosque das Cerejeiras).
- Outubro de 1982: “Itaquera em dois tempos” (entre outras referências os dois momentos migratórios). (Ver fig.3)
- Novembro de 1983: “A religião em nosso bairro” (destaca Igreja N. S. do Carmo, TFP e templo Budista).
- Janeiro de 1984, capa: “Getúlio Hanashiro e Mário Covas em Itaquera”.



- Março de 1984: “Orquidófilos de Itaquera” (Colônia Japonesa) e “Associação Nipo Brasileira da Zona Leste” (em destaque.)
- Maio de 1984: “Nossos ilustres vereadores e suas ideias brilhantes” (destaque para Joo Ji Hato. E entrevista com o Secretário dos transportes Getúlio Hanashiro).
- Novembro de 1984: “A grandiosa epopéia Itaquerense” (destaque para a locomotiva 353, os migrantes japoneses e a festa do pêssego).
- Dezembro de 1984: “Visite o Parque do Carmo” ( destaque para o Bosque das Cerejeiras).
- Agosto de 1985, capa: “Colônia japonesa, parte de nossa História” edição especial. e “Origem e atuação de uma comunidade sexagenária.”
- Novembro de 1985: “Origem de Itaquera”
- Novembro de 1985, capa: “Momentos de beleza na festa das Cerejeiras em flor”

Os nomes de alguns ilustres da época - Getúlio Hanashiro, Mario Covas, Joo Ji Hato - conferem autoridade e brilho aos eventos políticos de que participam no bairro. Trata-se da tentativa do poder público, representado por esses personagens eleitos, de implicitamente tentar ascender Itaquera da condição de um bairro periférico para menos periférico e, explicitamente, valorizar os primeiros migrantes que ali chegaram. O enunciado “A grandiosa epopéia Itaquerense” talvez seja o mais significativo dos exemplos quais “aqui elencados, uma vez que se trata de uma hipérbole (qual epopéia, afinal, não é grandiosa?)”, e compara a chegada dos migrantes a uma façanha como a dos heróis gregos, que vencem batalhas complexas e saem delas vencedores.

Os migrantes, comparados a esses seres míticos, tornam-se seres ainda mais estabelecidos, enquanto os *outsiders*, no máximo são convidados para interagir, usufruindo as belezas do Parque das Cerejeiras e a conhecer as origens do bairro de Itaquera por meio do jornal.



Fig.3 : Capa da edição de aniversário do Notícias de Itaquerá out./1982

### Considerações Finais

Em se tratando de um jornal quinzenal, ao estudarmos as edições que correspondem ao período em análise, podemos considerar que os novos moradores eram o público-alvo do único jornal da região. Afinal, graças às ações dos “estabelecidos” é que os *outsiders* podiam participar da Feira do Verde, conhecer um aquário e um orquidário e parte da história do próprio bairro e, claro, usufruir da beleza das cerejeiras em flor.

Fica subentendido que essas ações já existiam anteriormente e que cabia aos novos habitantes explorarem os lugares e atrações anunciadas no jornal. Como a eles não lhes foram dadas oportunidades para se pronunciarem nas edições consultadas, suas vozes foram silenciadas, manifestando, portanto, a desigualdade de poder que se desenhava no bairro naquele momento.

Segundo Lima (2011), poder simbólico e poder político acabam se retroalimentando e só funcionam quando conferem legitimidade:

O exercício do poder político depende do uso do poder simbólico para cultivar e sustentar a crença na legitimidade. O poder simbólico, por sua vez, refere-se à capacidade de intervir no curso dos acontecimentos e de influenciar as ações e crenças de outros e também de criar acontecimentos, através da produção e transmissão de formas simbólicas. ( p.217)

Apesar de ser um jornal de bairro, portanto, de circulação restrita, prestador de serviços e formador de gostos (mas não de opiniões), o *NI* vem cumprindo seu papel: o

de fomentar as culturas (no plural, mesmo) entre estabelecidos e *outsiders* há três décadas. Além disso, também colabora para o bairro se inserir cada vez mais na geografia da cidade, especialmente em agosto, nas floradas das cerejeiras.

A tradição japonesa, convertida em festa, traz trânsito intenso à região, mas também ajuda a preservar a cultura, agora hibridizada e veiculada nas páginas de um jornal de bairro, ainda pouco valorizado e pesquisado.

## Referências

BOOTH, W.C.; COLOMB, G.G. & WILLIAMS, J.M. **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CANCLINI, N.G.; **Culturas Híbridas**; estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. **OPINIÃO PÚBLICA**, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp.40-53

CARDOSO, R.C. L. **Estrutura Familiar e Mobilidade Social**- Estudo dos Japoneses no Estado de São Paulo (tese de doutoramento, 1972) edição bilíngue português/japonês São Paulo: Primus Comunicação, 1995.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do Saber**, tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**, aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Disponível em: [http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Foucault\\_ordemdodiscurso.pdf](http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/Foucault_ordemdodiscurso.pdf)

GOVE, J.; S. WATT. "Identity and gender" in K. Woodward (ed.), **Questioning identity**: gender, class, ethnicity, Londres, Routledge, 2004.

LIMA, V. A., **Regulação das comunicações**: História, Poder e Direito. São Paulo, Paulus, 2011.

MENEZES, J.E.de O. **Os meios da incomunicação**. São Paulo, ANNABLUME, 2005.

TRAVANCAS, I. **Fazendo etnografia da comunicação**. In: Duarte, J.; Barros, D. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2006.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2005.

## A política externa “ativa e altiva” na mira da mídia impressa paulista (2003-2010)<sup>1</sup>

Ismara Izepe de Souza<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

### Resumo

Nessa comunicação pretendemos analisar a forma pela qual os principais periódicos paulistas abordaram as estratégias de inserção internacional colocadas em prática durante os oito anos do Governo Lula (2003-2010). Reconhecida e nominada como “ativa e altiva”, a política externa desse período pautou-se pela busca da elevação do status brasileiro nas decisões internacionais, além de priorizar medidas tais como a cooperação Sul-Sul e a integração sul-americana. Essas ações que se concretizaram, por exemplo, na valorização das relações com a África, foram duramente criticadas pela grande mídia no país, que muitas vezes pautou-se pelo maniqueísmo e pelas generalizações que impediram um aprofundamento das discussões sobre conceitos inerentes à política externa brasileira tais como a autonomia e desenvolvimento.

**Palavras chave:** Governo Lula; Política Externa Brasileira; Imprensa;

A política externa brasileira dos últimos doze anos ganhou maior atenção e espaço junto à sociedade brasileira e muito contribuiu para isso o grande interesse que os veículos de comunicação passaram a dedicar à nossa inserção internacional. Ao longo do século XX, a imprensa não apresentou grande interesse pelos temas de política externa, sendo esporádicas as suas atenções nessa esfera. No entanto, alguns estudos recentes têm revelado que, especialmente em momentos históricos nos quais as estratégias externas passam por uma inflexão, há maior interesse da mídia sobre a questão (MANZUR, 2009; FRANCO, 2009).

O maior interesse da imprensa pela ação internacional do país no século XXI também parece acompanhar o avanço tecnológico e o surgimento de novas mídias, como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora do curso de Relações Internacionais da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP - campus Osasco. E-mail: ismaraisouza@gmail.com.

a Internet, que facilitaram a circulação de informações sobre diplomacia, antes reservadas aos agentes da burocracia estatal diretamente envolvidos na formulação e implementação da política externa brasileira. Maior exemplo disso nos últimos tempos é a organização transnacional *Wikileaks*, que divulgou documentos diplomáticos e informações confidenciais que chocaram o mundo. A influência crescente das mídias tem determinado vantagens e desvantagens para muitos países, que foram obrigados a repensar suas estratégias diplomáticas (LESSA; GAVIÃO, 2011, p. 54).

Os principais veículos de informação no país, que no início do século XX se limitavam aos jornais, marcaram suas posições e opinaram sobre qual deveria ser o papel do Brasil em conjunturas específicas, como o das duas guerras mundiais, por exemplo. Porém, tal interesse foi momentâneo e se justificou pelo impacto desses eventos na vida política e econômica do país.

Outro momento no qual o interesse da imprensa pela política internacional do país cresceu foi durante a Política Externa Independente - PEI (1961-1964). Lançada por Jânio Quadros, a PEI lançou novos parâmetros para a nossa inserção internacional, defendendo para o Brasil uma atitude autônoma diante dos enquadramentos ideológicos da Guerra Fria. Os setores mais conservadores da sociedade e grande parte da imprensa brasileira que os representavam, passaram a considerar as novas diretrizes internacionais do país como perigosas e como sintomáticas das opções esquerdistas do governo.

A condecoração de Che Guevara pelo Presidente Jânio Quadros, realizada em agosto de 1961, na percepção da imprensa, serviu para comprovar a suspeição. Com a renúncia de Quadros, o Governo João Goulart manteve as diretrizes da PEI que, a partir desse momento, entraram em consonância com os projetos de política interna. Isso, na perspectiva da oposição, reforçava o caráter esquerdista do governo de Jango (VIZENTINI, 2004, p. 176). O fato é que a PEI pautou-se pela autonomia e guiou-se pela minimização do caráter ideológico das ações internacionais. Nesse período, os principais veículos de comunicação iniciaram uma campanha para convencer a sociedade que a forma de inserção internacional que o país buscava gerava ameaças de “subversão da ordem”.

Durante o Governo Geisel (1974-1979), com o início do processo de abertura política e o fim da censura à imprensa, a condução dos assuntos internacionais passou a receber novamente as atenções da imprensa, tornando-se alvo de discussões junto à opinião pública (FRANCO, 2009) Na década de 1980, marcada pela crise econômica e recessão, parte significativa da imprensa já demonstrava comprometimento com as ideias liberais, promovendo críticas acirradas ao projeto desenvolvimentista. O questionamento das estratégias de inserção internacional pautadas pela autonomia e pelo universalismo já abria espaço para a defesa da alteração do paradigma da nossa política externa, que deveria repensar a aproximação com os países desenvolvidos.

A grande imprensa, durante os oito anos do Governo Lula, constituiu-se como a voz da oposição, engajando-se novamente em realizar críticas acirradas às estratégias de inserção internacional. Sendo assim, nossa proposta neste texto é apresentar breves reflexões sobre o tratamento que os principais jornais paulistas deram à política externa. A explanação baseia-se na análise de alguns editoriais de *O Estado de S. Paulo - OESP*, um dos mais tradicionais e influentes do país e da *Folha de S. Paulo - FSP*, o jornal mais lido no Brasil.

Dividiremos nossa exposição em duas partes. Na primeira, traçaremos um panorama das principais diretrizes seguidas pela política externa entre 2003 e 2010, procurando identificar suas prioridades. Também teceremos considerações gerais sobre o despertar de um interesse maior por parte dos jornais mencionados acima com relação às ações brasileiras no cenário internacional, e como tal postura se relaciona ao perfil e à história dos mesmos. Na segunda parte analisaremos como a imprensa paulista abordou dois aspectos específicos que marcam a política externa do período: a intensificação das relações brasileiras com a África e com a América do Sul. Nesse último aspecto centraremos atenções em um momento delicado das relações do Brasil com a Bolívia quando, em 2006, o Governo Lula foi severamente criticado pelo comportamento frente à nacionalização do gás naquele país.

Essa comunicação não pretende esgotar as análises sobre a relação entre a imprensa e a política externa desse período, sendo muitos os temas que foram alvo das

atenções da mídia impressa e que não receberam a devida menção neste texto. Não obstante, pretendemos apresentar considerações preliminares acerca de uma proposta de pesquisa ampla, que tem como escopo a cobertura de todos os editoriais dos referidos jornais que se dedicaram a aspectos diversos da política externa entre 2003 e 2010. Nossa metodologia consiste em arrolar todos os mencionados editoriais e categorizá-los segundo temáticas tais como: relações com a África, relações com a América do Sul; atuação na ONU; atuação junto à OMC; novas coalizões, diplomacia presidencial, dentre outros.

Para essa comunicação não obedecemos a critérios quantitativos, optando pela análise de editoriais e artigos de opinião publicados nos dias subsequentes ou simultâneos às ações de impacto do Brasil frente aos dois temas escolhidos. No que se refere às relações com a África, partimos de editoriais publicados logo após ou durante algumas viagens do Presidente Lula ao continente africano, seja para a participação em conferências multilaterais, seja nas visitas oficiais que realizou acompanhado por comitivas de setores empresariais interessados no estreitamento de laços comerciais e econômicos.

No que concerne às relações com a Bolívia, partimos das análises que os referidos jornais realizaram acerca da postura do Brasil frente à nacionalização do gás naquele país, em 2006. Os editoriais utilizados para essa exposição estão relacionados ao final do texto. Cabe observar que a pesquisa que nos propomos a realizar e que consiste na verificação de todos os editoriais que se dedicam a temas de política externa, só é possível graças à disponibilidade dos acervos completos de *OESP* e *FSP* em formato digital.

### **A política ativa e a imprensa brasileira**

Em 2002, durante a campanha para a presidência da República, setores mais conservadores do espectro político exibiram seu receio diante da candidatura de Lula, imaginando que seu governo promoveria uma guinada radical à esquerda. Nos EUA, os republicanos neoconservadores também estiveram em alerta, receosos de uma alteração na postura do país no contexto hemisférico. Diante disso, logo após assumir, Lula acenou positivamente aos norte-americanos, defendendo os compromissos previamente

assumidos nas arenas política e econômica (PECEQUILO, 2011, p. 87). Os primeiros passos do governo se deram em direção à manutenção de uma política econômica ortodoxa, o que de certa forma serviu para acalmar os mercados. No entanto, na política externa as ações foram no sentido de alterar muitas das estratégias anteriores.

Se existiu uma área na qual o Partido dos Trabalhadores foi fiel a seu projeto e programa de governo anterior à chegada ao poder, certamente foi na da política externa. A partir de 2003 um projeto globalista e de crítica às estruturas de poder internacional se acirraram. Um aspecto nitidamente de transformação, em relação ao governo de Fernando Henrique Cardoso, se deu na defesa enfática da necessidade de mudanças nas estruturas de poder de organismos como a Organização das Nações Unidas – ONU e a Organização Mundial do Comércio – OMC. A referência à necessidade de descongelamento de poder nas estruturas do sistema internacional se fez presente no discurso das lideranças políticas e diplomáticas brasileiras que realizaram, por diversas vezes, alusão à ideia de “congelamento do poder mundial”, articulada e defendida pelo diplomata brasileiro Araújo Castro, no início da década de 1970 (SOUZA, 2014).

Ao contrário da grande mídia, a academia e os intelectuais, de forma geral, tem uma visão positiva da ação internacional do Governo Lula, reafirmando os aspectos de mudança em relação à política externa de Fernando Henrique Cardoso (FREIXO; FREITAS, 2011). Como afirmam Vigevanni e Cepaluni, se não houve rompimento com os paradigmas históricos de política externa, houve certamente mudança na ênfase a certas opções abertas à nossa atuação (2007). Acadêmicos como Paulo Fagundes Vizentini e Amado Cervo são bastante enfáticos na defesa das principais estratégias utilizadas nos oito anos de Governo Lula (2010; 2013).

Pode-se afirmar que houve, nesse momento, uma apropriada e rara conjunção de lideranças com a mesma percepção do sistema internacional. Lula nomeou Celso Amorim para conduzir o Itamaraty, um diplomata ativo politicamente, havendo coerência de ideais e propósitos entre o Partido dos Trabalhadores, o Presidente e o chanceler. Novidade também foi a criação do cargo de assessor especial da Presidência da República para Assuntos Internacionais, para o qual foi nomeado Marco Aurélio Garcia.

A cooperação com os países em desenvolvimento foi um dos centros nevrálgicos da política externa “ativa e ativa” desse período. Houve o recrudescimento de uma política externa brasileira voltada para a África, que ganhou uma dimensão pragmática expressa pelo aumento significativo das relações comerciais e dos acordos de cooperação técnica. O interesse brasileiro pela África pode ser mensurado pelo aumento do número de embaixadas brasileiras no continente, de 17 no início do século XXI para 37 em 2011 (SARAIVA, 2012, p.13). A dimensão de solidariedade também foi incorporada a essa política de aproximação através do discurso da dívida histórica do nosso país para com o continente africano.

A parceria com a região sul-americana e a aposta no Mercosul como mecanismo de crescimento econômico constituíram-se como prioridades da política externa brasileira. Intencionando reverter a marginalização que a região sofre, o Brasil tomou iniciativas significativas para a promoção do desenvolvimento. A integração americana tem se realizado em três níveis: o Mercosul, a IIRSA e a CASA/UNASUL (VIZENTINI, 2012, p. 115).

Todas as ações mencionadas acima receberam duras críticas da grande mídia brasileira, o que pode ser identificado na análise que Casarões faz dos dois jornais com os quais também trabalhamos. Em um artigo que traça um panorama geral da abordagem da imprensa sobre a política externa, o autor utilizou um critério objetivo para separar os editoriais de *O Estado de S. Paulo* e *Folha de São Paulo*. Tais editoriais foram categorizados em “positivo”, “negativo” e “neutro” na forma pela qual opinaram sobre política externa ao final do Governo Fernando Henrique Cardoso e nos anos do Governo Lula. Os dados compilados demonstram que a política externa de Lula recebeu uma análise negativa na maioria dos editoriais de *OESP*, o que também se identifica, em menor escala, no jornal *Folha*.

O posicionamento desses jornais pode ser justificado pelo seu histórico. *OESP*, por exemplo, manteve ao longo do século XX forte identificação com os princípios de um liberalismo-conservador. É nítida a postura de combate a governos de teor progressista, como foram os de João Goulart (1961-1964) e em certa medida, o 2º

Governo Vargas (1951-1954). A permanência do liberalismo e do conservadorismo é claramente observada nos editoriais que, ao longo do século XX, foram dedicados à política externa. Desde o início da Primeira Guerra Mundial o jornal defendeu um maior alinhamento do Brasil aos EUA. Assim o foi nas duas guerras mundiais e em momentos cruciais do pós-guerra. Essa postura, mesmo com a reconfiguração do sistema internacional e o fim da hegemonia norte-americana ao final do século XX, permaneceu como central na linha editorial de *OESP*. Foram recorrentes os editoriais que apontaram para o erro cálculo que a política externa estaria incorrendo, ao se distanciar dos EUA.

A forma pela qual a *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo* comportaram-se diante das estratégias de inserção internacional do país é representativa da forma pela qual a imprensa comportou-se em relação a outras esferas do governo Lula. Caberia observar que existe uma visível contradição entre a visão negativa dessa política externa nas páginas dos jornais nacionais e o tratamento oposto por parte da mídia internacional que, em sua maioria, fez referências positivas à projeção internacional brasileira, durante os oito anos de governo do Presidente Lula.

#### **A aproximação com a África e com o entorno: pragmatismo e cooperação solidária**

A Cooperação Sul-Sul foi uma das áreas mais criticadas quando a imprensa tratou de enfatizar os “erros” do Governo Lula na esfera internacional. Não só os editoriais seguiram essa linha, mas também os articulistas convidados. Em *OESP* se tornaram frequentes artigos de Fernando Henrique Cardoso, Celso Lafer e Rubens Barbosa, respectivamente o ex-Presidente, o ex-ministro das Relações Exteriores e o embaixador em Washington indicado pelos dois primeiros. A diplomacia multilateral, além da aproximação do Governo com líderes esquerdistas como Hugo Chávez, Fidel Castro e Evo Morales também foram alvo da análise negativa dos jornais.

Os editoriais e artigos dedicaram grande atenção a um aspecto que se relaciona também ao governo de Fernando Henrique Cardoso: a influência da diplomacia presidencial em vários âmbitos e decisões de política externa. Ao realizar muitas visitas internacionais e participar de importantes eventos multilaterais, Luís Inácio Lula da Silva

alcançou grande projeção internacional. O simbolismo de sua figura como o primeiro presidente proveniente da classe trabalhadora ganhou amplitude, trazendo visibilidade à inclusão de temas sociais na agenda internacional.

Críticas à aproximação com a África incidiram em vários aspectos, como no aumento dos gastos públicos em decorrência da abertura de novas embaixadas e representações brasileiras no continente. Também foi duramente criticada a aproximação do Brasil com países ditatoriais. Nesse aspecto os editoriais parecem desconsiderar que as relações do Brasil com tais países procuraram evidenciar a relação de Estado a Estado. Os jornais posicionaram-se de forma a defender que a nossa diplomacia brasileira rompesse com uma de suas mais caras bandeiras e tradições, qual seja, a não ingerência nos assuntos internos de outros países. A imprensa oportunamente inseriu nessa discussão a preocupação com os direitos humanos, denunciando as relações amistosas do Brasil com países cujos governos são autoritários.

Nas diversas viagens à África que realizou, o presidente Lula foi porta-voz de propostas de aproximação do Brasil com o continente. Projetos de cooperação multilateral para produção de biocombustíveis, além do estabelecimento de sedes da Fiocruz e da Embrapa foram alguns dos resultados efetivos dessa iniciativa. O estabelecimento de uma fábrica de medicamentos antirretrovirais em Moçambique fortaleceu a cooperação na área da saúde, tendo o Brasil disponibilizado recursos, equipamentos e tecnologia para a sua consecução.

Embora as críticas à política africana do Brasil tenham sido frequentes em ambos os jornais, *OESP* destaca-se por atacar todos os aspectos possíveis que envolvem essa aproximação. Em novembro de 2003, o jornal pronunciou-se sobre a fala de Lula na Namíbia acerca da necessidade de criar mecanismos e instituições na América do Sul que pudessem financiar o desenvolvimento de países africanos. O jornal evidenciou o que considerava ser “ilusões políticas e deslizes oratórios numa viagem quixotesca”, fazendo referências também às gafes cometidas pelo presidente ao elogiar a limpeza e beleza das cidades africanas que visitou (*As fantasias africanas de Lula*, 9 nov. 2003, *OESP*).

A afirmação recorrente foi a de que o país deveria considerar o pragmatismo comercial, mas não poderia deixar de lado a defesa dos direitos humanos, um princípio universal de nossa atuação internacional (*Diplomacia e ditadura*, 17 de outubro de 2007, *FSP*). No mesmo dia em que a *Folha* teceu tais considerações, *OESP* foi mais enfático nas críticas, evidenciando que a presença do presidente brasileiro em Burkina Faso legitimava seu governante, um ditador. (*Legitimando um ditador*, 17 de outubro de 2007, *OESP*).

Em 2010, numa espécie de balanço da política africana do país, *OESP* voltou a denunciar a aproximação do Brasil com países ditatoriais, dedicando atenções à visita de Lula à Guiné Equatorial. Após descrever o curriculum sanguinário do ditador do país, Teodoro Obiang, o jornal voltou à carga nas críticas à estratégia de priorizar as relações com a África. O editorial menosprezava o aumento do comércio dos países africanos com o Brasil insistindo que a prioridade atribuída à África pela diplomacia brasileira seria parte de uma “ilusão terceiro mundista dominante a partir de 2003.” (*Viagem a África imaginária*, 4 de julho de 2010, *OESP*).

A palavra ilusão foi, por diversas vezes, utilizada para fazer referência ao inegável impacto positivo que o renascer de uma política de aproximação com a África teve para o Brasil. As consequências positivas não são identificadas somente na esfera bilateral, sendo visíveis os resultados alcançados em âmbito multilateral, especialmente no que tange às coalizões com países em desenvolvimento. Na perspectiva de *OESP*, tal aproximação não se refletia em ganhos concretos ao Brasil, uma vez que o crescimento das relações comerciais seria ínfimo e não representaria alteração substancial na balança comercial brasileira.

Por outro lado, o jornal *FSP*, em alguns de seus editoriais, ressaltou positivamente o caráter simbólico das viagens do presidente Lula à África e a pertinência dessa aproximação, sob vários aspectos. Ao esmiuçar a viagem de Lula à Nigéria, em abril de 2005, o editorial reconheceu o valor simbólico da aproximação mas adjetivou de “fiasco” as negociações comerciais realizadas com aquele país africano (*Frustração na África*, 13 de abril de 2005, *FSP*).

A análise que os dois jornais fizeram da viagem do Presidente Lula à África reforça a afirmação de Casarões, segundo a qual o jornal *FSP* teceu críticas mais amenas e, por vezes, elogiou os objetivos da política externa do período. Segundo esse autor, a *FSP* direcionou suas críticas à figura de Lula, culpando o presidente e seus assessores por algumas condutas. Já *OESP* divergiu praticamente em todas as esferas da política externa, discordando nas visões de mundo, atores e métodos (2012, p. 231).

A aproximação do Brasil com os países da América do Sul também não passou despercebido pelos referidos jornais. Uma relação amistosa pautada pela cooperação em âmbito econômico e político marcou as relações do Brasil com seu entorno. No entanto, em maio de 2006, o Brasil enfrentou seu maior desafio nessa esfera. Com a nacionalização dos hidrocarbonetos na Bolívia, pelo presidente Evo Morales, os interesses da Petrobrás foram colocados em cheque. As empresas foram autorizadas a permanecer atuando no país, mas tiveram que renegociar seus contratos.

Nos dias que se seguiram ao anúncio da nacionalização na Bolívia, diversos editoriais de *OESP* dedicaram-se a analisar a conjuntura naquele país e também a opinar sobre o comportamento que o Governo Lula deveria ter em defesa dos interesses nacionais. Nunca as opiniões sobre os termos que deveriam pautar as relações do Brasil com a Bolívia foram tão evidenciadas como no mês de maio de 2006. O jornal defendeu uma postura agressiva do Brasil, aludindo à “diplomacia do porrete”. *OESP* afirmava que a postura brasileira deveria pautar-se pela fragilidade do país vizinho no que tange às necessidades de exportação de seu gás e sua dependência da demanda brasileira nessa esfera. Em 02 de maio, *OESP* afirmou em seu editorial que chegara a hora do governo brasileiro deixar de ser benevolente com a Bolívia e três dias depois voltava a dedicar-se ao tema, enfatizando que o caso dava ao Brasil a chance de rever sua política externa de “descida aos infernos” (*Obsolência do inacabado*, 05 de maio de 2006, *OESP*). A defesa dos interesses da Petrobrás, nesse discurso, fundia-se como nunca aos interesses dos brasileiros. Interessante observar que esse “surto de febre patriótica”, nas palavras de Igor Fuser (2011), foi proveniente de jornais que sempre minimizaram a importância de

políticas em defesa do patrimônio nacional, defendendo as privatizações e um alinhamento preferencial do Brasil com os EUA.

Com uma defesa mais moderada e reconhecendo a soberania boliviana na ação, o editorial da *FSP* afirmou, no dia seguinte à nacionalização, que a postura do Brasil deveria ser de frieza e de “cálculo empresarial”, e que a pressão deveria ser redobrada a fim de conseguir que Evo Morales revise a sua política “extremista”. (*Bolívia: Ame-a ou Deixe-a*, 2 de maio de 2006, *FSP*).

Conforme ia se verificando a disposição do Brasil em negociar com o governo de Evo Morales, os editoriais iam reforçando as críticas à postura do Governo Lula. A crítica central dos principais veículos de comunicação incidiu no suposto descaso do governo brasileiro com a defesa do interesse da Petrobrás e, logo, do interesse nacional. A estratégia da diplomacia brasileira, porém, foi a de insistir no caminho da negociação, mostrando que havia uma dimensão política de médio e longo prazo que deveria ser contemplada na construção de confiança entre os dois países.

Cabe observar que, embora tenha criticado a forma pela qual o Brasil conduzia as negociações com o país vizinho, a *FSP* abriu espaço para opiniões dissonantes. Alguns dos articulistas da *Folha*, por vezes, se coadunaram com posições do governo e da diplomacia brasileira. Clóvis Rossi, um dos jornalistas mais atuantes na imprensa nacional, insistiu no direito da Bolívia em nacionalizar suas riquezas, evidenciando que Evo Morales, ao tomar medidas visando solucionar a imensa desigualdade social de seu país, estava sendo coerente com o que havia prometido aos seus eleitores. Rossi, como colunista do jornal, denunciou os exageros da opinião pública em atribuir a culpa sobre a situação na Bolívia ao Presidente Lula, lembrando que os negócios da Petrobrás neste país envolviam riscos desde a época do governo de Fernando Henrique Cardoso (Rossi, Clovis. *O fracasso (da memória)*, 04 de maio de 2006, *FSP*).

As análises de Clovis Rossi nos oferecem uma visão menos maniqueísta da condução da política externa brasileira. Esse jornalista fez referências positivas à atuação de Celso Amorim. Em 2005, referiu-se ao chanceler de Lula como um “Homem de Estado”, num artigo bastante elogioso acerca de sua atuação em defesa dos interesses

agrícolas dos países em desenvolvimento junto ao G-20, na Organização Mundial do Comércio (Rossi, Clóvis. *O Homem de Estado*, 18 de dezembro de 2005, *FSP*).

Cabe observar que na *FSP* escrevem jornalistas e personalidades do meio político, cultural e acadêmico que apresentam, em diversos temas, visão distinta da sua linha editorial. O jornal salienta que essa é uma postura desejável e que atesta a sua qualidade enquanto indutor e representante da opinião pública do país. A propaganda publicitária e o atual slogan da *Folha* investem nessa ideia: “Concordando ou não, siga a Folha. Porque ela tem suas posições, mas sempre publica opiniões divergentes.” Não obstante, a pluralidade de posições apresentada pelo jornal não parece se equalizar na cobertura política. “Dois terços são de direita e um de centro”, afirma Paulo Nogueira quando procura demonstrar que o jornal, a despeito de seu marketing, marca posição no cenário político brasileiro (NOGUEIRA, 2013).

O presidente Lula tentou interceder a favor dos lucros da Petrobrás, mas ao mesmo tempo, reconheceu a nacionalização como expressão da soberania da Bolívia e de seu direito de legislar sobre os seus recursos naturais. Essa atitude, que buscou conciliar o interesse das empresas brasileiras com o discurso de solidariedade com países menos desenvolvidos foi duramente criticada pela imprensa. Sob a acusação de não defender os interesses nacionais em detrimento de uma solidariedade de cunho ideológico, Lula teve que enfrentar a questão até no âmbito da propaganda eleitoral que antecedeu o seu segundo governo. O candidato do PSDB levantou essa pauta nos últimos debates, acusando o Presidente de não defender o Brasil na contenda. Cabe observar que esse foi um dos raros momentos em que questões que envolvem decisões de política externa ganharam projeção junto aos debates eleitorais.

A postura dos jornais diante da política de aproximação com a África e frente à desafios como o da crise na Bolívia despertam a discussão acerca da mudança de paradigma da inserção internacional brasileira. Na percepção da oposição, das elites e da grande imprensa o país passou a ideologizar a política externa, dando-lhe feições de política de governo, abandonando sua percepção enquanto política de Estado. Grande parte dos intelectuais que se debruçam sobre a política externa defende que ela pode ser

uma política de governo, uma vez que é natural que esteja em consonância com o programa dos grupos políticos que ascendem ao poder (SCHUTTE, 2013, p. 211).

Outra fonte de argumentação da oposição que foi recorrente nesses jornais se relaciona ao caráter supostamente antiamericano da política externa do Governo Lula. Tais afirmações, realizadas de forma maniqueísta, não levaram em consideração a elevação das relações bilaterais com os EUA em vários aspectos, apesar da manutenção de históricas rivalidades no âmbito comercial. A opção por um eixo-global de política externa não caracterizou o abandono das relações hemisféricas-bilaterais, tendo o governo Lula, como sustenta Pecequilo, optado por eixos combinados de cooperação (2008).

Com essa breve exposição procuramos demonstrar que, entre 2003 e 2010, houve um despertar do interesse da mídia pela inserção internacional do Brasil, como em raros momentos ocorreu na história do século XX. É possível que desde o governo de João Goulart (1961-1964) a política externa brasileira não gerasse tanto interesse de parcelas significativas da grande imprensa. Essa última constituiu-se como a voz da oposição, que não se cansou em denunciar a “ideologização” e a “partidarização” da política externa de um Governo que, inegavelmente, promoveu maior projeção internacional do país. É fato que a politização da política externa brasileira parece hoje irreversível. No entanto, é importante que setores da sociedade e a opinião pública não sejam alimentados somente por informações majoritariamente contrárias a um determinado projeto de governo.

Fica evidente, na análise dos editoriais, o quanto os veículos de comunicação no Brasil estiveram comprometidos com a oposição política ao Governo Lula. A ideia de que é positiva a participação da sociedade nas discussões sobre a formulação da política externa deve ganhar força. Porém, não se pode perder de vista que opinião pública e imprensa não se constituem em sinônimos, e que os interesses ideológicos sempre estiveram por trás de qualquer proposta de inserção internacional do Brasil.

## Editoriais

### Folha de S. Paulo

- *Diplomacia e ditadura*, 17 de outubro de 2007.
- *Frustração na África*, 13 de abril de 2005.
- *Bolívia: Ame-a ou Deixe-a*, 2 de maio de 2006.

### O Estado de S. Paulo

- *As fantasias africanas de Lula*, 9 de novembro de 2003.
- *Legitimando um ditador*, 17 de outubro de 2007.
- *Viagem a África imaginária*, 4 de julho de 2010.
- *Obsolência do inacabado*, 05 de maio de 2006.

### Artigos

- Rossi, Clovis. *O fracasso (da memória)*, 04 de maio de 2006, *FSP*.
- Rossi, Clóvis. *O Homem de Estado*, 18 de dezembro de 2005, *FSP*.

## Referências

CASARÕES, Guilherme Stolle Paixão e. A mídia e a política externa no Brasil de Lula. **Austral: Revista Brasileira de Estratégia e Relações Internacionais** vol. 1, n.2, 2012, p. 211-236.

CERVO, Amado e BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Edit. UNB, 2010.

FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. Opinião pública e política externa: insulamento, politização e reforma na produção da política exterior do Brasil. **Revista Brasileira de Política Internacional**, vol. 51, n. 2, 2008.

FRANCO, Geisa Cunha. **Opinião pública e política externa na abertura democrática brasileira. O debate na imprensa durante o governo Figueiredo (1979-1985)**. Curitiba: Juruá, 2009.

FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane. Um tema, múltiplas interpretações: um breve balanço da produção acadêmica sobre a política externa da Era Lula. In: FREIXO, Adriano de et all (Orgs). **A política externa brasileira na Era Lula: um balanço**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FUSER, Igor. **Conflitos e contratos. A Petrobrás, o nacionalismo boliviano e a interdependência do gás natural (2002-2010)**. Tese de doutorado em Ciência Política. São Paulo: FFLCH, USP, 2011.

LESSA; Mônica; GAVIÃO, Leandro. Política Externa, mídia e propaganda nos governos Lula da Silva (2003-2010). In: FREIXO, Adriano de et al (Orgs). **A política externa brasileira na Era Lula: um balanço**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

MANZUR, Tania Maria P Gomes. **Opinião Pública e política exterior do Brasil (1961-1964)**. Coleção Relações Internacionais. Curitiba: Juruá, 2009.

NOGUEIRA, Paulo. Um novo slogan para a Folha de S. Paulo. *Carta Maior*, 25 de outubro de 2013. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Paulo-Nogueira-um-novo-slogan-para-a-Folha-de-S-Paulo/4/29323>

PECEQUILO, Cristina Soreanu. A Política Externa do Brasil no Século XXI: Os Eixos Combinados de Cooperação Horizontal e Vertical. **Revista Brasileira de Política Internacional**, vol. 51, n. 2, 2008, p.36-153.

\_\_\_\_\_. **As relações Brasil - Estados Unidos**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

SCHUTTE, Giorgio Romano. Política externa brasileira como política pública. In: MARCHETTI, Vitor (Org.). **Políticas públicas em debate**. SBC; SP: MP Editora, 2013.

SARAIVA, José Flávio Sombra. **África parceira do Brasil Atlântico. Relações Internacionais do Brasil e da África no início do século XXI**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

SOUZA, Ismara Izepe de. O resgate da discussão sobre o “congelamento do poder mundial” nos governos Lula e Dilma (2003-2014). **Revista Conjuntura Austral**, vol.5, n. 26, 2014, p. 67-80.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A projeção internacional do Brasil (1930-2012)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **Relações Exteriores do Brasil (1945-1964). O nacionalismo e a política externa independente**. RJ: Petrópolis, Vozes, 2004.

VIGEVANI, Tullo; CEPALUNI, Gabriel. A Política Externa de Lula da Silva: A Estratégia da Autonomia pela Diversificação. **Contexto Internacional**. Rio de Janeiro, v. 29, n.2, 2007, p. 273-335.

## **Bem vindos ao século XXI! Novas formas de construção do espaço público, um debate à luz do pensamento de Hannah Arendt<sup>1</sup>**

Verónica Aravena Cortes<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

Nunca antes nosso futuro foi mais imprevisível, nunca dependemos tanto de forças políticas que podem a qualquer instante fugir às regras do bom senso e do interesse próprio – forças que pareceriam insanas se fossem medidas pelos padrões de séculos anteriores. É como se a humanidade se houvesse dividido entre os que acreditam na onipotência humana (e que julgam ser tudo possível a partir da adequada organização das massas num determinado sentido), e os que conhecem a falta de qualquer poder como a principal experiência da vida (ARENDT, 1989, p.11)

### **Resumo**

O artigo discute as transformações do espaço público na contemporaneidade a partir de ferramentas conceituais presentes no pensamento de Hannah Arendt. A autora parte de uma concepção grega de política, entendendo-a como ação humana que requer a visibilidade de uma esfera pública, um espaço onde a vida entre os homens ganha reconhecimento e relevância, permitindo a construção de um mundo comum entre os homens. Estas reflexões fornecem elementos para entender as transformações do espaço público no século XX, do advento das sociedades de massa à formação dos grandes conglomerados midiáticos, bem como nas primeiras décadas do século XXI, com o surgimento das redes de comunicação que modificaram o cenário da mídia e as formas da política.

**Palavras chave:** Hannah Arendt; Espaço público; Mundo comum; Mídia.

### **Introdução**

Passar os olhos por nossos jornais, canais de televisão, redes produz perplexidade. Vemos uma profusão de imagens e discursos, de brincadeiras *non sense* a ações que ultrapassam

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do Curso de Jornalismo da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP, veronica.cortes@metodista.br

o limite da crueldade, partindo de Big Brothers, Black Blocs, jihadistas ou indivíduos de todas as idades que de suas casas colocam na rede seus vídeos com ações cotidianas, visões e preocupações acerca do mundo ou comentários intolerantes escondidos pelo anonimato.

A tecnologia permitiu interconectar o mundo, não apenas os lares, empresas e repartições, hoje, onde quer que o indivíduo se encontre, pode portar um aparelho móvel em suas mãos que lhe permite enviar e receber mensagens ao mundo, fenômeno que tem transformado nossa sociedade, do jornalismo ao lazer, permeando todas relações tradicionais e, certamente, a política.

Entretanto, causa perplexidade perceber que na vida moderna ultra tecnológica, os conflitos permanecem e são resolvidos da mesma forma que há milênios: pela violência, agora transmitida pela rede para os bilhões de habitantes do planeta. Causa perplexidade ver que os desafios da convivência humana permanecem e que as difíceis conquistas da civilização ao longo dos séculos podem ruir e desmoronar, pois nada significam para as atuais gerações, dada a perda da memória e, conseqüentemente, de sentido.

Este trabalho apresenta o pensamento de Hannah Arendt sobre os dilemas e desafios de nosso mundo; foram recuperadas suas reflexões sobre o homem e a política, espaço público e “mundo comum”, para pensar na contemporaneidade que experimentou uma grande transformação do espaço público na última década.

A biografia da autora judia, nascida na Alemanha nos primeiros anos do século XX, é marcada pela experiência do totalitarismo. Após ser presa em 1933, na Alemanha, foge passando por alguns países até chegar à França, onde viverá até 1941, momento da ocupação alemã, consegue escapar para os EUA, diferente de um amigo próximo, Walter Benjamin, que morrerá na fronteira. A Alemanha retira-lhe a cidadania, passando a viver como apátrida até 1951, quando recebe a cidadania norte-americana. Ao longo de quase

20 anos de sua vida, experimenta a radical experiência de não ser um sujeito de direitos e “conhecer o inferno”, como ela nos diz. (1998)

O diplomata Celso Lafer, um de seus alunos na Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, observa que a Hannah Arendt ilumina a reflexão política do século ao “restaurar a importância deste mundo público, tão obscurecido na vida contemporânea”. (2007, p. 25).

### **Vida entre os homens e surgimento da *polis***

Escrevendo na metade do século XX, a autora percebe que, nossa contemporaneidade é marcada por uma profunda crise que se revela em inúmeros aspectos, da educação à política. Crise que, a seu ver, não se restringe aos EUA, onde fixara residência, refletindo uma crise instalada nas sociedades que experimentam as transformações da modernidade, produto de um rompimento radical com o passado.

Profunda leitora de autores clássicos, nos quais busca as raízes de nossas matrizes de pensamento e instituições sociais e políticas, para trazer elementos que fornecessem sentido ao mundo, dado que os perturbadores e contraditórios eventos do século XX pareciam, não raro, insanos aos analistas. Parte do estudo na filosofia para discorrer sobre aquilo que constituiria aquilo que é próprio dos humanos, diferente do reino animal, remetendo ao que fazemos entre os homens, ou seja, a vida na *polis*, na cidade. Em uma passagem inicial do livro *A Condição Humana* recupera Aristóteles, buscando o que é próprio aos homens:

De todas as atividades necessárias e presentes nas comunidades humanas, somente duas eram consideradas políticas e constituintes do que Aristóteles chamava de *bios politikos*: a ação (práxis) e o discurso (lexis), dos quais surge a esfera dos negócios humanos (...) que exclui estritamente tudo o que seja apenas necessário ou útil. (2003, p.34)

O *bios politikos* tratava-se daquilo que não se reduz à natureza, ou seja, à parte biológica do homem, aqui incluído o que estes precisam fazer entre homens conjuntamente para sua sobrevivência, imperativo vital, entretanto atividade que

permanece em uma esfera privada. Em Aristóteles, o mundo privado é pautado pela necessidade, regido pelas hierarquias e determinantes familiares, por sua vez, o mundo político apresenta-se como lugar da ação e como tal, esfera da liberdade. A origem da distinção entre o público e o privado será encontrada nesta visão grega, contudo, esta visão dista das referências de público e privado observadas na contemporaneidade.

Não todos os homens se desempenhavam nos assuntos da cidade, contudo aqueles que permaneciam no âmbito do privado, permaneciam como que privados de algo fundamental à sua humanidade. Na Grécia Antiga, ao construir a experiência da *polis*, os gregos criaram a ágora, um espaço de desenvolvimento e realização da vida pública, onde a vida entre os homens pudesse ser vivida.

O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, 'além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*). (ARENDDT, 2003, p.33)

Isto significa dizer que o homem não realiza sua condição humana ao se reproduzir sua existência biológica, mas só realiza plenamente sua humanidade na vida entre pares, em um mundo comum. Diz a autora:

o que todos os filósofos gregos tinham como certo, por mais que se opusessem à vida na *polis*, é que a liberdade situa-se exclusivamente na esfera política; que a necessidade é primordialmente um fenômeno pré-político, característico da organização do lar privado; e que a força e a violência são justificadas nesta última esfera por serem os únicos meios de vencer a necessidade e alcançar a liberdade. (2003, p.40)

As relações pautadas pela força e pela violência cabiam, sendo até entendidas em um mundo pré-político, contudo, na evolução das sociedades, ou seja, na passagem para a vida na *polis*, estas necessariamente, deveriam ficar fora, pois não faziam parte da política.

Nesta formulação, a vida política tornou-se o lugar da liberdade e da possibilidade, porque lugar da ação. Ação que permite construir novos mundos, dar início a um novo



começo, até hoje um ponto central na vida política. E isto, por sua vez, só se torna possível, porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. Desse alguém que é singular pode-se dizer, com certeza, que antes dele não havia ninguém. Diz a autora “O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável (ARENDRT, 2007, p. 191).

O discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade, isto é, do viver com ser distinto e singular entre iguais. Sendo assim, a esfera pública torna-se a experiência da pluralidade, onde é preciso ver e reconhecer os pares, contemporaneamente diríamos “os outros”, que na verdade não são outros, mas sujeitos como “eu”. Arendt estabelece a relação entre mundo público e ação na *polis*, a esfera política:

resulta diretamente da ação em conjunto, mediante palavras e atos. A ação, portanto, não apenas mantém a mais íntima relação com o lado público do mundo, comum a todos nós, mas é a única atividade que o constitui. É como se os muros da *polis* e os limites da lei fossem erguidos em torno de um espaço público preexistente, mas que, sem essa proteção estabilizadora, não duraria, não sobreviveria ao próprio instante da ação e do discurso. (ARENDRT, 2003, p. 210).

Ação significa “dar início a um novo começo”, não se trata da repetição de um autômato, Celso Lafer observa que o homem se realiza na ação e esta exige a vida pública. (2007, p. 22) A esfera pública se constituiria como o local adequado para a excelência humana, uma vez que a excelência requer a presença de outros, um mundo comum onde a experiência faça sentido. A ação requer um espaço de aparecimento e do testemunho dos outros para que ganhe significado e não só, pois o espaço público é o lugar que preserva a ação do esquecimento. Se não fosse sua existência, as ações humanas pereceriam dada a mortalidade própria do humano. Todas as coisas não comunicadas e

incomunicáveis, que não foram nunca confiadas a ninguém, deixam de existir, pois não há para elas um lugar permanente na realidade: eis a importância da memória.

A vida pública adquire significado no ser visto e no ser ouvido. Ser visto e ouvido por outros torna-se relevante pelo fato de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes. A experiência da pluralidade permite transcender a vida pessoal de cada um, mediante a prática do diálogo, aprendizado difícil em qualquer tempo, mas vital para todas as sociedades, no percurso de amadurecimento político, ao criar as condições de construção de referências cognitivas e valorativas que por sua vez articulam os homens numa trama possibilitando a criação de um horizonte comum de interlocução possível. A esfera pública enquanto um mundo comum, que nos reúne na companhia uns dos outros e, ao mesmo tempo, evita que colidamos uns com os outros. “Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens”. (ARENDR, 2003, 62)

A noção de “comum” merece uma explicação, pois significa que este mundo comum transcende a duração da vida de cada um de nós, é aquele que chegamos ao nascer e o que deixamos quando partimos na hora da morte. Comum com todos os que habitam o nosso planeta neste momento, mas também com aqueles que já fizeram parte e com todas as gerações ainda por vir, Arendt lembra que:

mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tem uma presença pública. E o caráter público da esfera pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens a venham a preservar da ruína natural do tempo. (ARENDR, 2003, p.65)

Neste processo de ver, ser visto e reconhecido como sujeito-cidadão, ganha forma uma dimensão não menos significativa do espaço público o de construção de uma identidade pessoal. (ARENDR, 2003) O espaço público é o espaço do aparecimento e da

visibilidade e essa visibilidade pública é o que constrói a realidade. Ao participar deste espaço, o sujeito ganha reconhecimento, constituindo-se como sujeito-cidadão, por sua vez, o não participar significa ficar fora da realidade, exclusão, implicando uma “não existência” do sujeito. Tema caro para Hannah Arendt, ao acompanhar o destino de milhões de judeus como ela, apátridas.

No mundo ainda hoje temos milhões de não sujeitos, são mais de 50 milhões de refugiados ou deslocados (ACNUR, 2014), não entrando nesta cifra os migrantes indocumentados, mas também poderiam ser lembrados os moradores de periferia que por todo o globo morrem por balas perdidas ou são escravizados, sem ter a quem recorrer, entre tantos outros.

### **A vida moderna e dissolução do espaço público**

Nas modernas sociedades de massa, a política distanciou-se da ação entre os homens na cidade, criando-se uma outra instância para se contrapor à esfera da política: a sociedade. Hannah Arendt mostra o surgimento desta ideia em seu livro *A Condição Humana*, entretanto, neste texto não entraremos no debate pertinente a esta expressão tão utilizada entre nós. Sabe-se que, com o advento da industrialização, a partir do século XIX, a mídia passou a configurar o espaço público, ao passo que as pessoas dele se distanciaram, encontrando agora no mundo privado o sentido e as razões para sua existência. Sennet (1988) discorre sobre este tema no livro *Declínio do homem público*.

Habermas, em seu livro *Mudança estrutural da esfera pública*, apresenta as transformações experimentadas no mundo público, debatendo o papel da mídia nas novas sociedades. O autor caracteriza a esfera pública como uma zona de discurso, na qual ideias são conhecidas e debatidas e uma visão de bem comum pode ser expressa. O século XVIII desponta como um período crucial da esfera pública, pois neste século, a imprensa se constitui na sua instituição por excelência, ao desempenhar o papel de difundir, mas também de reconfigurar as discussões sociais. O princípio básico da esfera pública seria

legitimar a pressão social exercida sobre o poder do Estado, transcendendo a mesma relação de força (1984, p. 233). Teria como meta a transformação de interesses de indivíduos privados em um interesse público comum, e, desta forma, universal.

No momento em que a imprensa se comercializa a relação se transforma, pois surge um “portão de entrada de interesses privilegiados na esfera pública”. Sua estrutura se altera, ao invés de opinião pública, aclamação, o próprio debate ganha a dimensão de espetáculo. Criam-se consensos, dos quais a população é excluída:

um público de cidadãos, desintegrado enquanto público é de tal maneira mediatizado por meios publicitários que, por um lado, pode ser chamando a legitimar acordos políticos sem que, por outro lado, ele seja capaz de participar de decisões efetivas ou até mesmo de participar. (HABERMAS, 1984, p.258)

Para Habermas a transformação da esfera pública trouxe inequívocas perdas. Ao perder a sua base na comunidade, a esfera pública perdeu sua clara delimitação com relação à esfera privada: interesses particulares tomaram a esfera pública política, conduzindo a evaporação de sua transparência e abrangência. (HABERMAS, 1984, 238)

Em uma outra perspectiva, Hannah Arendt aponta que, na modernidade, a privação de relações “objetivas” com os outros tornou-se a grande característica do fenômeno de massa, dado quem em nosso mundo, as pessoas pouco têm a experiência de uma vida entre pares. Daí se entende a experiência quase que paradoxal da solidão na massa. A autora coloca que nas tiranias, mas também nas modernas sociedades de massas:

os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes. (ARENDR, 2003, p. 66-67)

A sociedade de massa não apenas destrói a esfera pública, mas também priva ainda os homens de seu lugar no mundo. Vera Telles mostra que o caminho da dissolução desse espaço público pode ser observado em três diferentes registros:



1. Na perda de um “mundo comum” que significa a perda de um espaço comum entre os homens, comprometendo a capacidade de discernimento e compreensão e o julgamento que exigem, enquanto maneira especificamente humana de se fazer a experiência e a realidade. Nesta dimensão pode-se concluir que a perda do espaço público significa a perda dessa relação objetiva com os outros homens e com isso, a perda mesma de uma noção de realidade.

2. No retraimento para a subjetividade. Hoje vemos a exaltação da própria subjetividade que tende a fazer dos interesses e perspectivas privados a medida de todas as coisas. Significa a privação de um sistema comum de pertinência a partir do qual, a existência de cada um pode ser reconhecida como algo dotado de sentido e relevância para os demais, ou seja, num mundo partilhado de significados. A dissolução do espaço público conduz à impossibilidade de uma tradição ser criada ou refundada, e, sem o amparo da palavra e da memória, o acontecimento se volatiliza num tempo privado de significação humana.

3. Num registro político, significa a perda de um espaço reconhecido de ação e opinião. (Telles, 1999, p. 328-330)

No livro *Entre o passado e o futuro*, Hannah Arendt relaciona a grande crise do presente às perdas do mundo, seja a perda da natureza, a perda da obra humana ou da história, que se traduz na perda de um mundo comum no qual os eventos encontram a possibilidade de ganhar significado. Ausências que deixam:

para atrás de si uma sociedade de homens que, sem um mundo comum que a um só tempo os relacione e os separe, ou vivem em uma separação desesperadamente solitária ou são comprimidos em uma massa. Pois uma sociedade de massas nada mais é que aquele tipo de vida organizada que automaticamente se estabelece entre seres humanos que se relacionam ainda uns aos outros mas que perderam o mundo outrora comum a todos eles. (ARENDR, 2003, p.126)

Discute-se hoje, em algumas instâncias, após alguns eventos, como o assassinato dos chargistas do jornal *Charlie Hebdo* em uma reunião de pauta, por extremistas, sobre a



liberdade de pensamento, a questão é anterior, pois sem um espaço, isto é, sem uma comunidade que torne significativas as opiniões de cada um, essa liberdade é equivalente à “liberdade de um louco, porque nada do que se pense pode importar a alguém”. (TELLES, 1998, p. 330).

### **Narração, memória e discernimento**

Vera Telles nos lembra que, no pensamento de Hannah Arendt, as dimensões cognitiva e valorativa do mundo comum qualificam os “critérios através dos quais se torna possível discernir o relevante do irrelevante, o legítimo do ilegítimo, o justo do injusto, assim como a verdade da mentira, o fato da ficção” (1998, p.46). Neste sentido, a narração ganha importância, uma vez que os acontecimentos, ao serem partilhados ganham significado e perdem teor ameaçador.

A memória constitui-se como um dos modos de pensamento, mas é impotente fora de um quadro de referência preestabelecido, pois a mente humana é incapaz de reter algo desconexo. A questão da memória nos remete à questão da mortalidade, a mortalidade humana carrega seu perecimento, isto significa a perda da continuidade de tudo aquilo que é humano, se não houver registro.

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido -pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder- significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação. (ARENDRT 2007, p. 131)

A narração detém o papel de manter esta memória do mundo, pois seu ofício é fazer a mediação entre o velho e o novo, apesar de toda tecnologia disponível, o jovem não aprende sozinho esta memória do mundo.

A tarefa do poeta, do historiador e, por que não dizer, do jornalista, consiste não apenas em fazer alguma coisa perdurar na recordação, mas também em interpretar o

mundo, estabelecendo relações entre os eventos, fornecendo-lhes sentido, pois como lembra Celso Lafer, “a lacuna entre o passado e o futuro equivale à perda de sabedoria” (2007, p.16).

### **Jornalismo, redes e espaço público**

Ao longo do século XX, o espaço público foi conformado pelos meios de comunicação de massa, uma realidade nova aparece com o advento do cinema, do rádio, da televisão. Os jornais tornaram-se parte de grandes empresas de comunicação. Por sua vez, o jornalismo se encarregou de hierarquizar e selecionar os assuntos para discussão pública, de construir enquadramentos para o entendimento da realidade, bem como do que fazia parte (ou não) da realidade. A mídia pode-se dizer, monopolizou esta dimensão de permanência, durabilidade e construção da memória.

O processo de concentração de veículos de comunicação no Brasil e no mundo, transformou estruturalmente o espaço público como alertou Habermas, levando a uma redução significativa das vozes presentes e dos temas vistos neste espaço ao longo do século passado, reduzindo as possibilidades de reconhecimento e de ação. O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só permite uma única perspectiva, como apontou Hannah Arendt, percepção de boa parte da população que não se via representada na mídia, uma das formas da exclusão.

No final do século XX, a interconexão global, denominada globalização transformou o panorama dos meios de comunicação, com a diluição das fronteiras nacionais, bem como da abertura dos capitais, o mercado passou a dominar as regras de produção e circulação da informação, bem como a determinar o conteúdo das demandas coletivas. O jornalismo, regra geral incorporou o discurso social hegemônico, entre outros, José Arbex abordou este debate em seu livro *Showrnlismo: a notícia como espetáculo* (2001).

A esfera pública foi destroçada em prol de uma esfera de consumidores, observa Ramonet, em seu livro *A explosão do jornalismo. Das mídias de massa à massa de mídias*, (2012) dado que "As informações de relevância passam por filtros movidos por

interesses particulares dos conglomerados midiático-culturais" (RAMONET, 2012, p. 10). O autor discute não apenas a perda de credibilidade das mídias, neste cenário de concentração, mas também expõe o cenário de terra arrasada do tradicional jornalismo nas primeiras décadas do século XXI.

Configuração que muda diametralmente com a disseminação dos computadores a baixo custo, a internet e a introdução da telefonia móvel, ferramentas tecnológicas que criaram as condições para o surgimento de redes horizontais de comunicação multidirecional, possibilitando o que Castells denomina "autocomunicação de massa" (2012, p. 158), levando os jornais a uma crise, mas o choque vai atingir os veículos e todos os veículos de comunicação reinantes ao longo do século XX.

Agora temos uma profusão de discursos que alguns denominam inclusive "informação", alguns autores, entre eles Castells, chegaram a utilizar a expressão "Era da informação", hoje pouco empregada. Se bem a rede permite tudo, uma vez que não apresenta um comando central, a expressão "informação" não se aplica, pois não tudo que cai na rede é fato.

Sem dúvida, a tecnologia interconectou o mundo, a questão que se coloca é se esta nova configuração torna possível pensar na constituição de um mundo comum. Não há uma resposta única, nas redes, pode se ver a barbárie, mas também o renascimento da esperança.

A violência de ações disseminadas na rede perpetrada por certos grupos permite perceber que eles desejam entrar neste mundo comum, via a espetacular crueldade de suas ações, serem vistos, impondo suas ideias e perspectivas. Aqui lembramos Arendt, que acompanhou a violência praticada pelos totalitarismos do século XX, a pura violência é muda, as palavras pertencem à esfera da política, expressando a intolerância de um mundo pré-político, neste sentido Souki, acrescenta que a "atual glorificação da violência é causada por uma séria frustração da faculdade de agir no mundo moderno." (SOUKI, 2001, p.128) Um grito de sujeitos excluídos da modernidade, buscando um lugar no mundo sem dominar as ferramentas da política: diante a impotência para pensar e construir o novo irrompem as ações do mundo pré-política.

### **Das redes às ruas**

Um uso diverso e espontâneo das redes pode ser visto na experiência das mobilizações observadas no Brasil e no mundo, entre 2011 e 2013. Neste trabalho que recupera a dimensão do agir e do discurso encontramos pertinente trazer, mesmo que seja sucintamente, algumas considerações sobre este evento para mostrar a complexidade do debate.

As redes possibilitaram voz e a expressão do descontentamento de uma maioria até então silenciosa, refugiada em seus lares, no mundo do privado, enquanto assistia a lógica da globalização configurar um discurso social hegemônico, paralelamente à perda de conquistas e direitos em duas décadas de projetos neoliberais<sup>3</sup>. Milhões, saíram às ruas por todo o globo, num primeiro momento, foram os indignados a ocupar Wall Street e as ruas de Madrid, em 2011, depois aqueles que protestavam contra seus governos autoritários, seja na Tunísia (2010) ou no Egito (2011), para citar algumas mobilizações que chegaram a derrubar os seus governantes.

Em 2013, os protestos chegam ao Brasil, no início de junho, organizados inicialmente pelo Movimento Passe Livre, contra o aumento da tarifa da passagem de ônibus em São Paulo. O MPL logo deixa a organização, contudo, as mobilizações se espraiam por mais de 100 cidades, sem apoio da mídia tradicional, rapidamente passam a ecoar centenas de críticas, seja aos gastos da Copa, o torneio mundial de futebol a ser realizado em 2014, à violência policial, bem como demandas e reivindicações difusas, entre elas, educação, moradia e fim da corrupção. Críticas que já circulavam no mundo virtual ganharam a materialidade dos cartazes nas ruas levantados por milhões que saíram do privado de seus lares para tomar as ruas.

Sujeitos conectados, principalmente jovens descrentes da política tradicional e de seus líderes, dos veículos de comunicação e das instituições, tomando a rua de forma autônoma, transmitindo em tempo real tudo o que acontecia nas ruas a partir das redes

---

<sup>3</sup> Há uma vasta bibliografia sobre o tema, Milton Santos (2006) e Boaventura de Sousa Santos (2005) para citar alguns.



sociais. As mídias alternativas conquistavam espaço veicularem relatos na perspectiva dos manifestantes, ganhando destaque a violência policial na repressão às manifestações.

Jovens que até então não encontravam vias de agir no mundo, renovavam as ruas como espaço público, com a ferramenta das redes sociais, experiência que transformou suas práticas e devolvendo-lhes a esperança, como apontou Castells (2012), incorporando-os como sujeitos à cena política.

Arendt (2007) observa que às novas gerações cabe a tarefa essencial de introduzir a novidade, salvando o mundo da obsolescência, a esperança está no novo que cada geração aporta, pois o mundo feito por mortais se desgasta, continuamente corre o risco de tornar-se mortal (2007, p. 243).

Se a esfera pública se transformou, a própria esfera política também mudou ao incorporar algumas reivindicações das ruas, como a não aprovação pelo Congresso da Proposta de Emenda Constitucional para retirar do Ministério Público o direito de investigar a corrupção, em 2013. Não se pode dizer que o cenário político deixou seus vícios, mas hoje se percebe maior tensão no debate e uma população não disposta a se sujeitar às vontades dos governantes.

### **Considerações finais**

Nesta segunda década do século XXI, a configuração de nosso espaço público apresenta características, radicalmente diferentes das observadas em outras eras, seja na longínqua Grécia onde se configurou inicialmente esta experiência, seja no século XX, quando assistimos à criação de uma imprensa de massa que dominou a construção de nossa esfera pública e, por conseguinte, daquilo que fazia parte de nosso mundo comum. Por outro lado, continua existindo a necessidade humana de reconhecimento e de participação no mundo; a revolução tecnológica dos últimos anos permitiu que indivíduos em todos os cantos do mundo tivessem seus minutos de fama, contudo, não necessariamente pela glória da excelência, muitas vezes pelo contrário, pela brutalidade da violência.

Neste momento, o espaço público já não mais é determinado pelos grandes veículos, pois toda pessoa é um potencial produtor de conteúdo, a partir de seus aparelhos, sendo que os próprios meios de comunicação tradicionais passaram incorporar os discursos produzidos por sujeitos independentes, como parte de suas estratégias para se manterem no mercado.

Por outro lado, novos movimentos sociais surgiram dadas as condições fornecidas pelas novas tecnologias que ampliaram a horizontalidade dos discursos. Sem dúvida e da participação, esta proliferação de vozes no espaço público das redes tem contribuído para a ampliação do debate público, contudo cabe identificar que a velocidade apresenta-se como um impedimento à reflexão e ao discernimento. Fluxo não é debate, pois sempre pode se eliminar a voz dissonante ou o comentário não desejado com um clique.

### Referências

ARBEX, José. **Showrnalismo: a notícia como espetáculo**. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A condição humana**. 10 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. Deslocamento forçado no mundo ultrapassa 50 milhões de pessoas. Disponível em: <http://www.acnur.org/t3/portugues/noticias/noticia/deslocamento-forcado-no-mundo-ultrapassa-50-milhoes-de-pessoas/>. Acesso em 5, mar, 2015.

CASTELLS, M. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. In: A Sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 2000. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

LAFER, C. Da dignidade da política. In: ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.



RAMONET, I. **A explosão do jornalismo. Das mídias de massa à massa de mídias.** São Paulo: Publisher, 2012.

SANTOS, B. S. Processos de globalização. In: SANTOS, B. S. (Org.). **A globalização e as ciências sociais.** 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 13. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SENNET, R. **O declínio do homem público.** São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SOUKI, N. Da crise da autoridade ao mundo invertido. In: MORAES, E. J. BIGNOTTO, N. (Orgs.) **Hannah Arendt. Diálogos, reflexões, memórias.** Belo Horizonte: UFMG/Humanitas, 2001.

TELLES, V. Direitos sociais. Afinal do que se trata?. São Paulo: Revista USP (Dossiê Direitos Humanos no Limiar do Século XXI). Mar/abr/maio, 1998: p. 34 – 45.

\_\_\_\_\_. **Direitos sociais. Afinal do que se trata?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

## **Caso Escola Base: 20 anos da cobertura que colocou a imprensa no banco dos réus<sup>1</sup>**

Sílvio Henrique V. Barbosa<sup>2</sup>  
Escola Superior de Propaganda e Marketing, ESPM-SP  
Faculdade Cásper Líbero

### **Resumo**

O Caso Escola Base tornou-se, desde 1994, uma referência acadêmica e profissional - nos meios jornalístico e jurídico - dos danos que a imprensa pode causar ao noticiar, ao tornar público um fato. Uma fantasiosa denúncia, a vontade de um delegado em ganhar prestígio com os holofotes da mídia, e a pressa da imprensa em criar manchetes fortes geraram um grave dano que destruiu a vida de seis pessoas inocentes, acusadas de formar uma rede de pedofilia ao abusar de crianças da escola infantil. O objetivo dessa pesquisa é, ao relembrar os fatos e como foram registrados pela mídia no período, discutir a atuação dos profissionais nos âmbitos éticos e nas práticas das redações. Mediante análise das principais decisões do Supremo Tribunal Federal, apresento os avanços nas garantias individuais e coletivas relacionadas à atuação do jornalista.

**Palavras chave:** Sensacionalismo; Escola Base; jornalismo; imprensa; dano moral; ética

Terça-feira, 29 de março de 1994. Mais uma manhã de trabalho no fechamento de um telejornal diário, o Jornal da Cultura 60 Minutos, líder de audiência do jornalismo da TV Cultura, a TV Educativa do Estado de São Paulo (veiculado de segunda a sexta-feira, das 12h às 13h, durante os anos 90).

Por volta das 11h da manhã, um de nossos repórteres chega da rua com sua equipe e nos fala do teor do material que trouxe: uma entrevista com o delegado Edelson Lemos, do 6º Distrito Policial, no bairro do Cambuci, zona sul de São Paulo. O tema da coletiva: a denúncia de exploração sexual de crianças numa escola infantil da região.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Jornalismo e Memória, do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015. Artigo desenvolvido a partir de pesquisa financiada pela Central de Casos da ESPM.

<sup>2</sup> Professor Doutor do curso de Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). Professor Titular da Faculdade Cásper Líbero.. São Paulo – SP. [shbarbosa@hotmail.com](mailto:shbarbosa@hotmail.com)

Como um dos dois editores executivos do 60 Minutos, eu realizava a peneira sobre assuntos das editorias de Internacional, de Esportes e de Artes e Espetáculos e coordenava a cobertura sobre essas áreas. Outro jornalista fazia o mesmo com as editorias de Política, Economia e Cidades. E ambos informávamos o andamento de nossos fechamentos para o Editor Chefe, que respondia diretamente à Chefe de Redação do horário e, esta, ao Diretor de Jornalismo.

Como cada editor executivo precisa conhecer o conteúdo total do programa que está sendo preparado, para ajudar na realização de passagens de bloco, ou mesmo para coordenar a transmissão do jornal, a partir do *switcher* (sala de controle técnico onde se fazem os cortes de câmera, sonoplastia e apresentação das reportagens), acompanhei essa reunião, da qual participaram ainda a chefe de redação, o chefe de reportagem, a chefe de apuração e o editor chefe.

Todos ouvimos o relato do repórter sobre a denúncia de que crianças de 4 e 5 anos estariam sendo abusadas na Escola Base, no bairro do Cambuci.

E em meio à repulsa e ao choque que a notícia nos causou, lembro-me de ter dito à mesa de reuniões:

“- Nossa, parece história de filme norte-americano.”

Ou seja, soava como uma história mirabolante demais para ser verdade.

O repórter defendeu a entrada de seu boletim com o argumento de que o delegado de polícia do 6º Distrito, Edelson Lemos, confirmava as informações, que ele já havia aberto o inquérito e, argumentação final, de que a TV Globo estava no caso e que, consequentemente, os colegas de outras emissoras também estariam.

Oras – pensamento recorrente nas redações de jornalismo – se a Globo, a maior rede de TV do Brasil, está noticiando, temos que dar também.

E assim, nosso simpático jornal, com cara de revista eletrônica, pautas mais leves, relacionadas à prestação de serviços à sociedade, entrou numa seara da qual raramente se ocupava: o mundo do crime (e a perigosa exploração sensacionalista que envolve quem dele se aproxima).



A partir daquela terça-feira, e por uma semana inteira, o país assistiu, ouviu e leu, diariamente, reportagens angustiantes sobre o crime - que não aconteceu - mas que virou um importante caso de estudo sobre a ética jornalística, o Caso Escola Base.

### **Contextualização histórica**

Sábado, 26 de março de 1994. Cidade de São Paulo. Enquanto o marido Chang En Jun via televisão na sala, Lucia Eiko Tanoue descansava no quarto. O filho único do casal, de 4 anos, que aqui chamarei de João (nome fictício, como o das demais crianças que aparecem nessa história, não identificadas nominalmente na época por serem menores de idade), entrou no quarto, deitou-se sobre o corpo da mãe e, conforme ela diria no dia seguinte na delegacia, teria feito nela movimentos imitando o ato sexual. Assustada, Lucia perguntou onde ele tinha aprendido aquilo. João disse que tinha sido na TV. Pressionado pela mãe, ele disse que teria sido num vídeo na casa do amiguinho de escola, que chamarei de Paulo. Dando sequência ao inquérito familiar, Lucia obteve do filho a informação de que ele teria sido levado para lá durante o período em que ficava na escolinha, a Escola Base, bem perto de sua casa.

A história de horror foi ganhando detalhes ainda mais escabrosos: segundo Lucia Eiko Tanoue, as crianças João e Paulo, e duas amiguinhas, Maria e Bruna, eram levadas no transporte escolar para uma casa não identificada, recebiam a ordem de tirar as roupas e praticavam atos libidinosos com adultos, que filmavam tudo o que acontecia.

Lucia não parou por aí, perguntou ao filho se o adultos que supostamente estariam na casa, um homem e uma mulher, tocavam em suas partes íntimas. Diante da confirmação do garoto, Lucia o despiu e notou uma irritação na região do ânus. Pronto, eis a prova que precisava de que o filho foi vítima de violência sexual.

No dia seguinte, domingo, 27 de março, logo cedo, Lucia apareceu na portaria do prédio de Cléa Parente de Carvalho, mãe de Maria, a melhor amiga do filho, contou a ela a suspeita terrível, que em sua cabeça já era uma história pronta, e pediu que checasse com a filha, também de 4 anos. Cléa questionou a menina e após longo interrogatório

chegou à mesma conclusão: Maria também tinha ido à casa de Paulo e vira vídeos de mulher pelada com os outros amigos.

Após passar essa história para Lucia Eiko Tanoue, ambas decidem ir à polícia para realizar a denúncia. Elas vão ao 6º Distrito Policial, no mesmo bairro e registram a queixa. Mas, dado o adiantado da hora e sabendo que a Escola Base estaria fechada, o delegado de plantão decide apurar o caso somente no dia seguinte.

Segunda-feira, 28 de março. Acompanhada pelas duas mães denunciantes, e os respectivos filhos, a polícia, mesmo sem mandato judicial, faz buscas na Escola Base, onde é recebida pela proprietária, Maria Aparecida Shimada, a Cida, e pelo marido Icushiro Shimada, dono de uma loja copiadora num prédio no centro de São Paulo. Casal simples, eles tinham comprado a Escola Base dois anos antes, juntando todas as economias com as de seus sócios, o casal Paula de Monteiro Alvarenga, prima de Cida, e Maurício de Monteiro Alvarenga. Cida e Paula cuidavam da parte pedagógica da escola e Maurício estava, há poucas semanas, recebendo treinamento para assumir a direção da van de transporte escolar.

Além da Escola Base, os policiais foram também ao apartamento de Saulo e Mara Nunes, pais de Paulo, garoto citado no interrogatório doméstico feito pelas duas mães denunciantes, Lucia Eiko Tanoue e Cléa Parente de Carvalho. Os policiais revistaram o apartamento e apreenderam fitas de vídeo cassete, mas as crianças não reconheceram o imóvel como sendo o local que teriam visitado durante as tardes em que saíam da Escola Base.

Sem nenhuma prova concreta, os policiais retornaram à delegacia com as duas mães furiosas diante da falta de ação. Elas, então, ligaram para a TV Globo para fazer a denúncia e, no final do dia, apareceu a equipe liderada pelo repórter Valmir Salaro.

### **Circo midiático**

Com a chegada da Globo, o delegado de plantão decidiu agir e convocou os donos da Escola Base para prestarem depoimento. Eles afirmaram, depois, que foram ameaçados



e, até mesmo, agredidos fisicamente, pelos agentes para que confessassem a existência de um esquema de pedofilia operado a partir da escolinha de educação infantil. E, mais uma vez, como não havia nada de concreto nessa história, os dois casais foram liberados.

Um repórter do jornal Diário Popular, Antônio Carlos Silveira dos Santos, também esteve presente, chamado pessoalmente pelo Delegado Edelson Lemos, o que revela um tipo de relação bastante comum, em que delegados e jornalistas estabelecem uma espécie de troca de favores: uma informação exclusiva vale uma reportagem de louvor ao delegado, que certamente servirá para enriquecer sua folha de serviços.

O jornalista falou com as duas mães denunciantes, entrevistou Icushiro Shimada e, depois de tudo isso, concluiu que a denúncia era fraca demais para virar notícia. A chefia dele concordou e o Diário Popular decidiu segurar a história para quando saísse o laudo do Instituto Médico Legal, que diria se João tinha ou não sofrido agressão sexual. Ponto positivo para a equipe do Diário Popular.

Terça-feira, 29 de março. O circo do sensacionalismo já está armado. Na ronda que profissionais de rádios, tevês e jornais costumam fazer diariamente, ligando para o Copom (Centro de Operações da Polícia Militar) e outros órgãos policiais, surge a denúncia sobre o suposto caso de pedofilia numa escola infantil. Prato cheio para os meios que exploram o filão do jornalismo policial. E, com todos sabendo que a Globo cobre o caso com Valmir Salaro, seu principal repórter de polícia, todas as mídias correm para o 6º Distrito Policial solicitando entrevista com o Delegado Edelson Lemos.

No centro das atenções e dos holofotes, o delegado afirma que o IML comprovou que o menino João foi vítima de atos libidinosos. Na verdade, não se tratava do laudo oficial do IML, mas apenas de um telex absolutamente inconclusivo que dizia que os hematomas no reto do menino poderiam ter sido causados por atos libidinosos.

Mesmo sem o laudo oficial, não divulgado, a imprensa noticia o caso, creditando as informações ao delegado. E tem-se início uma sucessão de manchetes escandalosas ao longo dessa semana:



**Jornal Folha da Tarde:**

Perua escolar carregava crianças para orgia

**Jornal O Estado de São Paulo:**

Crianças sofrem abuso na escola

**Jornal Notícias Populares:**

Kombi era motel na escolinha do sexo, e

Perua escolar levava crianças para orgia no maternal do sexo

**Revista Veja:**

Uma escola de horrores

**Jornal O Globo:**

CPI pedirá quebra de sigilo de suspeitos de abuso sexual

Da mesma forma, rádios e tevês também exploraram o veio sensacionalista nos dias seguintes, provocando a fúria popular contra as famílias envolvidas, que, na terça-feira mesmo tiveram que se esconder em casas de amigos e parentes.

Na quarta-feira, 30 de março, a Escola Base sofreu o primeiro ataque de vândalos, com o lançamento de uma bomba de fabricação caseira. Sem receber qualquer proteção, a escola foi invadida e saqueada na madrugada de sexta-feira, 1º de abril. Na madrugada seguinte, a casa de Paula e Maurício, professora e motorista da perua escolar, também é invadida e saqueada.

No domingo de Páscoa, 3 de abril, os acusados, ainda escondidos, concedem entrevista a três jornalistas. Pela primeira vez, o código de ética do jornalista é respeitado, e a outra parte pode contar sua versão.

Apesar disso, a grande imprensa, mergulhada na febre do sensacionalismo, continuou noticiando denúncias anônimas, fofocas e as preocupações dos pais da Escola Base: as crianças podem ter sido dopadas; podem ter contraído Aids; Cida, a dona da escola, seria amante da própria prima e sócia, Paula, e ambas frequentariam orgias. Entretanto, os jornalistas deixam de lado informações importantes, como o fato de que nenhum indício havia sido encontrado na escola ou no apartamento dos pais do aluno Paulo.

E na terça-feira, 5 de abril, exatamente uma semana após a imprensa noticiar pela primeira vez o caso, e enquanto entregava para a imprensa o laudo inconclusivo do IML, que confirmava lesão na região anal de João, mas sem detalhar a causa, o delegado Edelson Lemos pede a prisão temporária dos três casais: Cida e Icushiro, Paula e Maurício, donos e sócios da escola Base e Saulo e Mara, pais do menino Paulo, que, pela denúncia, promoveriam em casa a orgia com as crianças. Só esse último casal foi preso naquela noite, caindo numa armadilha quando se apresentou para depor.

#### **A fantasia começa a desmoronar**

Saulo e Mara, mesmo com álibis comprovando que não iam à Escola Base para participar de orgias, já que estavam em seus empregos ao longo de todo o dia, ficaram na cadeia até a sexta-feira, 8 de abril, quando, já bem informado sobre a falta de provas ou mesmo de que qualquer tipo de abuso tivesse realmente ocorrido com as crianças, o juiz Galvão Bueno, que determinou a prisão, revogou a ordem, libertando o casal Saulo e Mara. E, num sinal claro de que o Estado preparava-se para assumir seu erro, o delegado Edelson Lemos, que entregava diariamente as denúncias para a imprensa, foi afastado do caso.

A essa altura, a imprensa já estava dividida. Havia quem ainda apostava na existência de uma rede de pedofilia, enquanto outros defendiam a inocência dos acusados.

Mas quando tudo parecia que se encaminhava para o fim da história, na segunda-feira, dia 11, uma denúncia anônima de suspeita de pedofilia leva a polícia à casa do norte-americano Richard Pedicini, no bairro da Aclimação, onde ele vivia com a namorada brasileira, a empregada e os dois filhos dela.

Na revista da casa, a polícia aprendeu álbuns de fotos de praias de nudismo nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro, além de 11 fotos de garotos da vizinhança nadando pelados ou de cueca na piscina da casa.

Preso, Richard foi enquadrado por corrupção de menores e violação ao Estatuto da Criança e do Adolescente, que proíbe fotografar ou divulgar fotos com menores de 18 anos.



A parte da imprensa que apostava que houve crime na Escola Base associou os dois casos em manchetes novamente sensacionalistas e mentirosas:

**Jornal Diário Popular:**

Americano fazia fotos eróticas com crianças

**Jornal Estado de São Paulo:**

Alunos da escola Base reconheceram casa do americano

**Jornal Folha de São Paulo:**

Criança liga americano a abuso de escola

As três manchetes acima seriam desmentidas pelo novo delegado do caso dois dias depois da prisão, em 13 de abril. Gérson de Carvalho, joga um balde de água fria na imprensa ao afirmar que um caso não tem nada a ver com o outro.

Mais uma vez, parte da imprensa se apressou no pré-julgamento, buscando na prisão do norte-americano, o elo que faltava na cadeia de pedofilia que, diziam os artigos, tinha ramificações internacionais.

Uma semana após a prisão, a Justiça ordena a soltura do americano Richard. Periciadas, as fotos apreendidas na casa do americano não apresentavam conotação sexual alguma.

Quanto ao laudo do Instituto Médico Legal que comprovou lesões na região do anus de João, peritos chamados pela imprensa disseram que assaduras provocadas por constipação intestinal causariam as mesmas marcas.

O mea-culpa da imprensa começa no mês de junho quando a polícia encerra (22/06) o inquérito do Escola Base concluindo que não houve crime e que os seis acusados são inocentes.

Diz a grande imprensa:

**Jornal da Tarde:**

Escola Base: vidas humilhadas (20/06)



**Jornal O Estado de São Paulo:**

Inquérito da Escola Base termina sem provas (22/06)

**Jornal Folha da Tarde:**

Seis acusados de abuso sexual em escolinha vivem pesadelo (29/06)

**Revista Veja:**

Tragédia de enganos (29/06)

**Os fatos**

*"A coisa mais incrível na ocasião, foi a catarse que aconteceu. Os jornalistas que cobriam o caso ficaram cegos e surdos para as informações que colocavam a acusação em xeque. Por exemplo, quando a TV cultura começou a produzir pautas na contramão dos demais veículos, eu fui "inquirida" por um grupo de colegas porque eles queriam saber QUEM é que estava "comprando" a emissora!!! Estávamos em uma delegacia onde o casal Shimada estava sendo ouvido em mais um depoimento e um grupo de uns 10 colegas me cercou para esse inquérito, digamos! Na época, se eu não tivesse a certeza do que estávamos fazendo, na TV cultura, eu teria me sentido acuada! Eu disse pra eles: vocês já pensaram na possibilidade de estarem dando a notícia errada? Façam a conta! Acham mesmo, que uma escolinha de bairro tem grana pra comprar a linha editorial de uma emissora? Sai de lá chocada com a postura dos colegas. Desculpe, mas me envergonhei de fazer parte daquele grupo de pessoas!" – Jornalista Sandra de Angelis*

A jornalista Sandra de Angelis, que na ocasião era a Chefe de Apuração da TV Cultura de São Paulo, concedeu-me essa entrevista em Julho de 2014, permitindo-me ter uma visão mais completa de um processo que eu mesmo vivenciei, uma vez que trabalhava no Departamento de Jornalismo da TV Cultura, mas cujos detalhes do dia-a-dia não acompanhava por ter que cuidar de outras editorias, como Internacional, Esportes e Artes. Já Sandra de Angelis, então chefe de apuração da emissora, era responsável direta por informar a todos nós jornalistas o que se passava com esse caso.

E foram os cuidados redobrados de Sandra na apuração do que estava acontecendo que ajudaram o Departamento de Jornalismo da TV Cultura a distanciar-se das manchetes escandalosas que, diariamente, ocupavam o restante da imprensa.

Se, nos dois primeiros dias de divulgação da notícia do Caso Escola Base, a TV Cultura acompanhou o “efeito manada” e apresentou os fatos na versão do delegado Edelson Lemos, logo em seguida, passou a dar um tratamento muito mais cuidadoso. A cobertura, que não explorava boatos e manchetes fáceis, chamou a atenção do advogado de defesa do casal Shimada e, por isso, o repórter Florestan Fernandes foi chamado, em pleno domingo de Páscoa, 3 de abril, para a primeira entrevista concedida pelos denunciados, que estavam escondidos temendo o linchamento.

A partir dessa entrevista, em que o casal pode defender-se pela primeira vez, é que boa parte da imprensa se vira contra o jornalismo da Cultura, com comentários de que a rede de pedofilia, que envolveria altos figurões da sociedade, havia comprado a TV Educativa de São Paulo.

Como nos conta Sandra de Angelis, quando foi questionada pelos colegas jornalistas no corredor do 6º Distrito Policial, ela respondeu que *“vocês já pensaram na possibilidade de estarem dando a notícia errada? Façam a conta! Acham mesmo, que uma escolinha de bairro tem grana pra comprar a linha editorial de uma emissora? Sai de lá chocada com a postura dos colegas. Desculpe, mas me envergonhei de fazer parte daquele grupo de pessoas!”* O desabafo de Sandra mostra que no calor de um caso que causa tanta comoção, até mesmo os repórteres investigativos podem deixar-se levar pelas teorias conspiratórias, pelo diz-que-diz, pela fofoca, enfim, justamente por aquilo que significa o oposto do bom jornalismo, baseado na investigação, na apuração cuidadosa e na construção de uma história após ter ouvido e analisado os muitos envolvidos na situação.

### **Dilema**

Segundo Sandra, *“a coisa mais incrível na ocasião, foi a catarse que aconteceu. Os jornalistas que cobriam o caso ficaram cegos e surdos para as informações que colocavam a acusação em xeque.”*

Todo jornalista aprende na faculdade que deve ouvir o “outro lado”, sim, porque toda história tem mais de um lado. No Caso Escola Base, por quase uma semana a

imprensa noticiou acusações sem demonstrar preocupação em buscar o outro lado da história.

Os fatos foram narrados para o público conforme contados pelas mães denunciantes e pelo delegado Edelson Lemos, que afirmava ter provas contra os suspeitos. Com base nas informações de um agente do estado, o delegado Edelson, a imprensa destilou todo o seu poder contra 6 pessoas: o casal Shimada, o casal Paula e Maurício Monteiro Alvarenga, sócios da escola, e os pais de um aluno, Saulo e Mara Nunes. O casal Icushiro não viveu para ver a reparação financeira por parte de todos os grupos midiáticos. Cida faleceu de câncer, em 2007. Icushiro faleceu de um infarto, em abril de 2014. Apenas a Folha de São Paulo fechou acordo indenizatório, em 2006.

O resultado desse trabalho apressado, sem a correta apuração dos fatos, foi a destruição de seis vidas. A escola, depois da depredação, jamais foi reaberta. Os casais processaram o Governo do Estado de São Paulo, pelo erro cometido pelo Delegado Edelson Lemos, em busca de indenização, bem como diversos órgãos de imprensa, como as TVs Globo, SBT e Bandeirantes. Sobre os valores de indenização, consulte: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1432197-eles-nao-querem-falar-mais-sobre-isso-afirma-advogado.shtml>

Ora, uma falsa notícia publicada ou veiculada por um meio jornalístico; a calúnia, a difamação e a injúria expandidas a um universo incontável de leitores e telespectadores pode levar a um linchamento moral. O indivíduo alvo do erro jornalístico pode ter sua honra destroçada, como aconteceu com os envolvidos no caso escola Base. São julgados e condenados fora do tribunal e tornam-se malditos aos olhos do corpo social.

A destruição moral que sofrem pode, sim, acarretar danos à própria psique do acusado, danos muito mais sérios que uma depressão momentânea e que, assim sendo, deve ser reparados de forma independente dos danos moral e material.

O Superior Tribunal de Justiça decidiu no RESP 1263973/DF (DJe 29/03/2012), que:

A ofensa ocasionada pela divulgação pela imprensa de um fato revestido, naquele momento, da plena convicção de sua veracidade,



após o mínimo cumprimento do dever de apuração e sob a perspectiva de um interesse legítimo, mesmo que posteriormente venha a ser modificado pela conclusão das investigações, isenta o seu autor de responsabilização. Inversamente, a imputação de fatos tidos como verdadeiros, porém com a omissão do resultado exculpatório que excluiu os envolvidos de qualquer responsabilidade pelos ilícitos divulgados, assumindo o resultado danoso, implica a responsabilização civil de quem a promover.

Mas, passados 20 anos, a maior parte dos processos ainda corre na Justiça. Grupos midiáticos processados por dano moral entram com recurso após recurso, sempre alegando a mesma coisa: apenas exerceram o direito de informar a população sobre um fato de interesse público, utilizando como fonte um representante do Estado, um delegado que, afinal, goza do privilégio da presunção da verdade, ou seja, presume-se que a informação passada por uma autoridade pública seja verdadeira.

A imprensa usa, numa situação como essa, a justificativa de que exerceu o dever de informar, narrando um fato, protegida pela figura jurídica do “*animus narrandi*”, ou seja, a intenção de informar a sociedade e não de prejudicar alguém.

Como defesa para excluir o dolo nos crimes de imprensa, invoca-se, em relação à calúnia, à difamação e à injúria, o *animus narrandi*, que podemos definir como o dever funcional do jornalista de informar à sociedade os fatos de que tomou ciência. Logo, não é um critério subjetivo que define a divulgação ou não de um fato de interesse público. O que define é a obrigação imposta pela ética jornalística. O artigo 6º do Código de Ética dos Jornalistas assim dispõe:

“Art. 6 – É dever do jornalista:

II - Divulgar os fatos e as informações de interesse público”;

O *animus narrandi*, como os outros *animi*, exclui o elemento subjetivo específico do crime contra a honra, isto é, o propósito mau, a vontade perversa de difamar ou injuriar. Neste sentido, RT 428/350.

Como afirma Alex Ribeiro (1995, p.44), a imprensa defende-se com o argumento de que “*narrar declarações e atos administrativos de uma autoridade oficial seria a*

*maneira correta de levar ao ar uma denúncia frágil como aquela. Quem aceitou as acusações e abriu o inquérito foi a polícia: a imprensa apenas noticiou.”*

Será mesmo que a voz oficial de uma autoridade basta para uma notícia ser transmitida?

Pelo que observamos e deduzimos a partir da análise desse caso, a resposta só pode ser um grande NÃO! O dever jornalístico de apuração implica em cuidados muito maiores do que confiar em apenas uma fonte, ainda que ligada às esferas do Estado, em seus três poderes, Executivo, Legislativo e Judiciário.

Desde 2009, com a publicação da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental nº 130/DF, o Brasil não tem mais uma Lei de Imprensa, especificando, de forma clara, os delitos e as formas de correção necessárias para as falhas causadas pelo trabalho jornalístico.

A respeito da necessidade ou não de uma nova lei de imprensa, oportunas as considerações de Freitas Nobre (1988, p.35):

Não é, em verdade, a lei que assegura o exercício da liberdade de informar e, menos ainda, o fato de estarem inscritos na Carta Constitucional os princípios gerais dessa liberdade.

A questão é mais profunda, com implicações de formação da própria sociedade.

É indubitável que uma legislação específica, adotada com base nos princípios constitucionais, é um passo mais concreto para a fruição desse direito à notícia e à crítica.

Mais adiante o mesmo autor comenta:

Se ocorrer uma lesão à honra, não apenas de um usuário da TV por cabo, mas de uma terceira pessoa, o problema jurídico se apresenta de forma imperativa, dando ensejo ao exercício da interpelação, do pedido de explicações, do direito de resposta e, até mesmo, da promoção da ação penal.

Essas providências judiciais tão especializadas quando se trata de veículo de massa, com características tão exclusivas, não poderiam ficar em uma legislação ordinária como o Código Penal.”(Nobre, 1988, p.60)

“O ideal seria que vivêssemos sem a lei, mas esse patamar de perfeição humana está tão longe de ser alcançado que é preferível reconhecer nossas deficiências e nos adaptar ao que for mais prático e eficaz,

assegurando o máximo de liberdade possível. Será, ainda assim, uma liberdade relativa, pois a absoluta é inatingível. (Nobre, 1988, p.94).

O Ministro Cezar Peluso, em seu voto na ADPF 130, entende que é compatível com o sistema constitucional a edição de uma lei de imprensa pelo Congresso Nacional, sendo que, enquanto isso não ocorre, o Judiciário terá a competência para decidir sobre o direito de resposta e temas correlatos (p. 123-124)

O Ministro Marco Aurélio traz um trecho de artigo publicado no Jornal Folha de São Paulo defendendo a edição de uma lei de imprensa:

Sem lei de imprensa” – e aqui, temos que ter os olhos voltados também para as minorias no sentido linear – “só grandes empresas teriam boas condições de proteger-se da má aplicação da lei comum, levando processos até as mais altas instâncias do Judiciário. Ficariam mais expostos ao jogo bruto do poder, e a decisões abusivas de magistrados, os veículos menores e as iniciativas individuais.

A fiscalização de tiranetes e oligarcas em regiões menos desenvolvidas do país ficaria mais vulnerável (Folha de São Paulo – Editoriais: Lei de Imprensa – 30/03/2008).

O Ministro Gilmar Mendes entende que é possível a edição de uma lei para regular a liberdade de imprensa, pois:

o texto constitucional não excluiu a possibilidade de que se introduzam limitações à liberdade de expressão e de comunicação, estabelecendo, expressamente, que o exercício dessas liberdades há de se fazer com observância do disposto na Constituição. Não poderia ser outra a orientação do constituinte, pois, do contrário, outros valores, igualmente relevantes, quedariam esvaziados diante de um direito avassalador, absoluto e insuscetível de restrição. (p. 227)

Tem-se, pois, aqui expressa a reserva legal qualificada, que autoriza o estabelecimento de restrição à liberdade de imprensa com vistas a preservar outros direitos individuais, não menos significativos, como os direitos da personalidade em geral. (p. 228)

(...) as leis de imprensa ou as leis reguladoras dos meios de comunicação de maneira alguma são incompatíveis com a democracia ou com o Estado democrático de Direito. Nossa ordem Constitucional, instituída em 1988, permite, sim, a regulação da imprensa, e isso vem da interpretação do próprio art. 220 da Constituição. (p. 249)

Uma discussão que precisa passar, porém, pela decisão final do Congresso Nacional, a quem cabe aprovar ou não uma nova legislação de imprensa, deixando mais

claros os reais direitos dos cidadãos, e dos próprios profissionais da comunicação, frente aos excessos cometidos pelas mídias no Brasil.

### Referências

BARBOSA, Sílvio Henrique Vieira. **Informação X Privacidade - O Dano Moral Resultante do Abuso da Liberdade de Imprensa**, in *Revista de Direito Civil*. São Paulo, RT, 1995.

**Caso Escola Base: relato do jornalista que não caiu no erro da mídia**. In <http://portal.comunique-se.com.br/index.php/entrevistas-e-especiais/74000-caso-escola-base-relato-do-jornalista-que-nao-caiu-no-erro>, consultado em julho de 2014.

**Código de Ética do Jornalista**, in [http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo\\_de\\_etica\\_dos\\_jornalistas\\_brasileiros.pdf](http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf)

COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e nova mídia: Uma moral provisória**. São Paulo: Zahar, 2009.

**Imprensa amadureceu após o Caso Escola Base**, in <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1432195-imprensa-amadureceu-apos-o-caso-escola-base-aponta-debate.shtml>, consultado em julho de 2014.

NASSIF, Luis. **O caso Escola Base, 20 anos depois** – In: <http://jornalggn.com.br/noticia/o-caso-escola-base-20-anos-depois>, consultado em julho de 2014.

NOBRE, José Freitas. **Imprensa e Liberdade, Os Princípios Constitucionais e a Nova Legislação**. São Paulo, Summus Editora, 1988.

RIBEIRO, Alex. **Caso Escola Base, os abusos da imprensa**. São Paulo: Ática, 1995.

SÁ, Antônio Lopes. **Ética Profissional**. São Paulo: Atlas, 2004.

## **Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): quando o documentário encontra a televisão<sup>1</sup>**

Heidy Vargas<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo**

Este texto versa sobre a representação da realidade brasileira experimentados em alguns dos documentários exibidos nos programas *Globo-Shell Especial* e do *Globo Repórter* (1971 – 1983). Até então, no âmbito cinematográfico, o modelo sociológico descrito por Jean Claude Bernardet imperava entre os diretores de documentários. A partir dessa experiência televisiva, abre-se para uma sucessão de experiências audiovisuais. Para compreender essa representação procedeu-se um estudo dos documentários exibidos ao longo desses doze anos, fruto da pesquisa de mestrado. O importante é ressaltar que alguns documentários experimentais dão “voz ao outro”, como sujeito do discurso, tocam em temáticas espinhosas como classe trabalhadora, fome, poluição realizando trabalhos autorais longe da estética padrão televisiva.

**Palavras chave:** Comunicação; *Globo Repórter*; *Globo-Shell Especial*; Documentário televisivo; Experimentação.

### **Documentário cinematográfico na televisão...**

Os programas *Globo-Shell Especial* e o *Globo Repórter* (1971 – 1973) foram marcados pela experimentação artística, inovação estética e temática na televisão brasileira. Durante doze anos, expressivos cineastas, atuantes no Cinema Novo, no Cinema Marginal, e jornalistas vindos do impresso difundiram na televisão imagens nacionais, exibiram as contradições do país, problematizaram o Brasil e mostraram os sons e modos de falar do brasileiro. Essa prática não era comum na programação da época e deve ser valorizada como um momento raro que tinha o jornalismo como um dos únicos produtos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora da UMESP e ESPM-SP. Mestre em Multimeios pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), Campinas, São Paulo, heivargas@ig.com.br.

audiovisuais que tratavam da atualidade. Como documentário essa percepção do Brasil se expande, se agiganta, e podemos ter contato com outras realidades, com outras formas de representar o brasileiro.

A linguagem inovadora não foi contínua durante todos estes doze anos, é importante ressaltar que a experimentação estética e temática se deu em alguns trabalhos ao longo deste período num segmento chamado *Globo Repórter Documento*. Mas fomos telespectadores/testemunhas privilegiadas da adoção de certos procedimentos estéticos e narrativos como o uso da câmera como personagem, a inclusão da reconstituição de fatos (docudrama) como elemento narrativo, a utilização de povo-fala, presença mais ostensiva do personagem em cena, o confronto entre pessoas de opiniões opostas como elemento narrativo. Meu interesse está em pontuar a representação do Brasil numa linguagem cinematográfica para o meio televisivo. Para tanto, inicio contextualizando a formatação dos programas.

### **Mas por que o documentário?**

Nos anos 1970, testemunhamos um aumento no número de telespectadores e a expansão da televisão brasileira. Em 1973, o Padrão Globo de Qualidade é criado para uniformizar a programação. É justamente neste contexto que se desenvolve a experiência mais renovadora na televisão brasileira.

Muitos foram os fatores que contribuíram para o surgimento do documentário na televisão brasileira e a vinda de cineastas e jornalistas de impresso para a televisão num momento em que ela se tornava hegemônica. O primeiro motivo foi traír para a televisão cineastas e jornalistas experientes para renovar a grade de programação que estava em crise. Crise por causa da programação nas televisões brasileiras que valorizava os programas de auditório populares. Outro fator era ampliar a audiência nas classes A e B. E por último, o fato do ministro das Comunicações, Hygino Corsetti, em matéria A TV perde programas ao vivo, no jornal *O Estado de S. Paulo*, ter se mostrado favorável à aproximação entre as emissoras de televisão e os produtores cinematográficos brasileiros, tudo para facilitar a realização de filmes na televisão brasileira. A seu ver, é necessário

que o cinema brasileiro participasse da programação das emissoras de televisão (A TV PERDE, 1971, p. 1). Um sinal de que o governo articulava uma política de incentivo ao cinema nacional e queria incluir a televisão nesse projeto nacional.

Da necessidade mercadológica em melhorar a qualidade da grade de programação na época assolada pela programação popularesca, de uma política de governo que privilegiava um projeto de valorização do nacional e de uma necessidade de mostrar que o país caminhava dentro da “Ordem e do Progresso” surge na TV Globo o programa *Globo Shell Especial* (1971 – 1973). Um produto experimental realizado por dois núcleos diferentes (Rio de Janeiro e São Paulo). Ao todo foram 25 documentários exibidos quase sempre a cada 15 dias.

### ***Globo Shell Especial* (1971 – 1972)**

*Globo-Shell Especial*, série de documentários jornalísticos abordando os temas mais importantes para o Brasil, começa a ir ao ar no dia 14 deste mês, quando será apresentado um documentário completo sobre a Transamazônica, dirigido por Hélio Polito. No dia 28 de novembro o assunto é Esporte e a direção é de Domingos Oliveira. No dia 12 de dezembro o documentário será sobre Arte Popular, com direção de Paulo Gil Soares; dia 26 de dezembro o tema será o Natal e a direção é também de Paulo Gil Soares; no dia 9 de janeiro será Habitação, com direção de Fernando Amaral. Estes são os documentários já prontos, mas a série *Globo-Shell Especial* tratará de outros temas do maior interesse para a comunidade, como turismo, alimentação, saúde, educação, cinema brasileiro, projeto Rondon, arquitetura e urbanismo, comunicação e música popular, todos focalizados de acordo com a mais moderna técnica de comunicação audiovisual, pois a maior preocupação da Rede Globo é com a qualidade dos documentários (BOLETIM, s/ número, 1971).

Foi com esse texto, publicado no Boletim de Programação da Rede Globo em novembro de 1971, que a empresa anunciou uma das suas novas produções: a estreia do programa *Globo Shell-Especial*. É com uma temática nacional que o programa inicia as suas transmissões em 14 de novembro de 1971. *Transamazônica – a epopéia de um povo* (A Estrada da Integração ou a Verdade sobre a Transamazônica), dirigido por Hélio Polito, tratou da polêmica obra do governo militar. A série *Globo-Shell Especial* foi

resultado do trabalho de dois núcleos de produção: um era o da equipe formada no Rio de Janeiro, que coordenava a série; o outro, o da produtora Blimp Film, sediada em São Paulo. Esses núcleos trabalharam em momentos diferentes sob a direção do cineasta, Paulo Gil Soares. O primeiro produziu catorze documentários e compôs o que chamo de primeira fase do programa. Na segunda fase, estão onze documentários realizados pela produtora paulista.

As temáticas desta que chamo de primeira fase foram amplas e voltadas a temas pouco espinhosos para o momento político. Arte Popular, Esporte, Habitação, Arquitetura, Educação foram alguns dos assuntos abordados. Importante ressaltar é que toda a produção foi nacional e feita exclusivamente para o programa. O programa *Globo-Shell Especial* estava locado no Departamento de Reportagens Especiais e não jornalismo. Nesta primeira fase foram contratados oito cineastas envolvidos com o Cinema Novo e um jornalista. São eles: Domingos Oliveira, Walter Lima Júnior, Geraldo Sarno, Therezinha Muniz, Fernando Amaral, Antônio Calmon, Ismar Pôrto e Gustavo Dahl, além do jornalista Hélio Polito.

Na fase que denomino de segunda estão os trabalhos feitos pela produtora Blimp Film. Suas produções eram grandiosas, mais ousadas e primavam pela qualidade fotográfica. Os trabalhos foram marcados por uma estética influenciada pela publicidade. Por ser uma produtora, os equipamentos e a exigência eram maiores e diferenciava sua produção daquelas feitas pelo núcleo carioca. As temáticas foram voltadas a valorizar o crescimento das grandes cidades, a obra de importantes escritores, a cultura brasileira, suas festas e a potencialidade hídrica do país. Temas nada questionadores diante de um momento político delicado.

Um dos trabalhos mais importantes desta fase foi exibido em setembro de 1972. Com uma lente olho de peixe e imagens da cidade de São Paulo, estreia no programa a produtora paulista Blimp Film com a exibição do documentário *São Paulo, terra do amor*, dirigido por Carlos Augusto de Oliveira, o Guga, sócio proprietário da produtora. Na produtora trabalharam os cineastas Maurice Capovilla, Getúlio Oliveira, Rudá de Andrade, Silva Back, Marcos Matraga, Hermano Penna.

### ***Globo Repórter (1973 – 1983)***

O *Globo Repórter* surgiu em um momento de indefinição do programa *Globo-Shell Especial*. No final do ano de 1972, houve uma estagnação na produção dos programas do *Globo-Shell Especial* por parte da equipe sediada no Rio de Janeiro, devido ao desinteresse do patrocinador Shell do Brasil no projeto. Paulo Gil Soares, então diretor de criação do *Globo-Shell Especial*, resolveu criar um novo formato. Certo dia, Soares leu nos jornais que Henry Kissinger negociava a paz no Vietnã. Então, pediu ao amigo jornalista, Humberto Vieira, editor de internacional do *Jornal Nacional*, que escrevesse um texto-pesquisa sobre a guerra (*apud* MUNIZ, 2001). A inspiração do texto estava alicerçada no sucesso que tinha a revista *Realidade*, publicada pela Editora Abril, à época.

O sucesso do trabalho investigativo dos repórteres da revista era um caminho editorial que poderia ser seguido pela televisão. O novo programa, que abordou as causas da guerra, foi notícia em todos os jornais da época. Paulo Gil Soares entrevistou o único repórter brasileiro que viveu a tragédia da guerra do Vietnã: José Hamilton de Oliveira, então repórter da revista *Realidade*, que perdeu a perna esquerda ao pisar em uma mina terrestre no Vietnã em março de 1968, e que mais tarde integraria o time de jornalistas do *Globo Repórter*. O programa experimental de 42 minutos foi ao ar dia 28 de novembro de 1972 e se chamou Vietnã, o preço da paz. Utilizava material de externa como entrevistas, imagens de filmes e de agências internacionais, e tinha um texto bem elaborado (*apud* MUNIZ, 2001). Foi dessa experiência que surgiu o programa *Globo Repórter*.

O programa se mostrou viável do ponto de vista financeiro. Com material de arquivo, filmes e entrevistas não era preciso contratar grandes equipes, nem investir em locações distantes, que aumentariam o custo da produção. Era preciso criar um núcleo com redatores, jornalistas e diretores e diversificar com produções locais e outras feitas no próprio núcleo. Assim surgiu em caráter experimental o programa mensal *Globo*

*Repórter*, em 3 de abril de 1973. A emissora passou a exibir o programa uma vez por mês dentro do programa Terça Global.

Quando a Rede Globo decidiu colocar no ar o *Globo Repórter*, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, pediu a Paulo Gil Soares que assistisse *60 Minutes*, um programa norte-americano da CBS News criado em 1968. A ideia era que o *Globo Repórter* adotasse a mesma linha editorial do programa americano, o que não aconteceu. A diferença é que o programa norte-americano usava o repórter como mestre de cerimônias em toda a matéria e a edição era num ritmo acelerado. Diante de toda a influência documental exercida nas lições do Cinema Novo, Paulo Gil Soares acreditou que poderia fazer um programa jornalístico no formato documental e resistiu, assim ocultaria o repórter e trabalharia melhor o texto e o entrevistado, revelaria mais sobre o processo de captação e deixaria as conclusões para o telespectador.

Nesse contexto, pude inferir que Paulo Gil Soares adotou uma solução jornalística e televisiva, ambas para resolver o problema da grade de programação. Diante do alto custo dos documentários e para não perder o espaço para o jornalismo, Soares usou da criatividade e articulou o conhecimento que tinha de imagem e conteúdo, se apoderou da temática jornalística utilizando temas atuais e fez um texto sustentado por imagens de arquivo, por filmes de época e por entrevistas. Esse foi um momento, a partir das lições do cinema, de construir uma nova narrativa para o documentário televisivo e para o telejornalismo. Foi diante desse cenário de tensão editorial que o *Globo Repórter* estreou semanalmente, quatro meses depois da estreia mensal, numa terça-feira dia 7 de agosto de 1973, às 23 horas.

Com o programa semanal veio a necessidade de modificar e ampliar a equipe. Foram criados três núcleos. Dois em São Paulo, um que compreendeu o núcleo de criação da produtora Blimp Film e o outro de jornalistas contratados por Soares e sediados na TV Globo em São Paulo no Departamento de Reportagem Especiais. Já o terceiro núcleo ficava no Rio de Janeiro, numa casa vizinha da TV. Paulo Gil Soares assumiu a direção

do departamento e do programa. O editor-chefe foi o jornalista Washington Novaes, que tinha larga experiência em direção de editorias e jornais e já havia trabalhado na TV Rio.

No cargo de diretor de filmagem de documentários estava Walter Lima Júnior, cineasta que tinha trabalhado no Correio da Manhã, no Diário do Povo e na Tribuna da Imprensa. Wladimir Godoy, Benito Medeiros, Hélio Cardoso e Emílio Bernarderet eram produtores e tinham trabalhado em jornais e na televisão; Jotair Assad, produtor e editor de texto era da TV Globo; Luiz Carlos Maciel ocupava o cargo de editor de texto, mas era dramaturgo com experiência no jornalismo impresso tendo fundado o Pasquim (1969); Mário Pagés foi editor de imagem; Luiz Edgard de Andrade foi editor de texto; Macedo Miranda e Wilson Bueno, trabalharam na montagem e edição de texto e foram homens que se fizeram na televisão.

Na direção de fotografia estavam câmeras com experiência em televisão e no cinema. O coordenador da equipe foi Dib Lutfi, câmera que trabalhou na TV Rio e conseguiu reconhecimento profissional quando foi para o Cinema Novo. Edson Santos e Mário Ferreira tinham experiência em televisão. Mais tarde, integraram a equipe os editores de texto Eduardo Coutinho, cineasta com passagem pelo Jornal do Brasil e revista Visão; Elói Calage, jornalista que trabalhou em jornais impressos; Fernando Pacheco Jordão e Georges Bourdoukan, jornalistas que tinham trabalhado em jornais, revistas e na TV Cultura; e o cineasta João Batista de Andrade, que também tinha trabalhado na TV Cultura.

O sucesso do programa se deu pela originalidade no formato adotado. Na semana de estreia, Artur da Távola, crítico de televisão do jornal O Globo, publicou em seu artigo que tinha “inveja do pessoal da Rede Globo”. A afirmação foi feita baseada na certeza de que os cineastas e jornalistas que compunham o programa estavam fazendo “jornalismo interpretativo em TV. Já para Paulo Gil Soares, o *Globo Repórter* “era um programa nobre, de qualidade, responsável, inquieto, instigador. De repente, professores e estudantes começaram a solicitar os textos do programa e, logo, a tiragem para atendimento externo foi ampliada” (OUTRO, 6/04/1973).

Ampliar a equipe não era suficiente para manter a grade de programação. A saída foi a compra de documentários estrangeiros e nacionais. Paulo Gil Soares, junto com a sua equipe, criou sessões fixas ou, como denomino, segmentos (A NOTÍCIA, 12/10/1973, p. 28-29). O primeiro foi *Globo Repórter Atualidade*, mostrando “de três a quatro principais assuntos de interesse jornalístico do mês com maior profundidade”. Na segunda semana, o *Globo Repórter Pesquisa*, com documentários sobre música, arte, história, “personagens de destaque, além de produção feita em parceria com a CBS News norte-americana encarregada das filmagens”. Na terceira semana do mês, o *Globo Repórter Futuro*, que abordava as pesquisas mais recentes, as tendências da ciência, “tudo relacionado ao futuro do homem”. E, por fim, o *Globo Repórter Documento*, que “abordava sempre um assunto brasileiro como folclore, minério, ecologia, música e esporte com linguagem específica de documentário”.

Durante esses dez anos em que o cineasta Paulo Gil ficou à frente da direção, o programa sempre foi semanal e primava pela narrativa documental. Acredito que nos primeiros anos do programa a temática internacional era valorizada em detrimento dos temas nacionais. Um traço de que a direção do programa abasteceu a grade de programação com temas estrangeiros, documentários comprados e exibidos integralmente ou adaptados. Essa proporção de temas estrangeiros que nacionais reverte se em 1977, pressionada ou não pela imprensa que pedia mais temas nacionais ou até mesmo pelo enfraquecimento da censura feita pelos militares. Essa é a segunda fase do programa (nov. 1974 a maio de 1978), caracterizada pela produção de três núcleos de produção (São Paulo, Rio de Janeiro e Blimp Film). Ou seja, com esses três núcleos foi possível produzir material nacional.

Até 1977 o trabalho dos cineastas foi valorizado pelos Boletins de Programação da emissora, sendo sempre mencionado o nome do cineasta e sua trajetória profissional. A partir de 1978, os jornalistas passam a ser valorizados. Integram a equipe carioca os jornalistas formados na emissora: Vanda Viveiros, Raul Silvestre, Sandra Passarinho, Virgínia Cavalcanti, Mário César Lopes, Rita Luz e Isabel Maria. Aos poucos, o jornalismo vai tomando conta do programa. É essa atitude da emissora que vai marcar a

terceira fase do programa (maio de 1978 a março de 1980). A fase é por mim caracterizada pela mudança na linha editorial e a chegada de jornalistas ao núcleo, mesmo mantendo a narrativa documentária. Essa fase vai terminar quando o programa suspende os segmentos dos documentários, passa a chamar *Globo Repórter*, e contrata produtoras independentes para fazer alguns programas especiais.

Um dos motivos dessa invasão de jornalistas num programa eminentemente de cineastas e jornalistas vindos do jornalismo impresso foi a guerra pela audiência. Esse foi um dos motivos de instabilidade no *Globo Repórter* e mudança na linha editorial. Dados do Departamento de Análise e Pesquisa da Rede Globo apontaram que, em 1975, o documentário com maior visibilidade foi o *Globo Repórter Pesquisa – a crucificação de Jesus Cristo*, com 61,5%, um programa estrangeiro com texto adaptado por Luiz Lobo. Algo precisava ser feito, já que os documentários nacionais não apareciam entre os líderes de audiência (BOLETIM, nº168, 30/03/1976, p. 11).

Outro ponto de conflito eram os temas. Pelos Boletins de Programação, nota-se que o núcleo de São Paulo vai apostar em temas questionadores da condição brasileira. *Wilsinho Galiléia; A vida dos seringueiros; Sal, azeite e veneno; S.O.S. do mar, Uma tribo de 11 milhões, O grito dos rios, Os sobreviventes, Retrato de classe* foram alguns dos temas que provocaram o governo militar e a direção da emissora, porque tocavam em questões delicadas para o setor comercial da TV Globo ou desafiavam a política de segurança nacional. O resultado de tamanha polêmica é que em junho de 1980, o editor de São Paulo, Georges Bourdoukan, foi demitido, o núcleo de São Paulo foi fechado. Para o diretor de jornalismo, Armando Nogueira, o *Globo Repórter* estava perdendo pontos de audiência para a *Buzina do Chacrinha*, na TV Bandeirantes, e a solução para esse problema talvez estivesse no equilíbrio entre as reportagens e os documentários.

Em março de 1980, início da quarta fase do programa, o *Globo Repórter* perdeu os segmentos. No final do mesmo ano, a direção carioca começa a contratar produtoras do Rio de Janeiro e de São Paulo. Até que em 1982 a direção suspende o programa por três meses e quando volta ao ar os jornalistas são maioria.



O *Globo Repórter* agora é um programa muito mais de campo do que de estúdio. Como “anchorman”, Eliakim Araújo introduz as matérias que são conduzidas pelos repórteres Bob Feith, Carlos Nascimento, Tonico Ferreira, Francisco José, Ricardo Pereira, Renato Machado, Sérgio Brandão e Ernesto Paglia, entre outros (BOLETIM, n.º 558, 17/09/1983).

Nesse novo contexto não havia mais espaço para o cinema na televisão. A contribuição da linguagem cinematográfica tinha sido incorporada pelas telenovelas, séries especiais, documentários e pelo telejornalismo. Com a chegada do videoteipe, o processo de captação e edição ficou mais rápido e agregou velocidade a todo o processo. Não havia mais tempo para a produção de documentários em película e de prazos extensos para a captação e edição. A redação recebia as unidades móveis, em 1974 e 1976, na Rede Globo, e com elas o telespectador podia ver imagens feitas diretamente do local. Para os repórteres cinematográficos, era possível ver através do *view finder* – um retorno de imagem disponível na câmera – a imagem que estava sendo feita naquele momento, reduzindo o tempo de gravação e aperfeiçoando o trabalho. A evolução tecnológica encurtou o tempo entre o fato e sua recepção. Com o desgaste do modelo documentário televisivo, a renovação surgiu com um formato já antigo dos norte-americanos: *60 Minutes*. O programa da CBS News que transformava o repórter num personagem dentro da notícia, agora fazia sentido, pelo menos do ponto de vista da emissora. Assim, a nova estratégia privilegiou a linguagem do repórter.

### **A ordem é resistir...**

O cineasta Maurice Capovilla (2008) reforça, em entrevista à autora, que esta brecha dentro da televisão previa liberdade de ação para os documentaristas, que eram profissionais do audiovisual e não podiam negar essa possibilidade. A vinda deles para a televisão está ligada de certa forma à busca da televisão pelo novo, por experimentar linguagens, pois não havia nada que pudesse ser comparado a esse trabalho. Para a Rede Globo, essa era uma licença política e não poética. Uma licença dada aos cineastas como forma de capitalizar a audiência dos formadores de opinião.

No campo do audiovisual, os documentários do *Globo Repórter* hoje podem ser avaliados como documentos imagéticos valiosos. Imagem e sons que na época registraram as atualidades, as memórias, as danças, os conflitos e tiveram um papel importante na formação da opinião dos telespectadores, pois estes documentários suscitaram outros olhares sobre antigos problemas do Brasil e do mundo. Vistos hoje, os documentários representaram o que era de interesse da época e não se prenderam a estilos audiovisuais, pois havia liberdade para criar o documentário a sua própria maneira. E foi essa liberdade criativa que possibilitou os cineastas a criarem documentários que falassem de pequenas realidades brasileiras, mas que representavam o todo, nos permitiu conhecer a palavra filmada, a entender a sequência de fatos que ocorrem sem o corte da câmera. Certamente, os cineastas entenderam o momento que estavam vivendo e compreenderam a importância dos seus documentos audiovisuais. Tanto que adotaram procedimentos somente vistos no cinema documental. A contribuição para o documentário brasileiro é evidente. Documentários históricos foram exibidos como *A escola de 40 mil ruas* (1975), *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho da Galiléia* (1978), João Batista; *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Theodorico, Imperador do Sertão* (1977), de Eduardo Coutinho; *Mulher no cangaço* (1976), de Hermano Penna; *Retrato de classe* (1977), de Gregório Bacic.

O que devemos valorizar é a mudança enunciativa que os documentários agregaram à televisão. Foi possível compartilhar o acaso (devir) nas gravações, ver a parte pelo todo, excluir a “voz” assertiva da reportagem, realizar incursões na vida de pessoas inesperadas no tempo e na rotina delas, reconstruir o cinema “direto” na televisão, amplificando a experiência do “real” na cena gravada. Vale destacar que me atenho aos documentários exibidos no segmento *Globo Repórter Documento*.

*Theodorico, o imperador do Sertão* (1978) é um exemplo de documentário que assumiu a narrativa cinematográfica e impactou o telespectador. O documentarista Eduardo Coutinho viu em sua frente uma realidade chocante no interior do Rio Grande do Norte: de um lado 3 mil trabalhadores rurais submetidos a um regime de parceria ou meiação, de outro, o major Theodorico Bezerra, de 75 anos, candidato a deputado estadual



pela Arena, dono de uma fazenda, três usinas de algodão, dois açudes, duas fábricas de óleo e um hotel.

O coronelismo de Theodorico extrapolou a tela da televisão quando o diretor permitiu que a narração de todo o documentário fosse feita pelo fazendeiro. A câmera então acompanha respeitosamente todas as orientações dadas pelo coronel, mostra a sua rotina, como trata seus funcionários, suas regras, duas fotos. Um retrato fiel, espontâneo e atemporal de como o coronelismo se dá. O documentário na voz do coronel ganhou uma narração cheia de “calor” dos fatos e sutilmente ampliou a percepção do que foi o coronelismo no Brasil. Uma imagem-arquivo que até hoje exemplifica o que foi e o que é o coronelismo. Bem diferente do tom asséptico do jornalismo distante. A câmera acompanha o coronel diversas vezes em plano sequência e isso agrega mais sensações e emoções à história. Inspirado na captação do som direto como uma forma de fugir dos censores na época, Coutinho consegue nessa brecha captar tudo o que poderia apenas ser dito pelo próprio coronel, que faz no filme um autorretrato dele e é, antes de mais nada, um exemplo de como os seus pares da elite nordestina pensavam e agiam. Assim, diante de um personagem tão rico o documentarista se calou e apenas ouviu o que ele tinha a dizer.

Em *Retrato de Classe* (1977), Gregório Bacic, jornalista e cineasta, produziu e dirigiu o documentário que continua atual e nada mais é do que uma crônica sobre a classe média, a mesmice, o comodismo. Foram necessários nove meses para que o documentário ficasse pronto. Como disparador de emoções, o diretor utiliza uma fotografia típica de um grupo escolar feita em 1955 e duas décadas depois reúne os alunos e a professora para saber como vivem estes alunos. A longa cena inicial da professora olhando para a foto e descrevendo a característica de cada aluno cria um certo suspense e uma tensão: será que o aluno exemplar foi bem sucedido? Será que o apaixonado pela bola ganhou dinheiro nos gramados? Logo em seguida, a câmera observacional acompanha a chegada dos alunos ao encontro e a tensão dentro do elevador. Temos no reencontro dos alunos os depoimentos relatando as suas conquistas e fracassos.

As entrevistas captadas pelo diretor respeitam o tempo dos entrevistados deixando-os livres para expressarem seus sentimentos. O que vemos é um painel de perfis e desta forma surge uma voz mista que revela uma visão sobre a classe média. Bacic conseguiu recriar a trajetória do grupo e nesses depoimentos traça o perfil da burguesia paulistana. No momento, vivíamos em crise econômica e a classe média já não mais sonhava com um futuro melhor, estávamos em pleno processo de desconstrução do milagre econômico.

Alguns depoimentos são reveladores, como o do menino que gostava de jogar futebol e conseguiu ser convocado para jogar em um time francês. Dias antes do embarque, seu pai o proíbe de ir pois precisava dele ao seu lado para aprender a administrar a fábrica da família. Na cena, ele levou a mulher grávida para conhecer seus amigos de infância, ambos estão cheios de planos para o filho que vai nascer inclusive o de que o menino trabalhe na mesma fábrica que o afastou do sonho de ser jogador de futebol. Outro depoimento mostra a dona de casa insatisfeita com a “sala de janta” que não combina em nada com o resto da decoração. Em sua fala, há erros de pronúncia que são deixados de propósito pelo diretor como a palavra “poblema”. O ápice da captação é quando o marido dela entra na sala e conta que gostaria de ter viajado mais, estudado mais, mas que o casamento acabou afastando todas essas possibilidades.

O cineasta João Batista de Andrade fez diversos documentários para o *Globo Repórter*, mas aqui destaco *Caso Norte* (1977). O programa conta a história de um crime. Um guarda noturno matou um homem e feriu outro por causa de um rádio de pilha de uma moça que foi levado por um frequentador do bar para ouvir um jogo em outro lugar mais tranquilo. A princípio uma cena como outra qualquer, mas a genialidade do documentário está na reconstrução do crime. Batista começa o filme com uma câmera dentro de um carro em *travelling* contando em *off* sobre o lugar e o crime. Logo em seguida, a equipe chega ao bar e começam as entrevistas com quem viu ou viveu o drama. O dono do bar, os moradores do local, os amigos do guarda e das vítimas, a moça que teve o rádio levado, mostra o quarto onde o guarda morava e seus vizinhos.

É com estes depoimentos *in loco* que Batista constrói o filme, uma forma de escapar da censura tendo em vista que os participantes da cena é que contam sobre o crime e a vida que levam. Os personagens reais do crime se transformam em personagens do documentário. A forma como ele conduziu a encenação e os fatos jornalísticos foram procedimentos que o telejornalismo jamais viu antes, mas que o documentário cinematográfico já havia utilizado. O documentário *Caso Norte* promove um diagnóstico crítico sobre a realidade brasileira, preservando-se a individualidade criadora do autor.

Mais uma vez o documentarista lança mão da parte pelo todo e escancara como vivem os nordestinos, suas expectativas, dificuldades e superações. O documentário abre espaço para a fala do outro e ouvir e sentir a vida com ela é suscita uma outra forma de compreensão do fato que não pela voz *off* narrada pelo repórter ou o povo-fala contínuo e monossilábico utilizado no telejornalismo. Essa estratégia o documentarista chama de “dramaturgia da intervenção” e é a mesma usada pelo “cinema verdade” por Jean Rouch e Edgar Morin, em *Crônica de um Verão* (1960). Essa presença da câmera acompanhando os depoimentos e rotinas revela todo o processo de captação e negociação das gravações, elemento importante para o telespectador avaliar o que foi captado e a sua relação com os entrevistados. Abre-se uma porta para o real e o encenado e pode-se falar dos sentimentos, das certezas. Vale lembrar que o programa foi retirado da grade de programação e um mês depois foi exibido com grande repercussão na mídia.

*Mulher no cangaço* (1976) do cineasta Hermano Penna é um documentário histórico e atual. A obra conta como era a vida da mulher no cangaço acompanhando seus maridos e lutando contra a volante. Traz depoimentos inéditos de mulheres que até então não tinham falado para a imprensa com medo de represálias, caso de Dadá, mulher de Corisco. O documentário resgata a dignidade destas mulheres, a memória delas diante da necessidade de esquecimento de um fato que chocou o Brasil, traz o amor aos filhos, à família, a revolta por ter sido raptada e a triste e dura sina de quem tinha que deixar uma vida na casa dos pais para seguir fugindo da polícia.

Do ponto de vista estético, o documentário começa com uma encenação da mulher no cangaço acompanhando os maridos numa invasão a uma vila, a trilha musical fala de

tempo de morte e de viração, a cena da chegada é toda feita em câmera lenta e ambientada no sertão de 1930. O texto narrado por Sérgio Chapellin, uma imposição feita muitas vezes pela direção da emissora, fala do que era o cangaceiro e de como surge o movimento do cangaço diante da seca e do coronelismo, mas a imagem é da invasão da vila, um discurso sociológico muito comum no documentário cinematográfico, que não acompanha a imagem. Logo depois, as imagens de arquivo trazem o tema de Maria Bonita e como por amor ela se rendeu ao cangaço, mas também conta a história de muitas mulheres que foram raptadas. As entrevistas foram feitas em primeiro plano e durante muitas vezes o que as mulheres descrevem é dramatizado por atores. Nota-se que a autoria audiovisual no trabalho histórico-jornalístico foi respeitada. O documentarista não conta apenas o hoje, mas resgata de forma lírica a vida dessa mulher no sertão.

### **Conclusão**

Quando falamos na produção televisiva do *Globo Repórter*, mais precisamente do *Globo Repórter Documento*, segmento do programa que exibia os documentários, o que tenciono é rememorar uma experiência viva de tensões e negociações sobre um fazer jornalístico mais livre e menos homogeneizante. Falar das experiências vividas por esses cineastas e jornalistas e de suas obras é, de certa forma, aprender sobre o uso do audiovisual a favor do tema e do telespectador.

A linguagem audiovisual nos permite ampliar os sentidos e estabelecer possibilidades em que o telespectador viva ou sinta por meio das experiências captadas o que o outro viveu. Os padrões de qualidade estéticos impostos pelas televisões, em especial a Rede Globo, em 1970, favoreceu o entendimento médio do brasileiro, mas não ampliou a sua visão de mundo, nem instigou a novos olhares. As limitações da linguagem nas televisões não colaboram para a existência da autoria.

É necessário rever a produção documentária constantemente para que se tencione mudanças estéticas e de narrativa na televisão brasileira urgente. O brasileiro representado pelos cineastas no *Globo Repórter* parece ser mais completo e verdadeiro, esse brasileiro foi visto na sua integridade, com suas emoções, dificuldades e sonhos. Esse

brasileiro foi visto na sua necessidade acompanhando o dia a dia dele ou revelando a situação precária que vivia, que conseguia emprego, que andava de transporte coletivo, que sobrevivia a violência e as drogas na periferia.

Esse brasileiro exibido em rede nacional em plena ditadura fazia parte da frente de trabalho no sertão, comia alimentos com pesticidas proibidos no exterior, criava os filhos na periferia diante da miséria e da pobreza, tratava os funcionários como gado num rebanho. Um discurso contrário ao governo militar que reforçava a sensação de tranquilidade e controle do país. E todas essas imagens e depoimentos dos documentários hoje fazem parte de um arquivo imagético rico. Elas foram exibidas graças a narrativa documentária cinematográfica, que possibilitou mostrar *in loco* como era a vida atrasada do brasileiro num país destruído pela ditadura militar.

## Referências

ANDRADE, João Batista de. **O povo fala: um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira**. São Paulo: Senac, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].

D'ALMEIDA, Alfredo. **Carvana Farkas (1968/1970): a cultura popular (re) interpretada pelo filme documentário – um estudo de folk mídia**. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.

FORMAGGINI, Beth. Cinema na TV. *Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971 – 1979)*. **É Tudo Verdade/It's All True 2002**. Catálogo. p. 92-104.

FORTES, Renata Alves de Paiva. **A obra documentária de João Batista de Andrade**. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico – Sílvio Santos e o SBT**. São Paulo: Olho D'Água/Loyola, 1995.

MUNIZ, Paula. **Globo Repórter: os cineastas na televisão**. São Paulo: Aruanda, 13 ago 2001. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>>. Acesso em: 10 out. 2005.

### **Boletim de programação**

BOLETIM de programação da Rede Globo. n.1 a n.558. Rio de Janeiro: **Rede Globo de Televisão**, 1971 a 1983.

### **Estado de S. Paulo**

CENSURA ameaça, televisão muda. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 set. 1971, p. 7.

CENSURA não acredita nos bons propósitos das TVs. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 05 set.1971, p. 35.

A TV perde programa ao vivo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 set.1971, p. 1.

### **Entrevistas realizadas**

ANDRADE, João Batista de. **João Batista de Andrade: depoimento**. [24 maio 2007] Entrevistadores: Renata Fortes e Heidy Vargas. São Paulo, 2007.

BACIC, Gregório. **Gregório Bacic: depoimento** [20 dez. 2007]. Entrevistadores: Marília da Silva Franco, Flavio Brito e Heidy Vargas. São Paulo, 2007. Entrevista concedida ao grupo de pesquisa ARUANDA/USP.

BOURDOUKAN, Georges. **Georges Bourdoukan: depoimento** [06 set. 2008]. Entrevistadora: Heidy Vargas. São Roque, SP, 2008.

CAPOVILLA, Maurice. **Maurice Capovilla: depoimento** [21 jul. 2008]. Entrevistadora: Heidy Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

LOBO, Luis Jorge Azevedo. **Luis Jorge Azevedo Lobo: depoimento** [25 jul. 2008] Entrevistadora: Heidy Vargas. Rio de Janeiro, 2008.

NOVAES, Washington. **Washington Novaes: depoimento** [20 mar. 2009] Entrevistadora: Heidy Vargas. Goiânia, Goiás, 2009.

### **Filmes**

**Theodorico, imperador do Sertão**. Eduardo Coutinho. Rio Grande do Norte. Rede Globo, 1978. 49 minutos, colorido, bitola 16 mm.

**Caso Norte**. João Batista de Andrade. São Paulo. Rede Globo, 1977. 45 minutos, colorido, bitola 16 mm.

**Retrato de Classe**. Gregório Bacic. São Paulo. Rede Globo, 1977. 51 minutos, colorido, bitola 16 mm.

**Mulher no Cangaço**. Hermano Penna. Pernambuco. Rede Globo, 1976. 45 minutos, 16 mm.

## Histórias de vida em narrativas jornalísticas: o caso dos projetos *Fale com Estranhos, Humanos de São Paulo e SP Invisível*<sup>1</sup>

Renata Carraro<sup>2</sup>  
Jaqueline Lemos<sup>3</sup>

### Resumo

O presente artigo propõe um diálogo entre três distintas propostas jornalísticas: *Fale com Estranhos*, *Humanos de São Paulo* e *SP Invisível* para tecermos reflexões sobre a experiência do ato narrativo no campo do jornalismo. Os referidos projetos são marcados pelas noções de construção de histórias de vida e pelo olhar singular junto aos personagens que protagonizam as narrativas publicadas. Com propostas simples, entretanto permeadas pelo olhar complexo, cada um destes projetos jornalísticos lança-se na instigante aventura de narrar a vida real. Em plataformas digitais (*sites*, *YouTube*, *Facebook* e *Instagram*), os autores destes projetos saem às ruas em busca de cidadãos para contar suas histórias e experiências de vida. Verificamos, portanto, que existe uma sintonia entre as propostas jornalísticas e, ao mesmo tempo, um diálogo delas com a premissa com a qual as autoras deste artigo trabalham em seus respectivos projetos de doutorado: narrar é uma necessidade vital do humano ser.

**Palavras chave:** Jornalismo; Narrativa Jornalística; Histórias de vida; Perfis.

### Apresentando *Fale com Estranhos, Humanos de São Paulo e SP Invisível*

*Fale com Estranhos*, *Humanos de São Paulo* e *SP invisível* são projetos distintos, mas que guardam muitas similaridades entre si. Neste artigo interessa-nos articular justamente as semelhanças que tornam estas propostas experiências instigantes e inquietantes no campo do jornalismo, da narrativa e das histórias de vida.

*Fale com Estranhos* é um projeto de entrevistas em vídeo. Os criadores da proposta são a jornalista Adriana Negreiros e o diretor de arte Daniel Motta. A proposta

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda no programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo e mestre pela mesma instituição. É professora das Faculdades Integradas Rio Branco (São Paulo/SP). E-mail: [recarraro69@gmail.com](mailto:recarraro69@gmail.com)

<sup>3</sup> Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (São Paulo/SP) e mestre pela mesma instituição. É professora e pesquisadora da Universidade São Judas (São Paulo/SP). E-mail: [jaquelemos@uol.com.br](mailto:jaquelemos@uol.com.br)

está no ar desde outubro de 2014 e pode ser acompanhada pelo site ([falecomestranhos.com.br](http://falecomestranhos.com.br)) pelo *Facebook* ([facebook.com/falecomestranhos](https://facebook.com/falecomestranhos)) e pelo *YouTube* ([youtube.com/user/falecomestranhos](https://youtube.com/user/falecomestranhos)).

Os autores se instalam em lugares de muita movimentação de pessoas, abrem um cavalete amarelo, com letras em preto fazendo o seguinte convite: “Olá, venha aqui e fale com estranhos”. A dupla fica sentada e um terceiro banquinho fica vago à espera de alguém aceitar o convite. É assim que eles trabalham. Já conversaram com dezenas de pessoas em São Paulo, no interior do estado, e também em outras regiões do país. A motivação da dupla está explicitada no texto de abertura do site:

Os instantâneos de brasileiros comuns de diferentes lugares do país nos perturbam e nos emocionam por mostrar o extraordinário que há em cada um de nós. Somos imperfeitos, contraditórios, incoerentes e eventualmente obtusos, mas somos interessantíssimos. Todos somos intrigantes. Todos, inclusive você, que está tomando sol na praia ou descendo a escadaria do metrô. Ouvir você é a nossa missão. (FALE COM ESTRANHOS, 2014)

Junto com os vídeos que são publicados, eles sempre fazem uma narrativa do processo de escuta e apuração da história. As entrevistas geralmente não são longas, duram cerca de 15 minutos. O material editado pode ir ao ar com pouco mais de 1 minuto ou, em alguns casos, quase 5 minutos. O relato do diretor Daniel Motta, sobre a entrevista feita com Marinaldo, na Estação da Luz em SP, nos dá pistas sobre o trabalho da dupla.

Não vi Marinaldo chegando pra conversar com a gente. Eu estava fazendo alguma outra coisa, mexendo na câmera ou algo assim. Ele chegou do lado da Adriana, falou com ela e quando percebi ele já estava sentado, pronto pra conversar.

Fiz o que sempre faço: coloquei o microfone nele, pus os meus fones de ouvido e pedi pra ele dizer o nome apenas pra testar o áudio. Eu nunca tinha conversado com uma pessoa que responde por homicídio. Não que eu saiba, ao menos. Naquele momento eu ainda não sabia disso, mas essa foi uma das primeiras coisas que ele falou.

Uma das coisas que eu tenho reparado é que, não importa como a conversa começa, a pessoa quer falar logo sobre sua maior questão, seja ela trágica ou alegre. Tudo de mais impactante que nos foi dito até agora aconteceu nos três primeiros minutos.

Marinaldo começou a se descrever e logo falou que havia “desferido um golpe” em uma pessoa. Não ficou claro se essa pessoa morreu ou



não, mas isso não importa. Ele também não quis falar de primeira que usou uma faca pra desferir o golpe.

Quando pedimos pra que ele explicasse o motivo que o levou a fazer isso, a descrição não foi muito precisa, ao contrário da receita de risoto de camarão com aspargos que ele descreveu detalhadamente. Marinaldo é cozinheiro e diz que sua escola é a contemporânea.

Mesmo trabalhando em São Paulo – terra em que tudo ganha uma versão gourmet – ele fez uma descrição brilhantemente tosca de um troço que agora é moda chamar de “*storytelling*”. Ele não usou esse termo, é claro. Mas deixou claro que “não é só chegar e pedir um filé mignon ao molho madeira e comer de qualquer jeito, é muito importante saber a origem da comida.”

Mas o que eu mais gostei mesmo foi no final quando ele descreve a receita. A imagem começa escura – uma nuvem passou na frente do sol, alguém fechou a porta atrás de nós, não sei – mas conforme ele vai contando a história, o sol volta a bater gradualmente em seu rosto e ele finaliza, com o rosto brilhando, a sua melhor receita.

(Narrativa do diretor de arte Daniel Motta sobre a gravação feita com Marinaldo, na Estação da Luz em SP, publicada por *Fale Com Estranhos* no site, 26 de novembro de 2014)

*Humanos de São Paulo* é página de mini entrevistas no *Facebook*. A proposta é inspirada em um projeto criado por um fotógrafo estadunidense, Brandon Standon. Em 2010 ele deu início ao *Humans of New York*. Desde então, a ideia é replicada em cidades do mundo inteiro – por exemplo, outras metrópoles como São Paulo e Tóquio. No Brasil, várias outras cidades, como Recife e Salvador também vivem esta experiência.

A página sobre São Paulo é uma iniciativa de dois estudantes de comunicação: Paula Simões (jornalismo) e Rodrigo Quatrarone (Publicidade e Propaganda). Também conta a colaboração de duas estudantes de jornalismo: Nicole Liu e Daniela Bontorin. Não há um perfil preferencial que busquem abordar. Eles estão em campo desde junho de 2014 e, segundo o texto de apresentação do projeto:

O projeto *Humanos de São Paulo* percorre as ruas da capital paulista em busca de personagens e histórias que possam, através de uma colcha de retalhos, caracterizar a identidade da cidade. Entre hippies, moradores de rua, adolescentes, religiosos, artistas e demais tipos de transeuntes. [...] No começo, o objetivo era aprimorar as habilidades profissionais para abordar, entrevistar e fotografar pessoas, mas cada contato se transformou em curiosidade por mais histórias. (HUMANOS DE SÃO PAULO, 2014)

No *Facebook*, a página ([facebook.com/humanssp](https://facebook.com/humanssp)) traz breves histórias, com pequenas narrativas e uma imagem. O site não reproduz as histórias, apenas apresenta o projeto ([humanosdesaopaulo.com](http://humanosdesaopaulo.com)). A proposta do projeto é flagrar as coisas simples do cotidiano, aparentemente um relato desprezioso. Se observarmos as duas narrativas abaixo, veremos o tom que os próprios narradores dão ao que dizem:

“O que vocês querem saber? Sou corretor aposentado da bolsa, tenho 80 anos de idade e a minha opinião não serve mais pra nada.”

“Serve sim. Conta como que era trabalhar na bolsa?”

“Eu entrei na bolsa como auxiliar de pregão, quando era ali no Pátio do colégio ainda. Depois transformaram a bolsa naqueles corretores oficiais de... não, não tira a foto agora não. Daí eu fui operador da bolsa na corretora. Aí o Collor de Mello quando entrou em 89, ele bloqueou o dinheiro da poupança e fiquei pobre. Eu era rico e fiquei pobre. Tudo que eu posso dizer é isso aí.”

“E como o senhor se recuperou?”

“Eu nunca me recuperei...”

(Narrativa publicada por *Humanos de São Paulo* no *Facebook*,  
9 de outubro de 2014)

As lembranças que eu tenho dessa praça é de garoto mesmo. Lembro que tinha shows dos índios. Eles vinham lá do Jaraguá, vendiam artesanato e tinha show com serpentes ao vivo. Ficava bem na frente do supermercado. Eu era garoto e ficava ali curtindo. Na época eu tinha uns 10 anos e minha mãe me trazia aqui. Vinha muita gente. Daqui a gente saía e ia para a direita, pois onde tem a Praça da República tinham vários cinemas e também tinha o show do Tom e Jerry. Toda molecada da minha idade ia lá assistir os desenhos animados.

(Narrativa publicada por *Humanos de São Paulo* no *Facebook*,  
1 de setembro de 2014)

*SP Invisível* é uma página com fotos e relatos no *Facebook*. O projeto foi criado em 2013 pelos estudantes Vinicius Lima (jornalismo) e André Soler (cinema). A dupla tem um foco mais preciso sobre quem vai entrevistar: eles buscam dar voz às pessoas que enfrentam o drama da invisibilidade social (moradores de rua, catadores de material reciclado etc). O olhar do projeto é para quem, geralmente, as pessoas desviam o olhar quando transitam pelas ruas.

"Já tirou a foto do velho aqui que passou a amar os outros? Hoje eu sou um abraçador dos coitados. Minha missão no mundo é pedir esmola e



repartir com os que são mais pobres que eu, pobres de espírito e mente. Hoje eu não fico triste de estar aqui porque Jesus era também confundido com um morador de rua, ele não era chegado no luxo. Quando você ajuda alguém que tá na rua, você ajuda Ele que tá no céu. Conheci Jesus há 5 anos, antes o Bento viveu 77 anos só fazendo o que o diabo gostava, eu bebia, mentia, roubava e falava mal dos outros. Não colocava coisa boa na cabeça, e mente vazia é oficina do diabo. Uma casa sem morador qualquer um pode entrar. Eu vim pra cá do Pernambuco pra buscar uma melhora de vida, aqui é a terra santa, Canaã. Tem muito nordestino que vem pra cá e consegue melhorar. Hoje eu sou um empregado de Jesus, sou luz aqui porque o diabo é quem domina a Praça da Sé.

(Narrativa publicada por *SP Invisível* no *Facebook*,  
16 de fevereiro de 2015)

É, né? Muita gente confunde os recicladores como moradores de rua, só porque é um serviço comum e autônomo. Graças a Deus, tenho escolaridade e moro numa pensão por causa desse serviço. Há 16 anos trabalho nisso, comecei menino, com 14. Acho bom pra caramba esse serviço, ajuda a sociedade e o meio ambiente, né? Já até tentei trabalhar com outra coisa, mas reciclagem é o que eu sei fazer. Meu nome é Ricardo. Nasci em Salto, interior de São Paulo. Já morei até no Rio de Janeiro também, catava latinha na praia. Lá é ostentação, em menos de uma hora você consegue uns 100 conto. Costumo andar na faixa de carros, me xingam muito por isso. Mas pô, vou andar com a carroça grandona no meio da calçada? Hoje em dia moro sozinho. Meus pais já faleceram e não quero casar, ainda sou uma criança. Tenho que trabalhar muito, conseguir uma casa, e, se Deus quiser, realizar meu sonho que é morar em São Francisco, na Califórnia. Faz parte sonhar alto, né?

(Narrativa publicada por *SP Invisível* no *Facebook*,  
25 de fevereiro de 2015)

Com os textos publicados no *Facebook* os autores do *SP Invisível* já tiveram retornos para além da visibilidade das narrativas. Justamente por lidarem com pessoas em situação de vulnerabilidade social, já ocorreu de personagens reencontrarem familiares ou arrumarem trabalho após as histórias serem postadas na rede social.

### **Narrativas no jornalismo em “tempos de vida líquida”**

“Modernidade líquida”, a metáfora, criada pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman e título de uma de suas muitas obras (2001), mundialmente conhecidas, expressa a reconfiguração atual do social, do político, do mercado, do consumo e da produção, em

suma, de todas as esferas da vida, em torno da mudança contínua e rápida de valores, percepções e práticas, sendo a incerteza, nesse contexto, a única certeza aparentemente possível. Esse não saber (direito) para onde se vai, num tempo em que ficar parado é impossível e em que se vai, sempre mais velozmente, para não se sabe onde, constitui uma das marcas do nosso tempo, dentro dessa visão.

E é neste mundo no qual estão expressas experiências de tamanha complexidade. Parece-nos que as narrativas de *Fale com Estranhos*, *Humanos de São Paulo* e *SP invisível* podem ser compreendidas como experimentações diferentes daquilo que em geral se qualifica como *hard news*, e diferentes, também, de matérias de tipo opinativo, dissertativo, sobre fatos, protagonistas e situações do presente imediato, ou da contemporaneidade. Trata-se de textos, portanto, que, por meio de estratégias múltiplas de ampliação, cenas, personagens, histórias e outros, encontram-se num nível diferente que o da simples e, não raro, muito rápida e superficial construção noticiosa, abarcando, a narrativa jornalística *stricto sensu*. É o rico território das reportagens, grandes-reportagens, livros-reportagens, ensaios, perfis, histórias de vida e outros textos de autoria, em ambientes que hoje incluem o jornalismo impresso, eletrônico e/ou online.

A narrativa de que aqui se trata situa-se no vasto e plural território da produção de sentidos sobre o mundo e sobre a vida, quaisquer que sejam os modos de organização social, política e espiritual que essa vida possa assumir, mantendo-se o olhar para o campo próprio da narrativa jornalística. Esta é capaz de promover uma ordem possível de sentidos no universo das informações, mensagens e discursos que circulam no meio social, político e cultural, sem nunca esquecer o campo do chamado mundo da vida, o cotidiano, onde a existência se tece e entretece no miúdo. A narrativa jornalística, entendida como tessitura de sentidos ou de nexos entre fatos, situações e personagens do presente, ganha nos dias atuais uma importância difícil de dimensionar frente à profusão, imensa tanto quanto às vezes assustadora, de informações de atualidade de todo tipo que circulam pelo admirável mundo novo das conexões digitais.

A narrativa jornalística, em geral e, particularmente, por meio de histórias de vida, pode ser entendida e praticada como garantia de estabelecimento de laços, de vínculos

entre as pessoas envolvidas em todo o processo de sua produção, incluindo jornalistas, fontes, leitores/audiências, os heróis e os anti-heróis do presente, numa resposta compreensiva, dialógica, inclusiva – de tipo “eu-tu”, ou sujeito-sujeito, no sentido buberiano (2004) –, frente a uma corrente muito forte e cada vez mais dominante de relações ligeiras, quase sempre superficiais, mais apropriadamente, de conexões – ou de tipo “eu-isso”, sujeito-objeto, ainda segundo Buber.

A narrativa jornalística, distante dos lugares onde se produzem as crises e os discursos sobre as crises, segue cumprindo a função humana e social de construir uma ordem possível lá onde as pessoas são o tempo todo desafiadas a negociar com a desordem e o caos de sentidos. As histórias nos situam no mundo e nos livram do desespero do sem-sentido. As histórias jornalísticas o fazem a seu modo, no campo próprio do Jornalismo, que é o da produção de informação de atualidade.

Mostrar isso que a narrativa sempre fez e continuará fazendo serve, então, ao objetivo de resgatar para a modernidade líquida o significado e o valor da prática jornalística. Tem-se em mente a importância que assume o papel mediador do Jornalismo em sua relação com os fatos e situações do presente e o público. Saber situar-se no mundo, na sociedade, nas relações com os outros e em qualquer lugar oferece aos sujeitos, no mínimo, um lenitivo frente às situações em que a incerteza, a velocidade, a compulsão do consumo, a espetacularização atraente e ao mesmo tempo irritante do acontecimento etc. podem facilmente conduzi-lo ao desespero.

Para Bauman (2008b), a “sociedade dos produtores”, ou modernidade sólida, deu lugar à “sociedade dos consumidores”, da modernidade líquida. Importante, nessa relação, é que o próprio consumidor, no limite, perde sua condição de cidadão e passa a ser consumido, ele também, uma discussão dominante em *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias* (2008b). Ocorreria uma inversão de sentidos ainda mais perversa que a da expressão “Consumo, logo existo”: “Sou consumido, logo existo”. Não existo, melhor seria dizer.

As contribuições de Martin Buber (1992 e 2004) colaboram para uma discussão crítica desses processos de objetivação dos sujeitos, ainda que não se possa ingenuamente

identificar a relação “eu-tu”, constitutiva do humano segundo Buber, com modernidade sólida, e a relação “eu-isso” (sujeito-objeto) com modernidade líquida. Se ressaltamos o que poderia ser chamado de capital cognitivo das narrativas em geral, e jornalísticas em particular, refutamos também a ideia, reducionista, de um conhecimento absoluto e universal, o conhecimento científico. A pretensão, antiga no mundo da ciência triunfante, é de fato que o discurso seja rigoroso, “antiliterário, sem imagens nem metáforas, analogias ou outras figuras de retórica”, como afirma Santos (1989) ao enumerar as principais características do “modelo de racionalidade que subjaz ao paradigma da ciência moderna”.

Santos aponta para o sério risco que corre esse modelo triunfante de ciência de que seu discurso perca, por isso mesmo, todo encanto, se torne triste e sem imaginação, “incomensurável com os discursos normais que circulam na sociedade” (SANTOS, 1989, p. 34-35). Combina bem, isso que ele diz, com um modelo de conhecimento científico que, ainda segundo as suas palavras, se constitui “contra o senso comum” e transforma **“a relação eu/tu em relação sujeito/objeto, uma relação feita de distância, estranhamento mútuo e de subordinação total do objeto ao sujeito** (um objeto sem criatividade nem responsabilidade)”. Um modelo, em suma, que procura “a verdade nas costas dos objetos, assim perdendo de vista a expressividade do face a face das pessoas e das coisas” (SANTOS, 1989, p. 34-35. Grifo nosso).

O mandamento da linguagem “rigorosa”, técnica, objetiva – uma tradição da qual o Jornalismo, renunciando ao melhor de si e de sua função social, bebeu a valer – se vê historicamente ameaçado, ou assombrado, pela linguagem dita “literária”, metafórica. Rigor, no caso da ciência moderna, é o que se expressa matematicamente, sendo consideradas indignas outras linguagens, como a literária e a humanística, incompatíveis, dentro dessa visão, com os princípios sagrados da imparcialidade e da objetividade

A razão apta a dialogar com a pluralidade de narrativas humanas<sup>4</sup> não é a do Iluminismo, mas a “razão luminosa”, como a ela se refere Medina, trazendo a conversa

---

<sup>4</sup> É interessante, nesse contexto de dialogia de saberes, o que diz Morin sobre a narrativa do romance como mediadora de conhecimento: “Sinto, cada vez mais, que só um grande romance consegue exprimir as



para os domínios da grande narrativa da contemporaneidade pela via do jornalismo. Técnico-burocrática, e, no caso da informação de atualidade, movida “pelas gramáticas estratificadas” (MEDINA, 2003, p. 49), a razão, nisso que Morin (1984) chama de “o grande paradigma do Ocidente”, segundo ainda Medina, “não se alimenta da intuição criativa”, contentando-se “com a rotina” (MEDINA, 2003, p. 34). A crítica é contundente:

Perdem-se ou se atrofiam as grandes narrativas e se valorizam os projetos técnico-formais, como, por exemplo, os recursos de computação gráfica, a fórmula da notícia curta, descarnada, os gráficos da quantificação sobre os comportamentos humanos. **Histórias de vida, que dão sentido aos contextos sociais**, ficam à deriva perante a pirotecnia visual e gráfica (MEDINA, 2003, p. 32. Grifo nosso).

“Falta à narrativa regida por fórmulas o toque mágico da *comunicação humana*”, sublinha a autora (2003, p. 85), para quem, “a arte de tecer o presente” exige:

(...) abandonar o conforto das fórmulas engessadas nos manuais jornalísticos e ir ao mundo para viver o presente, as situações sociais e o protagonismo humano. **Inverter a relação sujeito-objeto do técnico em informação de atualidade para a relação sujeito-sujeito do mediador social**, para além de ser um problema epistemológico, é uma fogueira em que se queimam as certezas, as rotinas profissionais, o ritmo mecânico do exercício jornalístico (MEDINA, 2003, p. 40. Grifo nosso).

Polissêmica e polifônica, a grande narrativa da contemporaneidade “se tece no grito de muitos galos” (MEDINA, 2003, p. 133). Nela, na essência, “trata-se de humanizar as fórmulas que constituem as técnicas da inércia profissional na vitalidade do cotidiano anônimo” (MEDINA, 2003, p. 35). Com marca de autor, a narrativa da razão luminosa “conta sua história ou a história coletiva de forma sutil e complexa, afetosamente comunicativa e iluminando no caos alguma esperança do ato emancipatório” (MEDINA, 2003, p. 49).

Compreensiva, montada sobre o signo do diálogo, da relação, essa narrativa sabe que, “de certa forma, a ação coletiva da grande reportagem ganha em sedução quando

---

múltiplas dimensões da experiência humana, as vidas subjetivas interiores, os comportamentos numa sociedade, numa história, num mundo, pondo ao mesmo tempo os problemas do destino humano, quer pela força das personagens, quer pela pena do autor, quer ainda implicitamente.” (MORIN, 1995, p.21).

quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano.” É a hora e a vez dos anti-heróis, dos anônimos: “Descobrir essa trama dos que não têm voz, reconstituir o diário de bordo da viagem da esperança, recriar os falares, a oratura dos que passam ao largo dos holofotes da mídia convencional” (MEDINA, 2003, p. 52-53) – eis aí o caos se erguendo em cosmos por intermédio da vida e das histórias que se contam.

De acordo com Cremilda Medina, a tessitura do presente corresponde a um esforço de produção simbólica que rompe com a concepção positivista de objetividade: “A distância que existe entre a realidade objetiva e a representação dessa realidade é percorrida pelo esforço da interpretação” (MEDINA, 2008, p. 30). Nessa perspectiva, a produção simbólica decorrente do jornalismo ressignifica o acontecimento e abre portas para uma leitura complexa da realidade.

Para ir às entranhas da vida real exige-se o olhar complexo do jornalista e do jornalismo. A realidade, ao ser ressignificada pelo jornalista autor-mediador, está envolta em múltiplas dimensões, solicita “a plenitude dos cinco sentidos no repórter afeto ao acontecimento lhe dá condições para ensaiar uma compreensão da dinâmica do caos em seus múltiplos códigos” (MEDINA, 2008, p. 107).

Estar afeto ao acontecimento (MEDINA, 2008) exige que o repórter rompa com o analfabetismo afetivo (RESTREPO, 1998) no qual estamos costumeiramente mergulhados. Restrepo, insistindo na essencialidade do “direito à ternura”, estende a ideia da “fundação” do conhecimento ao gesto amoroso, encantado e poético. Combate a “lógica arrasadora da guerra” no exercício da ciência e “a intolerância do discurso total, aniquilador da diferença e inimigo do crescimento e da singularidade”. Trata-se de uma “verdadeira falácia epistemológica”, ele diz (RESTREPO, 1998, p. 13-14), achar que a “expulsão da ternura é uma condição sine qua non para a geração do conhecimento”.

A nova narrativa que o autor esboça retoma e reforça aspectos levantados por Medina em relação à prática da mediação social da informação. Restrepo lança o convite à contemplação da “riqueza das tonalidades”, à opção por “formas expressivas distantes da pretensão universal do significado e mais próximas à dinâmica do contexto”

(RESTREPO, 1998, p. 16), a escapar da armadilha da “dureza do logos” (RESTREPO, 1998, p. 25).

Ao percorremos os projetos Fale com Estranhos, Humanos de São Paulo e SP Invisível é possível perceber que eles estão inseridos em práticas de mediação nas quais o encontro com o outro é um dos pontos de sintonia. Ir ao encontro dos narradores da vida real, de forma compreensiva, de forma dialógica parece-nos a postura jornalística a que se propõem os autores dos três projetos. Ainda que apresentem narrativas sintéticas, que não estejam inseridas no conceito de grande reportagem, é inegável o fato de que Fale com Estranhos, Humanos de São Paulo e SP Invisível apresenta-nos a “riqueza das tonalidades” sobre a qual fala Restrepo, pois, como enfatiza Cremilda Medina são as “histórias de vida que dão sentido aos contextos sociais” (MEDINA, 2003, p. 32).

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **A ética é possível num mundo de consumidores?** Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.
- BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BUBER, Martin. **Eu e tu**. 8ª. edição. São Paulo: Centauro, 2004.
- CARRARO, Renata (Org.). **Não é aventura, é reportagem**: jornalistas e coberturas de conflitos. Jundiaí/SP: Editora In House, 2013.
- CARRARO, Renata. Jornalismo e história de vida: o protagonista é herói e o autor também é. In: GOTTLIEB, Liana (Org.). **Comunicação em cena**. v. 3. São Paulo: Fábrica de Livros, 2013, p. 299-318.
- CARRARO, Renata; LEMOS, Jaqueline. **Uma repórter imersa em realidades múltiplas (Une reporter en immersion dans des réalités multiples)**. Texto apresentado ao "Colloque

International 'En Immersion' - expériences, pratiques et représentations de l'immersion em sciences sociales, journalisme et littérature". Institut d'Études Politiques, Université de Rennes 1, Rennes-France, novembro de 2013.

CARRARO, Renata. **A rua e o gastar sola de sapato já na faculdade: razão e emoção na produção de histórias de vida por alunos de Jornalismo**. Texto apresentado ao GP "Teorias do Jornalismo" do XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação (Intercom-2014). Foz do Iguaçu, PR, setembro de 2014.

LEMOS, Jaqueline. **Os brasileiros da revista Brasileiros**: pluralidade e singularidade narradas em reportagens. *Extraprensa (USP)*, v. 01, p. 865-873, 2010.

LEMOS, Jaqueline. **Jornalista: um narrador nas tessituras do contemporâneo**. In: DIAS, Luciene Oliveira; FARIAS, Salvio Juliano Peixoto (orgs.). **Estudos Contemporâneos em Jornalismo (Coletânea 2)**. Goiânia: UFG/FIC, 2014.

KUNSCH, Dimas A. **Maus pensamentos**: os mistérios do mundo e a reportagem jornalística. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

KUNSCH, Dimas A. **O Eixo da Incompreensão**: a guerra contra o Iraque nas revistas semanais brasileiras de informação. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 2004.

KÜNSCH, Dimas A. **Comunicação e pensamento compreensivo**: um breve balanço. In: KÜNSCH, Dimas A. e MARTINO, Luís Mauro Sá (Orgs.). **Comunicação, jornalismo e compreensão**. São Paulo: Plêiade, 2010.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista**: o diálogo possível. 2ª. edição. São Paulo: Ática, 1990.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**: comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo**: da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Paulus, 2008.

MARTINEZ, Monica. **A história de vida como instância metódico-técnica no campo da Comunicação**. *Revista Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCS*, v1 15, nº 30 (75-90). São Caetano do Sul, jan-jun 2015.

MORIN, Edgar. **O problema epistemológico da complexidade**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1984.

MORIN, Edgar. **Os meus demônios**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995.

RESTREPO, Luis Carlos. **O direito à ternura**. 3ª edição, Petrópolis: Vozes, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

## **Jornalismo online a serviço do resgate histórico: a cobertura dos 30 anos do Golpe de 64 pelo UOL<sup>1</sup>**

Anelisa Maradei<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, S.P.

### **Resumo**

O presente estudo tem por objetivo observar como foi feita a cobertura jornalística dos 50 anos do Golpe de 64 pelo portal UOL. Buscou-se verificar como as novas tecnologias digitais, especialmente com o uso da internet, podem facilitar o resgate histórico e o levantamento de dados jornalísticos, auxiliando a interatividade e a participação dos atores sociais em processos de grande expressividade social e política. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica e a pesquisa empírica realizada nas páginas do portal. Percebemos que o UOL dá sinais de significativos avanços em relação à qualificação de conteúdo, utilizando-se para tanto de recursos multimídia, fontes especializadas, hipertextos, entre outras ferramentas.

**Palavras chave:** Jornalismo Online; Golpe de 64; UOL; Jornalismo Especializado.

### **Introdução**

O presente estudo tem por objetivo observar como foi feita a cobertura jornalística dos 50 anos do Golpe de 64 (31 de março de 1964), ocorrida em março de 2014, pelo portal UOL. Buscou-se observar, com a pesquisa, como os novos formatos jornalísticos e as novas tecnologias digitais, especialmente com o uso da internet, podem facilitar o resgate histórico e o levantamento de dados, auxiliando a interatividade e a participação dos atores sociais em processos de cobertura de momentos de grande expressividade para o País.

Verificou-se que a reconstituição de fatos do passado feita por meio de depoimentos, postagens, bem como a contraposição de opiniões e o amplo debate sobre temas controversos feita do ambiente digital pelos diversos atores sociais revelou-se uma interessante ferramenta para a composição do caderno especial sobre o tema.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1 Jornalismo e Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Discente do curso de doutorado da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: ane@amaradei.com.br

A metodologia utilizada para o presente estudo foi a pesquisa bibliográfica e a pesquisa empírica realizada nas páginas do portal UOL. No processo, investigamos como foi feita a cobertura do episódio e quem foram os atores sociais que contribuíram para resgatar os fatos históricos por meio de depoimentos, entrevistas, debates e postagens. Analisamos também um importante componente presente nas páginas do portal: a história oral. Como propõe Haguette, (2005, p.92),

Em termos gerais poder-se-ia dizer que tudo que é “ORAL”, gravado preservado pode ser considerado história oral. Neste sentido, os discursos, as conversas telefônicas, as conferências ou qualquer outro tipo de comunicação humana que pode ser gravada, transcrita e preservada como fonte primária para uso futuro da comunidade científica estaria dentro do rótulo da HO.

Assim, notamos, por exemplo, depoimentos de pessoas contando onde estavam no exato momento do Golpe que, no nosso entendimento, podem ser considerados HO. Há também muitos momentos no especial que trazem depoimentos de cientistas políticos, militares e diversos personagens que fizeram história. Assim, alinhados ao entendimento de que “HO está preocupada com o que é relevante e significativa para a compreensão da sociedade....”, como propõe Haguette (2005, p.93), acreditamos que em muitos momentos nos deparamos com essa prática durante o trabalho realizado pelo portal. Na concepção da autora, essa técnica de pesquisa lança mão da memória como fator dinâmico na interação entre passado e presente.

No mais, o estudo justifica-se por ser o Golpe de 64 um momento relevante da história brasileira, que faz parte da memória nacional. Apesar de ter sido encerrado há mais de 30 anos, ainda possui questões inconclusas que merecem ser pensadas e que tornam esse passado recente um tema importante para a sociedade brasileira e para pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Além disso, as consequências desse momento político ainda são sofridas até hoje, pois há crimes ainda não esclarecidos e grandes marcas na vida das pessoas que vivenciaram esse período.



### **Jornalismo Online**

O Jornalismo Online surge, como todos os outros meios, como a transposição do conteúdo de outras mídias. Assim, como a TV foi inicialmente a transposição do rádio, a internet foi muito a transposição, especialmente, do impresso. Como relata Armentia (2010, p.233), se voltarmos no tempo, poderemos notar que, entre 1995 e 2000, o jornalismo na internet consistia na reprodução parcial do conteúdo impresso, o que ainda hoje pode ser evidenciado como realidade em muitos sites de notícia. A produção na web era basicamente textual. Gráficos e fotos eram escassos, bem como a atualização e a interatividade não eram tão recorrentes como nos dias atuais. Contudo, com a chegada da web 2.0, em 2004 (ARMENTIA, 2010, p.233), e o aparecimento de redes sociais como Facebook, em 2004, e Twitter, em 2006, esse cenário se reconfigura.

Pela primeira vez na história, as tecnologias de comunicação passaram a permitir a interação, a colaboração e o intercâmbio de informações em tempo real, sem as barreiras da distância física ou de processos lineares, introduzindo uma nova fase no processo comunicacional. Os reflexos desse movimento podem ser constatados em nossa pesquisa, especialmente por meio da análise do material coletado no mais maduro dos portais observados, o UOL, que tem 19 anos de existência.

Percebemos que o referido portal dá sinais claros de avanço em relação à qualificação de conteúdo no trabalho realizado para a cobertura dos 50 Anos do Golpe de 64, utilizando-se de recursos multimídia, fontes especializadas, ampla gama de suporte documental para compor reportagens sobre o tema em análise. A internet nos traz uma nova forma de fazer jornalismo. O poder agremiador dos cidadãos, a força da participação não linear, interacional e reflexiva dos atores sociais, que agregam suas opiniões às notícias originais da grande imprensa. Além disso, o jornalismo passa a estar, com os dispositivos móveis que já somam 43 milhões no Brasil, disponível a qualquer um e em qualquer lugar. As redes sociais online e o acesso facilitado à tecnologia também colocaram o cidadão numa nova e estratégica posição diante da notícia. Como propõe Armentia (2010), a web 2.0 potencializa o conceito de jornalismo cidadão e participativo.

Alguns autores apontam que, com as novas ferramentas digitais, o jornalismo entra em uma fase em que o papel do profissional como mediador do conhecimento comum da sociedade “é colocado em xeque pelo avanço da indústria da consciência, pelos efeitos da informatização nas próprias práticas profissionais e pela terceirização das tarefas de análise e comentários, principalmente, mas também pelo próprio relato de acontecimentos à audiência” (TRÄSEL, 2013, p. 195 *apud* ALEX PRIMO). Para outros, como Wolton (1999), entretanto, a imprensa continua a mesma em seus princípios básicos. Para o estudioso, no que se refere ao aumento da massa de informação decorrente das facilidades proporcionadas pelas novas tecnologias da comunicação, cada vez mais, o profissional de jornalismo emerge como fundamental para realizar a filtragem, triagem e validação da informação.

De Torres (2004, p. 195), por sua vez, diz que a aparição de um novo meio como a internet gera expectativas enquanto a novos formatos, assim como oportunidades para a diversificação de conteúdos. Para a autora tão importante quanto à informação é saber escutar e se relacionar com a audiência. De Torres afirma que a internet tem se convertido em uma aliada da audiência, na medida em que revitaliza os conceitos de cidadania e democracia com os meios (2004, p. 215), porém mesmo reconhecendo o papel da audiência na difusão do conteúdo, por meio de comentários, compartilhamentos etc. o jornalista continua no controle da produção do conteúdo, já que este é o responsável pela mediação da informação como forma de conhecimento.

Os recursos que a internet traz para a prática profissional em termos de apuração, detalhamento documental, complementação gráfica facilita, assim, o exercício da função. Acreditamos que a interatividade, ao lado de recursos multimídia e da capacidade de armazenamento de informações, também merece destaque dentro de nossas observações. É importante salientar ainda que, em muitos momentos, houve colaboração dos atores sociais para compor o material informativo do Especial do Golpe de 64. Como sugerem Kovach e Rosenstiel, citado por Zago (2013, p. 215), a internet possibilita que os atores sociais passem a um papel proativo e compartilhem suas próprias visões de mundo:

Dentre outras coisas, as pessoas têm a possibilidade de interagir com a notícia em si bem como com os profissionais que as distribuem. Alguns usam a web para apresentar suas próprias visões sobre os acontecimentos, complementadas por fotografias, vídeos ou áudio. Outros contatam os jornalistas que cobriram uma história por meio de formulários de contato ou de e-mail tanto para corrigir alguma informação quanto para oferecer novos fatos. E outros ainda participam de discussões sobre o processo que resultou na notícia, construindo um registro quase imediato de crítica e escrutínio da imprensa (KOVACH; ROSENSTIEL, 2007, p.20, tradução nossa).

Percebe-se claramente que cada usuário se converte não mais em um receptor passivo, mas em um sujeito ativo, capaz de determinar a forma como gerencia a leitura e interage com o conteúdo, disponibilizado. E isso pode imprimir um novo ritmo, pois, como sustenta De Torres (2004, p. 210) “nenhuma agência de notícias teve, ao longo da história dos meios, esse potencial de recursos humanos”. A observação da autora se faz no sentido de ressaltar que nenhum jornalista especializado tem acesso a toda a experiência que está em seu entorno e que isso seria um ganho, um aporte para o profissional, que poderia ter mais esses cidadãos como aliados. Isso foi verificado em muitos momentos ao percorrermos o caderno.

### **Desafios, oportunidades e tempo no jornalismo na Internet**

Entre os fatores a favor do jornalismo online estão os recursos que a tecnologia traz para a prática profissional em termos de apuração, detalhamento documental, complementação gráfica, o encurtamento de distância, a comunicação em tempo real entre as redações, facilitando o exercício da função, como observamos no caso das coberturas jornalísticas em análise, em que políticos de vários estados foram integrados às reportagens graças às facilidades de envio de matérias elaboradas em várias localidades remotas, como observado nos trabalhos jornalísticos do UOL .

Apoiando-nos em Armentia (2010), ressaltamos que o Jornalismo Online é dotado de uma personalidade própria e diferenciada em relação aos suportes tradicionais. O autor traz como principais elementos do Jornalismo Online: hipertextualidade; possibilidade de

ser multimídia; interatividade; imediatez; transtemporalidade e vigência. Na composição de materiais especiais como o produzido para o UOL, a hipertextualidade, por exemplo, é uma particularidade para atingir o leitor. O usuário escolhe o que quer ler e o faz de forma não linear.

Assim, o jornalista deverá editar sempre os seus textos em blocos, permitindo que o usuário tenha liberdade para executar a leitura na sequência que preferir. Há ligações (links) para outras matérias e o leitor lança mão dos mesmos se for de seu interesse, podendo chegar a experiências bastante profundas em termos de conexões de conhecimento.

Graças ao hipertexto, o leitor de uma página pode acessar outra ou um determinado documento mediante as ligações (links) estabelecidas em uma série de palavras e imagens. Os links possibilitam um contínuo acesso à informação contextual aos antecedentes relacionados com a notícia que se está lendo. (ARMENTIA, 2010, p.234, tradução nossa)

Esse recurso foi muito observado no decorrer de nosso trabalho em todos os portais analisados, conforme demonstramos no exemplo abaixo:

**Imagem 1 – Imagem da Matéria Especial UOL 50 Anos do Golpe de 64**



Fonte: UOL<sup>3</sup>

<sup>3</sup> BORGES, Bruna **Ditadura tinha vínculos com nazistas**, diz integrante da Comissão da Verdade. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/03/25/ditadura-tinha-vinculos-com-nazistas-diz-integrante-da-comissao-da-verdade.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2014.

Há, obviamente, de se ter muito cuidado com a hipertextualidade de um jornal online, para que o leitor não se perca pelas notícias, durante suas navegações. Deve estar sempre muito claro a forma como o leitor fará para retornar ou avançar uma notícia, assim como também deve acontecer com o acesso aos recursos multimídia. Em nossa trajetória de pesquisa, observamos várias formas de expressão multimídia, que também contribuíram para o aprofundamento jornalístico do material apresentado aos leitores: galerias de documentos e fotos, vídeos, infográficos e, até mesmo, jogos interativos. Esses recursos se apresentaram como importante fonte para a composição do que chamamos de um trabalho jornalístico especializado, realizado pelo portal UOL por ocasião da cobertura dos 50 anos do Golpe.

O leitor tinha a oportunidade, por exemplo, de participar de um jogo interativo, em que se tornava um funcionário público de 25 anos, vivendo em 1964. Os recursos multimídia, a interatividade, os jogos eletrônicos são uma nova forma de levar o leitor ao contato com a história, estimulando-o a ir além, acessando outros conteúdos elaborados pela equipe de jornalismo. Esses trabalhos têm características interdisciplinares e contam com historiadores, cientistas políticos, designers, educadores, imprimindo ao Jornalismo Online uma riqueza agregada em termos de conteúdo imagético e editorial.



**Imagem 2 – Imagem da Matéria Especial UOL 50 Anos do Golpe de 64**  
Fonte: UOL<sup>4</sup>

<sup>4</sup> <http://educacao.uol.com.br/infograficos/2014/cinquenta-anos-do-golpe-de-64/>. Acesso em: 15 de julho de 2014.

É importante observar ainda que, em muitos momentos, houve colaboração dos atores sociais para compor o material informativo por meio da interação praticada nos portais. Como sugerem Kovach e Rosentiel (2007, p.20, tradução nossa), a internet possibilita que os atores sociais passem a um papel proativo e compartilhem suas próprias visões de mundo:

Dentre outras coisas, as pessoas têm a possibilidade de interagir com a notícia em si bem como com os profissionais que as distribuem. Alguns usam a web para apresentar suas próprias visões sobre os acontecimentos, complementadas por fotografias, vídeos ou áudio. Outros contatam os jornalistas que cobriram uma história por meio de formulários de contato ou de e-mail tanto para corrigir alguma informação quanto para oferecer novos fatos. E outros ainda participam de discussões sobre o processo que resultou na notícia, construindo um registro quase imediato de crítica e escrutínio da imprensa (KOVACH; ROSENSTIEL, 2007, p.20, tradução nossa)

No caso do UOL, foram abertos espaços como: “Você Manda: internautas lembram dia do golpe de 1964 e o regime militar”. Nessa página, muitos cidadãos puderam expor suas histórias e contribuir para a coleta de dados baseada no depoimento, que é característica da história oral. De certa forma, percebe-se que o rico ambiente do jornalismo online traz possibilidades amplas, interdisciplinares e interativas. Verifica-se, assim, que cada usuário se converte não mais em um receptor passivo, mas em um sujeito ativo, capaz de aportar informações precisas ao que foi proposto pelo jornalista. Isso pode imprimir ao Jornalismo um novo ritmo, pois, como sustenta De Torres (2004, p. 210): “Nenhuma agência de notícias teve, ao longo da história dos meios, esse potencial de recursos humanos”. A observação da autora se faz no sentido de ressaltar que nenhum jornalista, por mais especializado que possa ser, tem acesso a toda a experiência que está em seu entorno e que isso seria um ganho, um aporte para o profissional, que poderia ter mais esses cidadãos como aliados.

Com relação à questão da agilidade que o meio digital impõe ao profissional de imprensa e à apuração em tempo real, por vezes, tais temas têm sido usados como pontos negativos, que estariam em contraposição ao rigor que é necessário ao Jornalismo. No caso do especial sobre o golpe, como se tratava de um resgate histórico, que começou a

ser elaborado com um prazo considerável, com matérias publicadas no decorrer de todo o mês de março, especialmente nos dias que precederam o dia 31 de março, não percebemos nenhum prejuízo aos fatos.

Observamos que houve tempo para que se fizesse um jornalismo mais elaborado, ouvindo de militares a ex-presos políticos, passando por membros de comissões ligadas à questão, historiadores, pesquisadores, familiares de vítimas, entre outros setores da sociedade, como poderá ser conferido nos gráficos a seguir em nossas análises.

Mas, se por um lado, há quem diga que o jornalista trabalha sob pressão do tempo, por outro, a internet e as práticas agregadas pelas tecnologias ao Jornalismo Online trazem uma ampliação da capacidade intelectual do homem, ao possibilitar a centralização de informações numa rede técnica informatizada. O jornalista ganha, assim, no sentido de poder aplicar esses conhecimentos armazenados na geração de completa e de qualidade ao leitor.

Além disso, cabe aqui ressaltar que, se é realidade que o meio digital exige do jornalista maior agilidade na elaboração da notícia, em contrapartida, a favor da informação vemos a vigência da notícia propiciada pela mídia digital. Por isso, consideramos que a vigência também merece uma reflexão como característica do Jornalismo Online em contraponto ao Jornalismo Especializado. Nesse novo ambiente, alguns textos mantêm o interesse informativo por muito tempo, como é o caso do que observamos no trabalho de resgate histórico realizado pelos portais sobre os 50 anos do Golpe de 64.

Como sustenta Armentia, “No formato papel, a limitação de espaço obriga a completa renovação de conteúdos de um dia para o outro. Na web, tal limitação não existe. Tudo cuja utilidade para o cidadão se mantenha ao longo do tempo pode permanecer à disposição do mesmo no ciberespaço” (2010, p.238, tradução nossa). Isso representa uma excelente oportunidade para o leitor qualificado, que passa a ter à disposição material de apoio para consultas futuras.

### **Análise de dados do Portal UOL**

O UOL foi o portal que, ao colocarmos a palavra-chave “31 de março de 2014”, nos devolveu o maior número de matérias auditadas entre os portais mais acessados da internet. Por isso a escolha do mesmo para aprofundamento de nosso olhar e desenvolvimento do presente estudo. O período da pesquisa foi de 18 de março a 2 de abril de 2014 e o maior número de matérias foi encontrada na data do aniversário do Golpe, dia 31 de março, com 25 % dos resultados recuperados. Na sequência, se destacaram os dias 27 de março, com 12% dos resultados, e o dia 28 de março, com 10%. Isso demonstra o que já foi exposto anteriormente, os trabalhos foram feitos durante o decorrer do mês, contrariando a característica de imediatez das coberturas digitais.

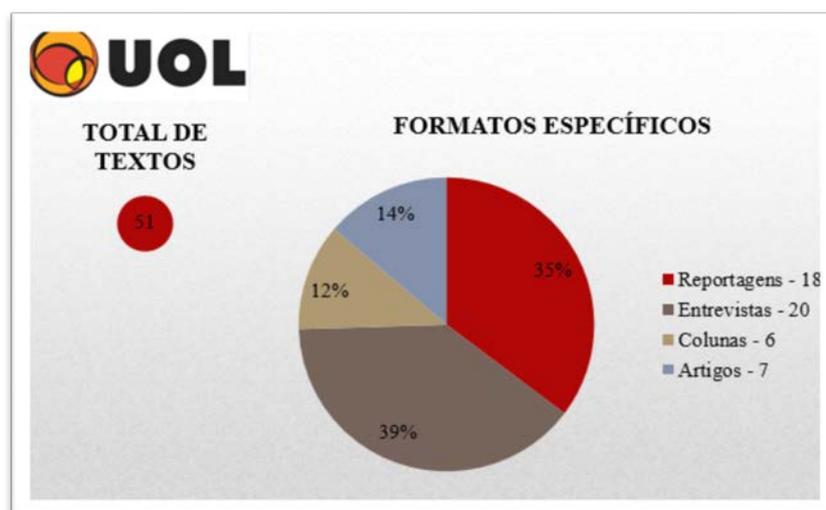
No total, foram encontrados 68 textos. Desses, 15 estavam no formato de notícia, 2 de nota, havendo 51 textos para serem analisados dentro da categoria “outros”, que contemplava o que, no nosso entendimento, condiz com um Jornalismo Especializado. Para definirmos o formato dos gêneros textuais pautamo-nos na explicação de Marques de Melo (2003, p.66),

A distinção entre a nota, a notícia e a reportagem está exatamente na progressão dos acontecimentos, sua captação pela instituição jornalística e acessibilidade de que goza o público. A **nota** corresponde ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração e por isso é mais frequente no rádio e na televisão. A **notícia** é um relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A **reportagem** é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que já são percebidas pela instituição jornalística.

Desta forma, o que não era notícia e nem nota era considerado “outros” e separado para ser analisado. Foram 18 reportagens, 20 entrevistas, 6 colunas e 7 artigos. Ou seja, as entrevistas prevaleceram em 39,22% das oportunidades e as reportagens em 35,39%, totalizando 74,51% do que foi auditado, nos revelando um material jornalístico de qualidade, indicando-nos que foi realizado pelo UOL um trabalho que buscou levar informação especializada e qualificada ao leitor.



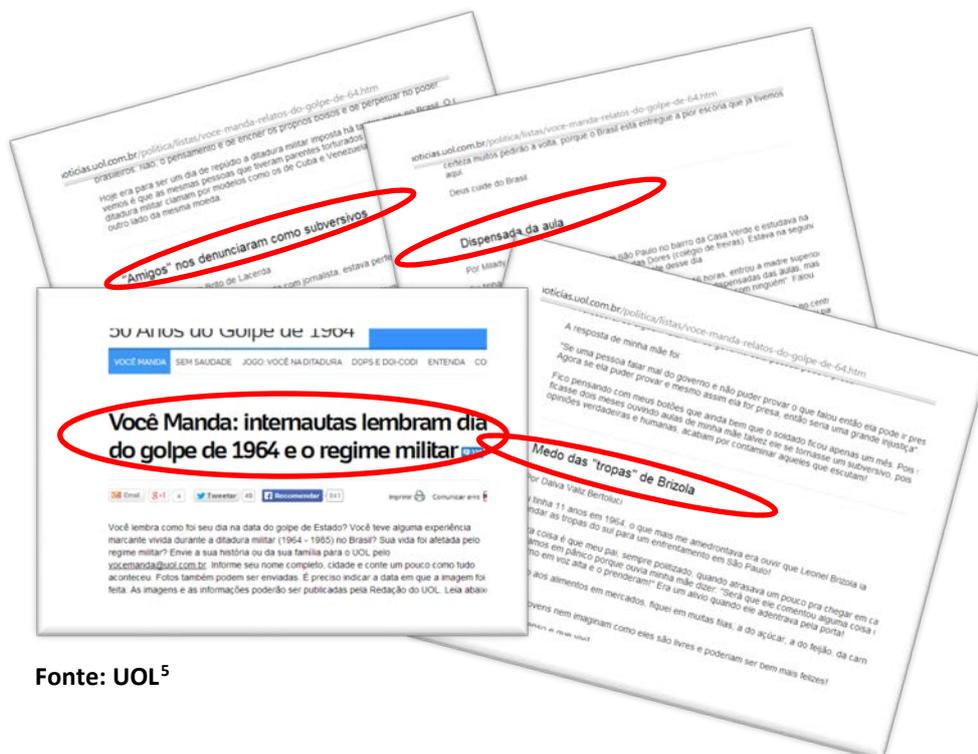
Gráfico 1 – Formatos específicos do UOL



Fonte: autoria própria

Houve também riqueza de recursos na composição da informação: vídeos, imagens, comentários de atores sociais, fotos com texto legenda, imagem documental. Alguns cidadãos foram motivados a dar depoimentos e contar sua história de vida, relatando onde estavam no dia do Golpe, como já mencionamos, trazendo contribuições enriquecedoras para o trabalho jornalístico realizado pelo UOL.

**Imagem 3 – Imagens da Matéria Especial UOL 50 Anos do Golpe de 64**



Fonte: UOL<sup>5</sup>

No tocante aos dados auditados em “Comentários”, pudemos também observar a interatividade dos leitores com as notícias: compartilhamento no Twitter, no Facebook e Comentários propriamente ditos. Temos esses dados abertos e notamos que houve matérias que chegaram a 1.095 tuítes, como a reportagem de 22 de março, assinada por Carlos Madeiro, cujo título era “10 razões para não ter saudade da ditadura”. A mesma reportagem contou com 67 mil recomendações no Facebook e 714 comentários diretos na página do UOL.

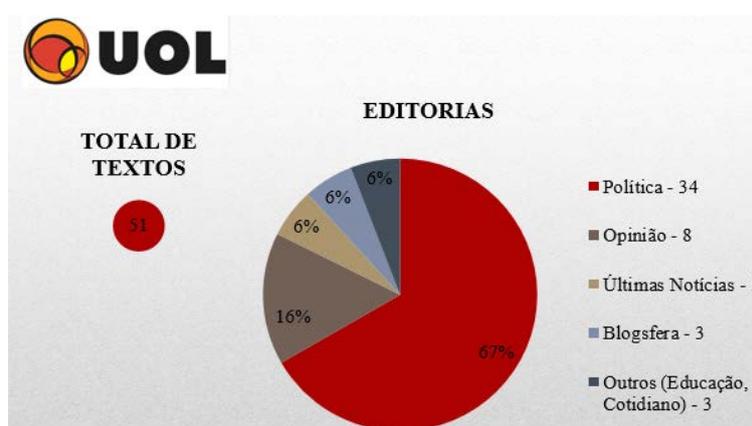
<sup>5</sup> **Você Manda:** internautas lembram dia do golpe de 1964 e o regime militar. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/politica/listas/voce-manda-relatos-do-golpe-de-64.htm>. Acesso em: 15 de jul de 2014.

Cabe observar que a riqueza de recursos multimídia utilizados nos textos nem sempre está relacionada com a grande quantidade de comentários, como pudemos observar nos dados auditados. Entretanto, trata-se apenas de uma observação preliminar, que requereria um estudo à parte em, maior profundidade, para conclusões mais consistentes.

Pudemos conferir ainda grande quantidade de vídeos, especialmente decorrentes de depoimentos provenientes de fontes diversas: de militares a ex-presos políticos, passando por familiares de desaparecidos, membros de comissões, pesquisadores, entre outros entrevistados. A multiplicidade de fontes trouxe para o material entregue pelo UOL ao leitor uma riqueza não encontrada nos outros portais.

Em relação às editoriais, no UOL, os conteúdos estavam atrelados à Política, Opinião, Últimas Notícias, Blogsfera, Educação e Cotidiano, sendo que a editoria de Política abrigou 67% das reportagens, conforme demonstra o gráfico 10. O fato de termos uma grande concentração de matérias vinculadas às editorias de Política e Opinião foi um indicativo relevante da especialização de conteúdo nessa mídia digital.

Gráfico 2 – Editorias do UOL



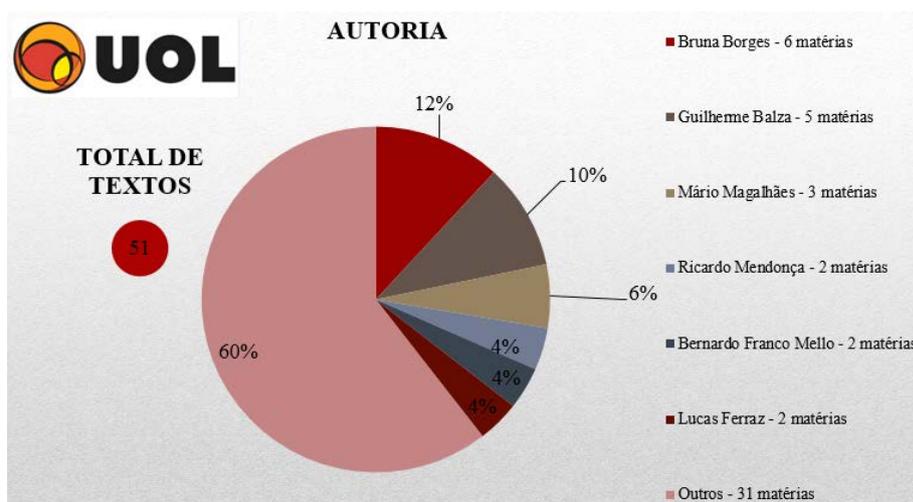
Fonte: autoria própria

Essa concentração do material em Política, num primeiro momento, nos deu a ideia de que poderíamos estar diante de um trabalho de uma equipe especializada no tema,

produzindo um conteúdo específico sobre o Golpe. Ao avançarmos em nossas investigações, entretanto, pudemos observar que, os jornalistas do portal UOL transitam por várias editorias: Educação, Cotidiano, Política, não havendo a característica da especialização profissional na redação. Essa informação foi obtida por meio de pesquisa feita pela internet, atrelada ao nome dos jornalistas que assinam as matérias do portal.

Por outro lado, utilizando a mesma metodologia investigativa, descobrimos que as contribuições provenientes da redação da Folha de S. Paulo para o UOL partiram de setoristas, como o jornalista Ricardo Mendonça que cobre Política para a referida publicação. Assim, nota-se que a dinâmica da redação dos veículos digitais, com sua atribulada rotina comprimida no tempo, não conta com a especialização profissional como uma característica relevante no mais antigo portal da internet brasileira. Ainda assim, percebe-se que Bruna Borges e Guilherme Balza foram jornalistas bastante acionados para cobertura do tema.

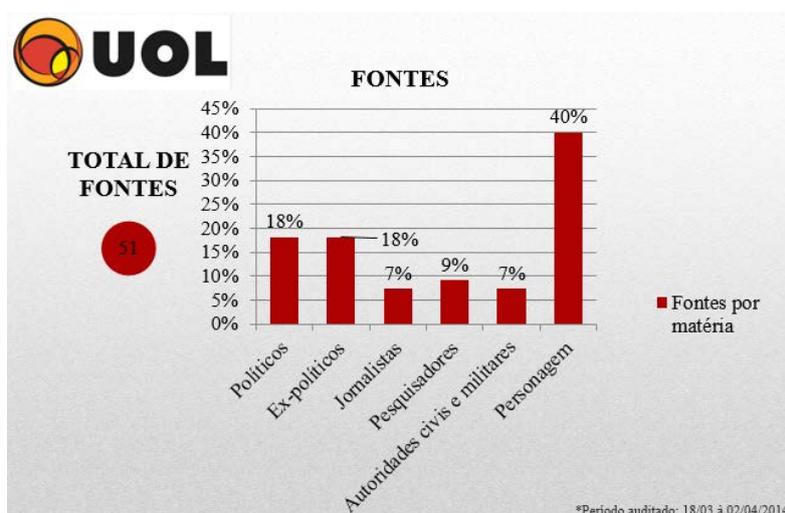
Gráfico 3 – Autorias do UOL



Fonte: autoria própria

Por fim, um ponto bastante relevante e que nos fez caracterizar a qualidade do material apresentado pelo o UOL foi a riqueza e diversidade de fontes que encontramos neste portal, desde fontes documentais a porta-vozes que participaram da história. Conforme comprova o gráfico 12, foram ouvidos membros de comissões, cientistas políticos, pesquisadores historiadores, militares, políticos. Ou seja, a publicação deu voz a vários setores da sociedade, em diversas formas de manifestação: artigos, entrevistas, depoimentos por vídeo.

Gráfico 4 – Fontes do UOL



Fonte: autoria própria

Assim, pudemos perceber que o portal teve a habilidade de ouvir vários setores da sociedade, levando ao leitor diversos pontos de vista, possibilitando ao cidadão o aprofundamento do tema sob diversas perspectivas, além de um importante resgate histórico, utilizando-se de recursos interativos que só a internet dá aos atores sociais.

## Considerações Finais

Pelo presente estudo, pudemos perceber que o portal UOL nos dá sinais claros em relação à crescente qualificação de conteúdo do trabalho realizado pelo Jornalismo Online. A internet nos traz uma nova forma de fazer jornalismo, com o poder agremiador dos cidadãos, a força da participação não linear, interacional e reflexiva dos atores sociais. O acesso facilitado à tecnologia colocou o cidadão numa nova e estratégica posição diante da notícia, que pode ser favorável para toda a sociedade.

Entretanto, a despeito do papel da audiência na difusão da notícia e de conteúdos diversos, por meio de comentários, compartilhamentos, etc, o jornalista continua a exercer um importante papel enquanto mediador da informação. O que consideramos é que as novas formas de se fazer jornalismo, o novo ritmo que está sendo imposto na maneira de se trabalhar, traz para o jornalista inúmeras oportunidades.

Nenhum jornalista, por mais especialista que seja, jamais teve acesso a tantas experiências em seu entorno como nos dias de hoje. E isso, acreditamos, é um ganho para as práticas profissionais. O jornalista deve considerar, como vimos nos exemplos do artigo desenvolvido, os cidadãos como aliados na composição da notícia, no resgate dos fatos, por meio da interação, de depoimentos, de contribuições das mais diversas. Por fim, percebemos que o UOL dá sinais de significativos avanços em relação à qualificação de conteúdo, utilizando-se para tanto de recursos multimídia, fontes especializadas, hipertextos, entre outras ferramentas.

## Referências

ARMENTIA, José Ignacio. El periodismo digital como ámbito de especialización. In: MARKINA, Idoia Camacho (coord.). **La especialización en el periodismo**. Formarse para informar. Sevilla: Zamora, 2010. p.230-253.

BETANCOURT, Miriam Rodríguez. **Periodismo especializado**. ¿Una fase superior?. Habana, 07 de nov. 2006. Disponível em <<http://mesadetrabajo.blogia.com/2006/110702-periodismo-especializado.-una-fase-superior-.php>>. Acesso em: 17 de março de 2014.

BORGES, Bruna. **Ditadura tinha vínculos com nazistas, diz integrante da Comissão da Verdade**. Disponível em:

<http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/03/25/ditadura-tinha-vinculos-com-nazistas-diz-integrante-da-comissao-da-verdade.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2014.

BRASIL, Presidência da República. **Pesquisa brasileira de mídia 2014: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. Brasília: Secom, 2014. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/BlogDoPlanalto/pesquisa-brasileira-de-mdia-2014>. Acesso em 03 de maio de 2014.

CONDE, M.<sup>a</sup> Rosa Berganza. **Periodismo Especializado**. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005. p.88-101.

DE TORRES, Elvira García. La especialización em la era de internet. In: DEL MORAL, Javier Fernández (coord.). **Periodismo Especializado**. Ariel: Barcelona, 2004. p.194-215.

DEUS, Ivone Matiko Ivassaki de. **Jornal on-line: personalização do conteúdo através da tecnologia de agentes inteligentes**. Marília: UNIMAR, 2006.

DEL BIANCO, Nelia R. A Internet como fator de mudança no jornalismo. In: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2004.

DEL MORAL, Javier Fernández. **Información y estadística. Los nuevos desafíos de periodismo especializado**. Disponível em [http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num\\_036/cuaderno\\_central3.html#top](http://telos.fundaciontelefonica.com/telos/anteriores/num_036/cuaderno_central3.html#top) Acesso em: 23 de maio de 2014.

GENRO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê, 1987. 230 pp.

HAGUETTE, Teresa Maia Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Rio de Janeiro: Petrópolis.2005.

HERRERO, Carmen. Géneros para la divulgación periodística. In: DEL MORAL, Javier Fernández (coord.). **Periodismo Especializado**. Ariel: Barcelona, 2004. p.194.

KOVACH; ROSENSTIEL. Gabriela da Silva Zago: Da circulação à recirculação jornalística: filtro e comentário de notícias por integrantes no twitter. In: PRIMO, Alex (Org). **Interações em rede**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 2013-2014.

LÓPEZ, Xosé. Elvira García de Torres: La especialización em la era de internet. In: DEL MORAL, Javier Fernández (coord.). **Periodismo Especializado**. Ariel: Barcelona, 2004. p.198.

MARQUES DE MELO, José. **Jornalismo opinativo – gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3º Ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MENDES, Roberto Bueno. **Ciclo de palestras “Comunicação e Democracia no Brasil: 50 anos do Golpe de 64” lota o Auditório Sigma.** Portal Metodista. Disponível em: <http://portal.metodista.br/divulgacao-cientifica/noticias/ciclo-de-palestras-2014/comunicacao-e-democracia-no-brasil-50-anos-do-golpe-de-642014-lota-o-auditorio-sigma>. Acesso em: 15 de julho de 2014.

PALÁCIOS, Marcos. Fazendo jornalismo em redes híbridas. Notas para discussão da internet enquanto suporte mediático. **Observatório da Imprensa.** Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/eno111220022p.htm>. Acesso em 17 de julho de 2014.

RAMÍREZ, Francisco Esteve. Fundamentos de la especialización periodística. In: MARKINA, Idoia Camacho (coord.). **La especialización en el periodismo.** Formarse para informar. Sevilla: Zamora, 2010. p.7-22.

SANTOS, Marli dos. A ação do jornalismo de precisão na especialização jornalística: por uma sociedade mais crítica. In: GONÇALVES, Elizabeth Moraes (Org.). **Práticas comunicacionais: sujeitos em (re) ação.** UMESP: São Bernardo do Campo, 2013. p.101-114.

SCRIVANO, Roberta. Internet no celular em alta no país. **Portal O Globo.** Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/internet-no-celular-em-alta-no-pais-10985944>. Acesso em 15 de julho de 2014.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. O Jornalismo Especializado e a especialização periodística. **Rev. Estudos em Comunicação.** nº5. 115-133. maio de 2009. Disponível em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/05/pdf/06-tavares-acontecimento.pdf>. Acesso em 03 de maio de 2014.

TRÄSEL, Marcelo. Toda resistência é fútil: o jornalismo, da inteligência coletiva à inteligência artificial. In: PRIMO, Alex (Org.). **Interações em rede.** Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 195.

**Você Manda:** internautas lembram dia do golpe de 1964 e o regime militar. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/politica/listas/voce-manda-relatos-do-golpe-de-64.htm>. Acesso em: 15 de jul de 2014.

WOLTON, Dominique. **Sobre la comunicación.** Madrid: Acento Editorial, 1999.

## Memória dos processos migratórios: apontamentos sobre a experiência da revista *Raízes*<sup>1</sup>

Lilian Crepaldi de Oliveira Ayala<sup>2</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul-SP  
Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, São Paulo-SP

### Resumo

O objetivo geral é explicar como ocorre a tradução cultural dos processos migratórios na revista *Raízes*, produzida pela Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul (FPM). Num estudo qualitativo e exploratório, cinco textos sobre imigrantes do Leste Europeu foram analisados a partir de conceitos dos Estudos Culturais. A publicação, cujo primeiro exemplar data de 1989, é inteiramente produzida na cidade. Com o passar dos anos, a revista passou a valorizar mais as lembranças e as tradições de diferentes grupos culturais, auxiliando na construção de um mosaico coletivo de imaginários, saberes e histórias das migrações. A FPM, por meio de *Raízes* e outros suportes comunicacionais, tornou-se uma instituição-chave para a preservação e a divulgação da memória local.

**Palavras chave:** Revista *Raízes*; Memória; Tradução cultural; Imaginário.

### A revista e a memória

Num contexto comunicacional marcado pelo excesso de informações e, conseqüentemente, pelo esquecimento, qual é a relevância de estudar uma revista – por si só, um meio de comunicação considerado tradicional – que fale sobre a memória?

Pois a memória sempre lida com seu antônimo, o esquecimento. Assim, de acordo com Ferreira (2007, p.109), “pensar a memória, dela se ocupar, é mesmo um ato político de grandes conseqüências. Há várias maneiras de estar no mundo a partir da memória, é o que se pode constatar”. Refletir sobre o que se lembra e sobre o que se esquece dentro de um veículo de comunicação, no âmbito da pesquisa, é um fazer político, assim como tentar compreender o processo de produção da revista é um fazer político. Para Said

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora nos cursos de Jornalismo na Universidade Municipal de São Caetano do Sul (São Caetano do Sul-SP) e na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (São Paulo-SP). E-mail: liliancrepaldi@uol.com.br.

(2004, p.49), “mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente.”

*Raízes* busca desvelar o passado por meio da apreensão de relatos de memórias. Estas memórias, tornadas discursos por meio da tradução cultural da equipe da FPM e dos colaboradores, interferem na compreensão do passado e do próprio presente. Nesta perspectiva, uma das propostas do trabalho vai ao encontro da de Martín Barbero (2004, p.225): “pensar a política desde a comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder.”

O leitor da revista, neste contexto, também atua politicamente, pois o ato de ler é uma tentativa de descobrir o que pensa o produtor do texto e o que pensavam as fontes da informação. Desenvolve-se a capacidade imaginativa também no ato da leitura. Nunca o que é lido é exatamente igual ao que foi pensado durante a criação textual. Há sempre produção no processo receptivo da informação.

Também é preciso situar o leitor nas novas possibilidades de abordagem da Comunicação. Marcondes Filho (2013) propõe uma Nova Teoria da Comunicação. Esta Nova Teoria, sempre em construção, quer estudar como a mente das pessoas reage diante de diferentes estímulos. Assim, é necessário apreender a comunicação no momento em que ela ocorre. De acordo com Marcondes Filho (2013, p.57), “o pesquisador deverá instalar-se naquilo que muda, a fim de obter uma apreensão pela intuição sensível.” A comunicação só ocorre de forma eficaz se gerar impacto e, para isso, é preciso adentrar o universo das sensibilidades.

Para propor essa Nova Teoria - cujo um dos pressupostos é o de que a tecnologia é reflexo da sociedade que a produz e, por conseguinte, é possível entender as mudanças sociais a partir das transformações tecnológicas - o autor parte das concepções de diferentes filósofos, dentre os quais se destaca Emmanuel Lévinas (1906-1995). Para o francês de ascendência judaica, “é somente o outro que pode acabar com os poderes egoístas do meu ego. O outro não é a outra pessoa, mas 'aquilo que eu não sou', que me dá algo além de mim” (LÉVINAS *apud* MARCONDES FILHO, p.35). O papel da alteridade ganha, assim, destaque na análise da comunicação. O tu vem sempre antes do

eu. As pessoas reagem em razão da informação contida na revista e dialogam com a equipe, tanto para elogiar como para criticar.

O outro me mede com um olhar incomparável ao olhar com o qual eu o descubro. A dimensão de altura que se coloca o Outro é como a primeira curvatura do ser à qual se liga o privilégio do Outro, o desnivelamento da transcendência. O Outro é metafísico [...] A relação com o Outro não se desloca, como o conhecimento, em gozo e posse, em liberdade. O Outro se impõe como uma exigência que domina esta liberdade e, assim, como mais original que tudo o que se passa em mim. I...] A presença do Outro - heteronomia privilegiada - não fere a liberdade, mas a investe. (LÉVINAS *apud* DERRIDA, 2008, p.25)

Essa ideia é fundamental para entender um meio de comunicação – neste caso, a revista *Raízes* - que lida diretamente com a apreensão e a difusão da memória. Tendo em vista que esta apreensão é feita, majoritariamente, por meio dos procedimentos estabelecidos pela História Oral, o entrelaçamento entre o “eu” e o “tu” é condição *sine qua non* para a comunicação, o que não significa que a comunicação seja sempre eficaz. Ela sempre é falha, pois lida com ingerências nem sempre controláveis tanto no processo de produção, quanto no de recepção.

O ano de 2014 marcou os 25 anos que a revista *Raízes* circula em São Caetano do Sul. É a revista mais antiga da cidade e a única com o tema memória a ser distribuída gratuitamente. A publicação circula desde julho de 1989. No total, são 50 edições até dezembro de 2014. No site da instituição, também é possível visualizar em formato *pdf* todas as edições. Os principais temas discutidos pela revista são memória, migrações, personagens, industrialização, religião, patrimônio material e imaterial, desenvolvimento social, cultura, lazer e esporte, entre outros assuntos.

A revista possui textos não-ficcionais (pesquisas históricas, entrevistas, reportagens, artigos acadêmicos e resenhas) e ficcionais (crônicas e poesias). Atualmente, o conselho editorial da revista é composto por jornalistas, historiadores, memorialistas, membros da sociedade civil e do poder público. Para García Canclini, porém, é preciso entender “a lógica que rege estas trocas sociais entre os membros de cada campo intelectual, o sistema de tradições, rituais, compromissos corporativos e outras obrigações não científicas” (2005, p.138). Cabe ao pesquisador buscar essa lógica que rege os

campos do conhecimento e esclarecer ao leitor que qualquer produção, acadêmica ou cultural, é permeada de vínculos com poderes estabelecidos e simbólicos, visíveis ou escamoteados.

Os lançamentos das duas edições do ano (julho e dezembro) ocorrem em eventos abertos à população, que, geralmente, fazem referência ao tema principal da revista. A tiragem atual é de dois mil exemplares, com 132 páginas. A revista está dividida nas seguintes editorias, que aparecem em quase todas as edições a partir do número 40: *Nossa Capa* (com explicação sobre a principal temática), *Editorial* (escrito pela presidente da FPM), *Em Foco* (série de artigos e reportagens sobre o tema principal), *Expediente*, *Memória* (sobre indivíduos, famílias ou instituições), *História Oral* (perfil de um personagem), *Recordando nossas Raízes* (crônicas ou relatos de memorialistas), *Homenagem*, *Curiosidades*, *Artigos* (reportagens ou pesquisa historiográfica), *Regionais* (abarca as outras cidades da região), *Personagens* (famosos e anônimos na história da cidade), *Cultura* (relacionada às artes), *Moda de outrora* (fotografias), *Ofícios* (trabalhos tradicionais da região ou experiências em fábricas ou outras instituições), *Poesias e Crônicas*, *Bau de Memórias* (imagens e documentos doados ao acervo da instituição naquele semestre), *Memória Fotográfica* (com imagens da FPM, jornais locais ou doações dos moradores da cidade) e *Registro* (sobre as atividades da instituição).

A revista é feita essencialmente pela equipe de historiadores e jornalistas da instituição, mas também conta com o auxílio voluntário de colaboradores, a maioria memorialistas da própria cidade ou pesquisadores vinculados a universidades. Normalmente, o método mais utilizado para a coleta de informações por parte dos pesquisadores é a narrativa oral de histórias de vida, “tipo de narração com começo, meio e fim, em que os momentos externos – origem e atualidade – tendem a ganhar lógica explicativa” (MEIHY & RIBEIRO, 2011).

Em todas as edições, textos e imagens da própria população são enviados à revista, mas certos memorialistas são recorrentes, o que mostra não apenas certa preferência dos editores, mas, principalmente, o poder de quem escreve e a importância que têm na cidade. Os moradores também atuam na sugestão de pautas, no abastecimento do arquivo

e participam ativamente dos eventos promovidos pela FPM. García Canclini (2005, p.138) afirmou que

Os temas – ou as tribos – da moda estabelecem-se, em parte, por exigências provenientes da dinâmica própria do conhecimento, mas também por relações de solidariedade e cumplicidade entre os membros de cada instituição, entre aqueles que pertencem ao comitê de redação de uma revista ou a uma mesma banca.

Nota-se que *Raízes* é uma publicação *sui generis*, impossível de ser classificada a partir de critérios tradicionais. Ao mesmo tempo em que constrói a memória e a história local, também já se tornou um documento histórico da cidade e da região do ABC paulista: tornou-se, também, memória. É amplamente utilizada como fonte de consulta para pesquisadores que estudam temas como industrialização, processos migratórios e vida cotidiana, e também faz integra projetos educacionais da cidade.

Como forma de exemplificar o estilo da revista e suas formas de abordagem em relação aos processos migratórios, para este artigo foram escolhidos cinco textos sobre grupos culturais advindos do Leste Europeu que se estabeleceram na cidade. A análise temática parte de conceitos dos Estudos Culturais.

### **Processos migratórios, tradução e mestiçagem cultural**

Ainda na década de 1920, após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), imigrantes poloneses, ucranianos, húngaros, búlgaros, iugoslavos e russos chegaram a São Caetano com a promessa de trabalho e uma vida melhor. Entre 1889 e 1941, 100 mil poloneses chegaram ao País. O texto de Camila Zaborski (2012), publicado na edição 46 de *Raízes*, de dezembro de 2012, possui seis páginas e discute a questão da imigração polonesa a partir da História Oral. A pesquisa aponta que a imigração deste período teve como principais motivações a abolição da escravatura e os projetos do governo de substituição da mão de obra pelo trabalho livre. Em seguida, aponta os motivos internos para que os poloneses emigrassem. Para a autora, a Polônia foi

marcada por invasões, opressão e sofrimento durante séculos, tendo sido invadida e partilhada pela União Soviética e pela Alemanha. Fatores como as duras perseguições impostas aos poloneses, as

drásticas medidas para o extermínio de sua população, entre outras ações de repressão, causaram grande revolta na população e deu impulso à emigração. (ZABORSKI, 2012, p.98)

Uma parte do texto é dedicada à explicação do método de História Oral para o leitor. A partir de então, mostra o casal entrevistado para sua pesquisa: João e Janete Tartoik. João Tartoik relata que, após a invasão nazista à Polônia em 1939, entrou no exército russo. “Fiquei quase quatro anos lutando na guerra, mas não gosto de falar sobre esse assunto” (ZABORSKI, 2012, p.99). É interessante notar o posicionamento da pesquisadora, que não intervém no discurso, nem força o entrevistado a revelar acontecimentos que lhe afligem.

Depois de um tempo na Itália, “um país maravilhoso” nas palavras do entrevistado, chegou ao Brasil em 1947 e ressalta as maravilhas daquele tempo “Nesse tempo não tinha crime, eu costumava passear à noite, pois morava em uma pensão que era um calor desgraçado e não conseguia dormir, então ia passear nas ruas, na praia e nunca ninguém me assaltou.” O grande susto do casal veio em forma de comida.

passava nos restaurantes, e via as pessoas comendo uma comida estranha, de cor marrom, o feijão. Eu achava muito estranho aquela comida escura no enorme que tinha compradores que andavam por todo o Norte do país, comprando gado para depois matar e fazer produtos derivados da carne. Eles tinham enormes câmaras frigoríficas e todas com temperatura abaixo de zero, para que não estragasse a carne. Dessa forma, precisavam de centenas de pessoas para trabalhar lá e os brasileiros natos não se davam bem nesse frio, pegavam doenças, pneumonia, gripes, reumatismos. Então sempre tinha falta de pessoas querendo trabalhar nesses lugares. (ZABORSKI, 2012, p.99)

A adaptação ao clima frio do frigorífico foi uma vantagem para quem já estava acostumado a Europa e João foi trabalhar num frigorífico. Quanto à comida, ambos se acostumaram e gostam da mistura entre ingredientes que ocorre no Brasil:

Janete: o João gosta muito de feijoada (risos) e eu gosto muito de cozinhar (...) O João não é muito fã de arroz, mas, em compensação, ama a feijoada brasileira, então ele acaba comendo o feijão e o caldo com farofa, como se fosse um tutu. (...)

João: Eu gosto da culinária polonesa, mas, não vou mentir, quando chegamos em um país como o Brasil, com uma diversidade na culinária, não há como não se encantar. A cozinha brasileira é fantástica. Eu adoro

os restaurantes nordestinos. Às vezes como tanto, que passo até mal (risos). (ZABORSKI, 2012, p.101)

Lembrar a Polônia não gera muitas saudades no personagem, sobretudo por que ele reconhece a melhora em sua vida desde que veio para o Brasil. No entanto, reconhece a “terra maravilhosa” onde nasceu.

Com o dinheiro que eu gastaria para ir à Polônia e ver a terra que tanto gosto em plena miséria, eu poderia conhecer outros países que estavam em uma situação melhor. Viajei então a Paris e para outros locais com minha esposa. Mas mesmo assim, posso dizer que a Polônia é uma terra maravilhosa. Sempre digo que todos deveriam conhecer esse país que traz tantas histórias. (...) Hoje posso dizer que gosto da Polônia, mas prefiro o Brasil. (ZABORSKI, 2012, p.102)

A relação com o local de origem é inquebrantável. De acordo com Ferreira (2004, p.30), “a ligação com a terra, numa espécie de arqueologia essencial, permanência de uma natureza que pode ser o âmago de uma antiga memória da terra.” No caso de João, contudo, mesmo essa relação imemorial com a terra dos antepassados não consegue superar a relação de apego e admiração que desenvolveu com o país, e a cidade, que o acolheu.

Dentre os grupos da Europa do Leste, é inegável a presença dos ucranianos na cidade até os dias de hoje. No País, há registros de imigração ucraniana desde o final do século XIX. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, entre 1895 e 1896, foram aproximadamente 5.500 famílias. De 1897 a 1907, por volta de mil imigrantes (INSTITUTO, 2000).

Vale mencionar que referências ao grupo cultural ucraniano já haviam aparecido na edição 3 de *Raízes*, de julho de 1990, quando capa e contra-capas mostravam a Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana, bem cultural da cidade. Não havia, porém, textos sobre o grupo. O primeiro texto sobre ucranianos aparece na edição 6, de janeiro de 1992. Com o título de “Ucranianos, sete décadas de presença marcante”, foi escrito por Aleksandar Jovanovic, então editor-chefe da revista, e consiste numa profunda pesquisa histórica sobre a origem da comunidade ucraniana não somente em São Caetano, mas em todo o mundo. O artigo possui 13 páginas, 44 notas de rodapé, notas sobre a transliteração de

nomes próprios, do ucraniano para o português, e agradecimentos a membros das primeiras sociedades ucranianas da cidade. Possui também um desenho de Jayme da Costa Patrão e 24 imagens, entre fotos e reproduções de documentos, sobretudo passaportes.

É o maior texto da edição 6 e imagens de grupos ucranianos na cidade ilustram a capa e a contra-capas da revista. O texto apresenta uma extensa explicação da história e da geografia da Ucrânia, pontuando a multiplicidade linguística, literária e cultural desde o século 7, quando há o registro do aparecimento do primeiro povo eslavo. O autor chega aos processos migratórios para o Brasil e à fundação das primeiras sociedades de mútua ajuda e preservação da cultura.

Jovanovic (1992) aponta que não há dados precisos sobre a chegada dos ucranianos na cidade. Porém, em 1929, é fundada uma primeira instituição com o intuito de auxiliar os imigrantes, a União Popular Ucraniana, que tinha como principal destino a lavoura<sup>3</sup> e a incipiente indústria local. Em seguida, mudou seu nome para Ucrânia Livre. O autor faz uma análise minuciosa dos estatutos de todas as sociedades ucranianas que existiram na cidade, inclusive mencionando e mostrando imagens de seus membros (JOVANOVIC, 1992, p.24).

O autor aponta, inclusive, que os estatutos não continham erros gramaticais ou de sintaxe, o que mostra o bom nível intelectual dos dirigentes (JOVANOVIC, 1992, p.25). Destaca também o medo do comunismo por parte dos ucranianos:

um documento intitulado “Linhas ideológicas básicas da Sociedade Ucrânia Livre”, que demonstra, de forma inequívoca, que os dirigentes e associados não estavam empenhados em reunir a comunidade ucraniana residente no Brasil e, em particular, em São Caetano: seus interesses estavam voltados para o desenrolar dos acontecimentos político-sociais na Ucrânia da época. [...] sublinha que os membros da Ucrânia Livre acreditam que os reais interesses do povo ucraniano se resumem no estabelecimento de um país soberano, democrático e republicano (clara alusão à Rússia imperial e ao governo soviético, instalado no começo dos anos 20). Mais: a declaração revela que os redatores vêem como real perigo a possibilidade de os bolchevistas

<sup>3</sup> Para mais informações sobre a comunidade ucraniana em São Caetano, ver: VOROBIEFF, Alexandre. **Identidade e memória da comunidade russa em São Paulo**. 2006. 244 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p.130.



russos e a nobreza polonesa renovarem suas tentativas de estabelecer alguma forma de ditadura sobre a Ucrânia e ressalva estarem conscientes de que, ainda, rondava o perigo do fascismo sobre sua terra natal. Em menos de sete anos, os prognósticos seriam cumpridos, exceção à atuação da nobreza polonesa. (JOVANOVIC, 1992, p.25)

Uma outra leva de imigrantes ucranianos chegou em 1947, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Com o desenvolvimento das entidades anteriores, formaram a Sociedade Ucraniana Unificação (Ukraínski Ossierédok), em 1949. Desde 1961, possuem dois grupos folclóricos de dança. Há duas paróquias voltadas à comunidade ucraniana - a Paróquia São Waldomiro Magno e a Igreja Proteção da Santa Mãe de Deus – ambas construídas na década de 1950 e pertencentes à Igreja Ortodoxa Autocéfala Ucraniana (VOROBIEFF, 2006, p.134).

A Sociedade chegou a ter mais de 750 famílias, porém, muitos emigraram para os Estados Unidos e o Canadá nos anos 1950 e 1960. No início da década de 1990, eram aproximadamente 250 famílias ativas (JOVANOVIC, 1992, p.26). Atualmente, a cidade conta com aproximadamente 25 famílias, de acordo com informações verbais da Sociedade Ucraniano-Brasileira Unificação.

Já no caso dos búlgaros, que não possuem entidade associativa na cidade, o que dificulta o mapeamento, o primeiro texto foi na edição 8 de *Raízes*, de dezembro de 1992. Escrito pela jornalista Jocimara Sperate e intitulado “A Bulgária também conta história”, consiste numa reportagem histórica de duas páginas, três imagens da família Dimov, entrevista pela jornalista, e uma cópia do passaporte.

Cansados do “regime escravista”, os Dimov decidiram vir para o Brasil. A Segunda Guerra Balcânica aconteceu em 1913: a Bulgária foi derrotada e nos territórios do norte houve invasão romena. Júlio Dimov explica que “viver sob o regime romeno foi um verdadeiro massacre para os búlgaros, naquela época e por isso meus pais suportaram quanto puderam” (SPERATE, 1992, p.11).

O entrevistado Júlio Dimov nasceu em 1911, na região de Maneperjo, na antiga Bessarábia, parte do então Império Russo. Atualmente, é a Romênia, por isso emigraram com documentação deste país.

(...) os Dimov ficaram apenas 15 dias em Itu. O trabalho na plantação



de café era estafante. Havia, ainda, a dificuldade de comunicação em função da incomunicabilidade entre o búlgaro e o português. Regressaram à Hospedaria dos Imigrantes. “Ali disserem-nos que em São Caetano do Sul havia uma família italiana, os Castelottis, que abrigava imigrantes até que se estabelecessem”. “Naquela época – conta Júlio -, a cidade não oferecia muita coisa. Quase todas as ruas eram de terra. Encontramos dificuldade para conversa com as pessoas, novamente”. Assim mesmo, a pequena cidade cativou-os. (...) Gastei cinco contos de réis com a madeira assim comprada para construir pequenas bancas no salão da casa. Comecei vendendo bananas. Abria o mercadinho às 4h30. Minha mulher e eu trabalhávamos 18 horas por dia” (SPERATE, 1992, p.11-12).

O mercado da família vendeu frios e leite da marca Swift por 16 anos. Na década de 1970, fizeram uma visita à terra natal. Dimov conta: “Senti-me como um turista. No íntimo, sabia que ali era minha pátria, mas meu coração dizia sempre que logo estaria de volta ao Brasil, à pequena São Caetano” (SPERATE, 1992, p.12).

Dimov também deixou seu depoimento imortalizado no Museu da Imigração, em São Paulo, em que discorre sobre a importância de sua ancestralidade: “somos de origem búlgara, porque os meus tataravós já emigraram em 1830 para a Bessarábia, quando a Bulgária estava sob o domínio turco (...). Nós somos de origem búlgara, sangue búlgaro, que vem de muitos anos atrás, de raiz” (DIMOV, 2005).

A força da tradição perpassa as rotinas e, por vezes, os próprios fatos históricos. Definir-se não é tarefa simples, mas a tradição ajuda a solucioná-la, ao menos no aspecto discursivo. Ao retomar Bakhtin (1988), Ferreira (2004, p.17) ressalta que ocorre a “instalação de um modo de evocar que introduz ou recupera toda uma interação de sentidos recriados e bem presentes, em diversos tempos e espaços”.

Assim, passadas quatro gerações e quase 100 anos, Dimov não se identifica com o local geográfico onde nasceu, mas sim com o local memorial que, neste caso, tem relação com os laços sanguíneos. A família foi e será búlgara, pois, nas palavras dele, é “de raiz”.

Júlio Dimov faleceu em 2012, com 100 anos<sup>4</sup>. Foi um personagem importante

---

<sup>4</sup> Mais informações sobre sua trajetória e um acervo iconográfico podem ser encontrados no Projeto Hipermemo, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Memórias do ABC, vinculado à Universidade Municipal de São Caetano do Sul.

para a compreensão para a história dos imigrantes na cidade de São Caetano e concedeu inúmeros depoimentos ao longo de sua vida. Foi fundador, em 1996, da Fundação da Associação Cultural do Povo Búlgaro no Brasil.(ASSOCIAÇÃO, 2014)

A convivência com os imigrantes do Leste Europeu nem sempre foi pacífica e calorosa. Alguns chegaram a causar problemas nos bares da cidade, conforme o depoimento de Firmino Garbelotto, que entregava bebidas:

Aqueles senhores de idade estavam acostumados a beber vodca e outras bebidas fortes, que devido ao clima de seus países, não faziam mal para eles. Então eles vinham aqui e bebiam pinga. E a pinga, para eles, era a mesma coisa que água. Eles entravam num bar, numa restaurante, e pediam álcool 42°. Punham na boca, bebiam, bebiam e muitos deles no dia seguinte, apareciam mortos. Eles estavam acostumados com a bebida forte. Mas, no nosso clima, eles se intoxicavam e morriam (MEDICI, 1993, p.90).

Entre as famílias imigrantes que chegaram à cidade, também se destacou o grupo iugoslavo<sup>5</sup>. O primeiro texto sobre a comunidade iugoslava possui três páginas e constitui-se no perfil da família Sáfrány. Escrito pelo jornalista Paulo Heras, secretário de redação da revista à época, e com o título “Família Sáfrány encontrou melhores dias em São Caetano”, foi publicado na edição 9 de *Raízes*, de julho de 1993, uma das edições que mais possui textos sobre diferentes grupos culturais.

O texto tem o tom de homenagem e mostra a trajetória de sucesso industrial do patriarca da família, João Sáfrány, que lutou na Primeira Guerra Mundial pelo Exército Austro-Húngaro. Chegou em São Caetano em 1934 e aponta as principais dificuldades, sobretudo com o idioma:

andávamos com caderninhos para anotar as palavras que aprendíamos, principalmente, as de uso mais corriqueiro. Já as mulheres choravam muito, por causa da alimentação (totalmente diferente da europeia) e pela falta de higiene. O impacto foi muito grande e, eu mesmo, cheguei a sentir medo, quando nos contaram uma história de que os bugres haviam matado muitos brancos naquela região”, relembra o filho mais velho. (HERAS, 1993, p.20)

---

<sup>5</sup> Entre 1991 e 2006, a região conhecida como Iugoslávia desmembrou-se nos seguintes países: Croácia, Eslovênia, Macedônia, Bósnia e Herzegovina, Sérvia e Montenegro. O Kosovo, desde 2008, busca o reconhecimento de sua independência. O Brasil é um dos países que ainda não reconheceu o local como nação. Mantivemos no texto grupo iugoslavo e Iugoslávia, pois os entrevistados de *Raízes* assim se referem ao local.

O perfil possui dez imagens, sendo seis de documentos. É interessante notar as diferentes origens mostradas nos passaportes, o que explica a dificuldade em estudar os grupos de regiões que estiveram sujeitas a sucessivos conflitos durante o século XX.

O último texto da revista sobre o grupo iugoslavo foi publicado em dezembro de 2013. Com o título “Família Gesellmann: 89 anos em São Caetano do Sul”, foi escrito pela descendente Marlene Gezelman – genealogista e bacharel em Letras anglo-germânicas - para a edição 48. A breve biografia da família possui três páginas e conta com duas imagens dos Gesellman, ambas identificando os membros da família. A autora conta o patriarca João já havia passado pelos Estados Unidos (1905), onde conheceu a esposa Viktória, nascida na atual Romênia, que trabalhava como empregada doméstica. Em 1911, voltaram para a região onde João nasceu, localizada atualmente na Sérvia. Na Primeira Guerra Mundial, João foi convocado pelo Exército Austro-Húngaro.

Ele lutou na Rússia, onde permaneceu por alguns anos como prisioneiro de guerra. Na segunda tentativa de fuga conseguiu atingir Viena a pé. No período durante o qual ficou preso, não obteve nenhum tipo de informação sobre o desenvolvimento dos conflitos e do estado de miséria em que o povo europeu estava vivendo. Foi um choque muito grande quando, ao atingir a estação central de Viena, maltrapilho, maltratado, com fome e no poder somente de uma velha e seca fatia de pão, foi cercado por crianças esfomeadas, pedindo esmola e querendo sua comida. Somente naquele momento João conscientizou-se do que havia ocorrido nesses anos de captura. Sua preocupação maior foi obter informações sobre sua família. Mas Viktória lhe escreveu, dizendo que ele deveria vir para casa, pois tinham o suficiente para comer. Sua esposa e filhos tinham sobrevivido aos anos de guerra com muito vinho e pão, feitos por ela mesma (GEZELMAN, 2013, p.85-86).

Sofrimento, superação e vitória são as principais temáticas do texto, o que mostra uma constância no tratamento da revista em relação aos grupos culturais advindos de conflitos internacionais. Com medo de um novo conflito, resolveram sair da Europa, mas as dificuldades começaram no trajeto:

A viagem foi de trem, passando pela Eslovênia, Áustria, Suíça e, finalmente, chegando a Cherbourg (França), onde tomaram o navio (Desna), partindo rumo ao Brasil. Por fim, no dia 14 de março de 1924, desembarcaram no Porto de Santos e continuaram sua viagem pela



Estrada de Ferro Santos-Jundiaí até a Hospedaria dos Imigrantes<sup>6</sup>, no Bairro do Brás, em São Paulo. Um agente de viagens os acompanhou por todo o trajeto, descrevendo os privilégios da agricultura brasileira. Espigas de milho gigantescas eram descritas, enquanto infinitos bananais eram vistos pela janela do trem. Ao descerem na estação Brás foram recepcionados por uma chuva de laranjas embrulhadas em panfletos, advertindo-os para não irem às fazendas de café, pois todas as promessas não eram cumpridas. (GEZELMAN, 2013, p.86).

Entre os imigrantes que chegavam, já havia uma complexa rede de informações que alertava as famílias sobre as promessas financeiras não cumpridas e as dificuldades enfrentadas no Novo Mundo. Viktória convenceu João a permanecer em São Paulo, mas o Movimento Tenentista de 1922 também seria um entrave para a vida da família, que precisou abandonar a casa e fugir com uma bandeira branca hasteada. Seguiram em trem para Campinas, mas voltaram para São Paulo com o fim do movimento.

Em 1924, a família migrou para São Caetano do Sul, onde outros iugoslavos e romenos já viviam e haviam prosperado. No novo lar, compraram um pequeno sítio além da várzea para criar vacas, porcos, galinhas, patos, gansos e abelhas. “Todos se integraram nas vilas Ressaca e Paula (como eram chamados os bairros na época) como parte de uma grande família.” (GEZELMAN, 2013, p.86).

Os Gesellmann passaram a integrar a comunidade local e sua produção de mel e vinho fez sucesso na cidade.

No fundo do quintal, havia, aproximadamente, 100 caixas de abelhas. A coleta de mel era feita nos fins de semana por João e seus filhos Mathias e Rodolfo. As grades com os favos eram instaladas em um grande cilindro metálico com fundo cônico como um funil, que era ligado a um motor que girava. O mel era removido do favo pela centrifugação e envazado em latas de 18 litros e em vidros. Era vendido na feira semanal no Bairro da Fundação. Das laranjas colhidas no quintal, Viktória produzia um vinho para consumo próprio, que era muito apreciado pelos amigos mais próximos. (GEZELMAN, 2013, p.87).

### **Apontamentos sobre memória**

Tais relatos são fundamentais para a compreensão do cotidiano dos migrantes, sobretudo

---

<sup>6</sup> Estima-se que a Hospedaria tenha recebido, entre 1887 e 1978, mais de 2,5 milhões de pessoas.

em relação ao convívio e às trocas culturais com os sul-sancaetanenses.

Entre os anos 1920 e 1950, diversas levas de imigrantes vieram para a cidade, por diferentes motivos: busca por melhor qualidade de vida, escassez de empregos e alimentos no país de origem e, sobretudo, por causa da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A guerra foi um dos principais fatores de expulsão. É lembrada em diversos textos, sobretudo os que se referem aos grupos que chegaram até a primeira metade do século XX. As marcas do conflito potencializam a memória mais do que as marcas deixadas em tempos de paz.

As culturas são fragmentos: de memórias, de ficções, de tradições, de construções de significações múltiplas. Cultura é estranheza e, nesta condição, nunca será plenamente compreendida. O espaço da cultura é também o espaço da memória das coletividades.

Qualquer mudança profunda no modo de vida e nos hábitos cotidianos com os quais se está acostumado gera impactos nas relações familiares e na comunidade. Altera-se, também, o fazer da memória: o tempo, com tantas transformações ocorrendo simultaneamente, tanto no plano material quanto no simbólico, torna-se o tempo da memória.

## Referências

ASSOCIAÇÃO Cultural do Povo Búlgaro no Brasil. Disponível em: <http://bulgaribrasilassociation.com.br/quem-somos> Acesso: 03.out.2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1988.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIMOV, Júlio. Depoimento ao Museu da Imigração. 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê, 2004.

\_\_\_\_\_. Da tradição oral à tecnologia da informática. IN: MIRANDA, Danilo Santos de. **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural**. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p.138.

GEZELMAN, Marlene. Família Gesellmann: 89 anos em São Caetano do Sul. **Revista Raízes**, 48. São Caetano do Sul, dez.2013. p.85-87.

HERAS, Paulo. Família Sáfrány encontrou melhores dias em São Caetano. **Revista Raízes**, 9. São Caetano do Sul, jul.1993. p.19-21.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000. Apêndice: Estatísticas de 500 anos de povoamento.

JOVANOVIC, Aleksandar. Ucrânianos, sete décadas de presença marcante. **Revista Raízes**, 6. São Caetano do Sul, jan. 1992.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O rosto e a máquina**: o fenômeno da Comunicação visto pelos ângulos humanos, medial e tecnológico: nova Teoria da Comunicação I. São Paulo: Paulus, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.p.225.

MEDICI, Ademir. **Migração e urbanização**: a presença de São Caetano na região do ABC. São Paulo: Hucitec; São Caetano do Sul: Prefeitura de São Caetano do Sul,1993.

MEIHY, J; RIBEIRO, S. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo: Contexto, 2011.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.p.49.

SPERATE, Jocimara. A Bulgária também conta história. **Revista Raízes**, 8. São Caetano do Sul, dez. 1992. p.11-12.

VOROBIEFF, Alexandre. **Identidade e memória da comunidade russa em São Paulo**. 2006. 244 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ZABORSKI, Camila Cardoso Cortez. Imigração polonesa no Brasil: a memória de descendentes de poloneses através da história oral. **Revista Raízes**, 46. São Caetano do Sul, dez. 2012. p. 97-102.

## Memória e persuasão nas crônicas de Lya Luft escritas para a revista *Veja*<sup>1</sup>

Marialda de Jesus Almeida<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul, SP

### Resumo

O presente trabalho busca, por meio de pesquisa bibliográfica, delinear as características de Memória e de Persuasão nas crônicas da autora Lya Luft, publicadas na revista *Veja* entre os anos de 2008 e 2011. Por meio de teorias de autores consagrados, como Fiorin, Bakhtin e Barthes, um estudo sobre os gêneros dos discursos, sobre a Semiótica Greimasiana, o nível discursivo do percurso gerativo do sentido encaminhou essa pesquisa a encontrar semelhanças, principalmente a persuasão, entre a retórica dos Sermões de Padre Antonio Vieira e as crônicas que são o *corpus* dessa pesquisa. A memória também deixa sua marca nas crônicas de Lya Luft, recurso que percorre da memória individual à coletiva, transportando as recordações pessoais da autora para o leitor, que faz dela a sua memória.

**Palavras chave:** Memória. Narrativa; Crônica; Lya Luft; Revista *Veja*.

### Introdução

Esse artigo visa analisar os elementos de persuasão do enunciador e o recurso à memória utilizados por Lya Luft nas crônicas publicadas na Revista *Veja*, na coluna “Ponto de Vista”. Será necessário decompor o tributo convencimento da linguagem em que o gênero crônica está contido, levando-se em consideração o lugar da enunciação do discurso: mídia impressa semanal, onde a publicação deste trabalho da cronista é publicado quinzenalmente. Para isso, também será necessário utilizar como base o percurso gerativo de sentido, proposto por Fiorin (1996; 1999; 2004), com proeminência aos eixos semânticos profundos eufóricos e disfóricos, assim como estabelecer um comparativo entre os Sermões do Padre Vieira com as crônicas já citadas, a partir dos princípios

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1 Jornalismo e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, SP. E-mail: marialda.almeida@outlook.com

teóricos expostos por Bakhtin (1992) a respeito dos gêneros do discurso, objetivando a manipulação que o enunciador exerce sobre o enunciatário. E, por último, mostrar como a memória, como uma das operações da técnica retórica, aparece nas crônicas de Lya Luft e no sermão de Vieira.

Segundo Fiorin (1999, p. 52), a finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Assim, a argumentação consiste no conjunto de procedimentos linguísticos e lógicos usados pelo enunciador para convencer o enunciatário. O enunciador utiliza-se de certos procedimentos argumentativos com o objetivo de levar o enunciatário a admitir como certo e válido o sentido produzido.

Do mesmo modo, verifica-se que há diversas marcas dessa argumentação, que nos remete à retórica, nas crônicas de Lya Luft. Além dos mecanismos retóricos metafóricos e antonímicos - claros nesse gênero da autora - encontramos diversos recursos retóricos como a repetição de vocábulos que iniciam um argumento, uso excessivo de pontuação e a insistente participação da autora no texto, em que usa o pronome “nós” para inserir-se na sociedade que fala. Encontra-se, também, o recurso a memória como uma operação da técnica retórica.

É imprescindível lembrar que Lya Luft não expressa todas as classes sociais de uma só vez. Seu manifesto é definido e reiterado a cada coluna, pois, dessa forma, acentua um traço de caráter específico que a oradora deve mostrar ao seu público. Assim, essa publicação é uma coluna assinada de conteúdo opinativo, como o próprio título “Ponto de Vista” propõe, em que o autor, subjetivamente, (por isso a coluna é assinada), com sinceridade e isenção, insere o leitor em uma reflexão a respeito da “realidade” expressa por um escritor que se alterna em sua autoria quinzenalmente. O veículo em que é publicada, revista Veja, obedece uma ordem e lugar fixo (normalmente entre as páginas 24 e 26), é a terceira sessão, logo após o editorial do veículo “Cartas ao Leitor” e a “Entrevista” em páginas amarelas.

Uma importante nota a respeito do veículo midiático em que são publicadas as crônicas de Lya Luft, já mencionando a retórica que iremos analisar, é a não

arbitrariedade da montagem da toda publicação jornalística, dispondo as sessões e cadernos de forma que o produto final pareça uno, perfeito e objetivo, de modo que as práticas de cada jornalista, repórter, editor e entrevistado tornem-se beneficentes de apenas uma prática, uma conclusão geral, a voz de Veja. Essa é uma voz que contesta essa realidade pregada.

A partir daí, cita-se o percurso gerativo de sentido, proposto por José Fiorin (1999), com evidência aos eixos semânticos profundos eufóricos e disfóricos. A escritora nos propõe, a cada crônica, uma realidade proeminente na atualidade em um tom de desabafo e denúncia, que se opõe, como que em contramão, com a linha editorial que forma a opinião da revista em que é publicada.

Para demonstrar de forma mais evidente a presença da persuasão nas crônicas de Lya Luft, foco desse artigo, serão contextualizadas as crônicas na história da literatura, e ainda, serão comparadas aos Sermões do Padre Vieira – baseados na retórica Antiga. Sabe-se que são gêneros e tempos diferentes (por isso serão situadas suas histórias), mas são estereotipados a partir de um enunciador que possui determinados enunciatários, e sempre possui uma temática que será desenvolvida com base em determinados recursos retóricos. É importante definir que serão seguidos aqui os princípios teóricos expostos por Bakhtin (1992), uma vez que a intenção é a descrição das características do gênero que é utilizado nesse trabalho como *corpus*, considera-se irrelevante apresentar diferentes posicionamentos acerca da questão da conceituação de gênero. Também serão utilizados alguns recursos persuasivos para demonstrar essa amostragem como metáfora, antonímia, repetições e inserções com função retórica nas comparações dos textos. A memória aparece, também, como um recurso retórico no momento em que a autora narra suas lembranças no intuito de aproximar o leitor de sua subjetividade e, assim, convencê-lo da veracidade de sua narrativa.

### A crônica e o sermão

A crônica não é um gênero definido e isso se deve à sua ambiguidade de classificação, ora classificada como um texto jornalístico e ora como estilo literário. (SA, 2005). No entanto, há de se considerar algumas características relevantes para a sua constituição enquanto gênero discursivo. Uma vez que a crônica estabelece um elo entre o “tempo” e a “história”, pode-se afirmar que essa união foi a responsável pelo nascimento da crônica, um estilo despojado e aparentemente superficial devido à sua liberdade narrativa, que percebe e narra os fatos cotidianos, inscrevendo-os na nossa história.

O que caracteriza esse estilo, do ponto de vista linguístico, é o fato de que a crônica consiste de uma linguagem objetiva, concisa e despreocupada em relação ao uso de estruturas sintáticas complexas, prevalecendo, desse modo, o emprego da linguagem coloquial, que dá à narração uma tonalidade intimista e tão característica desse gênero, aproximando-a ao máximo da oralidade, atraindo, assim, a atenção do leitor para si. De acordo com Sá (2005, p. 10-11):

[...] há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade, sem que o narrador caia no equívoco de compor frases frouxas, sem a mágica da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado. O coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata.

Esse recurso, utilizado para atrair a atenção do leitor, é o que garante o sucesso de uma crônica, pois, mais importante do que uma narrativa articulada é a maneira como o cronista se utiliza dos recursos estilísticos dos quais tem conhecimento, ou seja, a crônica para ser boa deve estar o mais próxima possível do universo linguístico a quem se destina.

A crônica pode ser considerada como um gênero literário que, a princípio, era, de acordo com Coutinho (1964), um "relato cronológico dos fatos sucedidos em qualquer lugar", isto é, uma narração de episódios históricos. Era a chamada "crônica histórica" (como a medieval). Essa relação de tempo e memória está relacionada com a própria origem grega da palavra, *Chronos*, que significa tempo. Portanto, a crônica, desde sua origem, é um "relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido". (ARRIGUCCI, 1987).



A crônica se afastou da História com o avanço da imprensa e do jornal. Tornou-se "Folhetim".

O folhetim fazia parte da estrutura dos jornais, era informativo e crítico. Aos poucos foi se afastando e se constituindo como gênero literário: a linguagem se tornou mais leve, mas com uma elaboração interna complexa, carregando a força da poesia e do humor.

As crônicas no jornalismo brasileiro, existindo em uma temporalidade criadora, narram as situações concretas do cotidiano a partir de sua recriação, ou seja, relatam poeticamente reinventando a partir dos fatos da vida real. Por ser um gênero jornalístico, a crônica trata sempre de questões que podem ser vividas e experimentadas por qualquer um de nós em nossa vida cotidiana, entretanto, por causa de sua narrativa poética, a crônica jornalística "ficcional" a realidade e acaba por se aproximar da literatura, espaço tradicionalmente criador em termos de linguagens.

É importante ressaltar que do ponto de vista da Sociolinguística, a língua se manifesta de modo homogêneo em uma determinada comunidade de fala, em que os falantes que a constituem tanto possuem traços linguísticos capazes de os distinguirem de outros grupos quanto normas e comportamentos comuns pertinentes ao uso da linguagem. É o que afirma Daféria (1981 apud MELO, 2003, p. 162), ao descrever o motivo pelo qual as pessoas leem crônicas no jornal diário: "[...] porque a crônica nada mais é que as palavras que elas gostariam de ter escrito. [...] A crônica é aquele pedaço da imprensa onde se cultiva a sensação de que o mundo continua livre – como os pardais, as nuvens e os vagabundos".

O Sermão é um texto em prosa, longo e dificilmente elaborado, tendo como meta a edificação religiosa e a propaganda. Esse tipo literário faz parte da oratória, isto é, a técnica ou arte de bem-dizer, empreendendo os recursos verbais com o objetivo de ensinar, persuadir e comover. O bom orador necessita de conhecimento, recordação, sensibilidade, inteligência, voz, gestos e porte. A oratória pode ser acadêmica, judiciária, política e religiosa. O sermão ou prédica é expressão religiosa, também chamada perenética, cujo objetivo é debater os dogmas da religião com a meta de imprimi-los no



ouvinte, comovendo e persuadindo. Entre os oradores famosos, é possível citar: Bossuet, Danton, Rui Barbosa, Padre Vieira, Cícero e Demóstenes. Geralmente o discurso oratório é caracterizado por apresentar as seguintes partes: a) exórdio ou princípio; b) desenvolvimento; c) peroração; d) conclusão ou epílogo.

O desenvolvimento descreve a parte central e crucial de um discurso, envolvendo a narração e a argumentação. Essa deve ter uma ou mais comprovações, isto é, argumentos baseados no raciocínio e no princípio da inferência. A argumentação fundamenta-se no silogismo [do grego, "conjunto"], que é a maneira mais correta de raciocínio, armazenando todos os pensamentos parciais coerentemente necessários.

A peroração deve ser concisa, sua meta é fazer uma retrospectiva, recorrendo para a emoção do ouvinte. Nessa parte do sermão, o padre deve exortar os fiéis a pôr o pensamento em prática.

Etimologicamente, a palavra sermão deriva do latim *sermone*, que quer dizer conversação. De acordo com Oliveira (1998), essa derivação remete a um aspecto importante na arte de pregar vieiriana: a sua natureza eminentemente retórica, pública, persuasiva. O discurso de Vieira, normalmente proferido do púlpito, a partir do texto bíblico, pretende conter a verdade de uma tradição compartilhada. Exemplo de sedução e argumentação, de um árduo e incessante trabalho com a linguagem, o sermão - veículo dotado de regras próprias, com reconhecida tradição - dirige-se a um auditório particular, numa circunstância conjuntural precisa, em determinada situação.

É importante notar que, num primeiro nível de leitura, o discurso de Vieira parece ser, na maioria das vezes, monológico. Tem-se a impressão de que, mesmo quando ele faz perguntas ao público, são perguntas retóricas, vazias.

A existência do auditório toma-se, então, de fundamental importância. Diversas vezes, ele pode até funcionar como uma espécie de personagem, como é o caso do "Sermão de Santo António ou dos peixes". Esse sermão torna-se, então, uma prática interacional, cuja pregação está longe de ser uma mera manifestação das técnicas ou habilidades da locução ou uma exibição simplesmente espetacular. Ou melhor: ele demanda, ainda, diferentes atores que interagirão em determinada situação; daí ele se



caracterizar por possuir uma especificidade não apenas porque se distingue de outros tantos gêneros, mas porque tem virtualidades que singularizarão cada pregação, tais como local, voz do pregador, momento da enunciação, etc.

Quanto mais bem articulado o discurso, maior o seu alcance: o vínculo estabelecido entre palavra e ação, a ideia de que um discurso bem organizado garante sua eficácia, propõe a noção de projeto. O projeto é, com efeito, uma construção verbal que precede a realização. A conformidade do projeto com as normas do discurso prefigura a conformidade da ação com a realidade - condição de sucesso do sermão.

### **Persuasão nas crônicas de Lya Luft**

Entender o uso da língua como um procedimento com variadas, heterogêneas e múltiplas formas de concretização é essencial para o entendimento o ponto de partida sugerido por Bakhtin (1992) para conceituar gênero do discurso. Para o autor, o ser humano em quaisquer de suas atividades, vai servir-se da língua e a partir do interesse, intencionalidade e finalidade específicos de cada atividade, os enunciados linguísticos se realizarão de maneiras diversas. A essas diversas formas de encontro dos enunciados, o autor nomeia gêneros do discurso, já que “[...] cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados”. (BAKHTIN, 1992, p. 277).

Um dos aspectos mais marcantes dos gêneros, que alude de forma direta à questão do “uso”, é o fato de que se deve considerar o gênero como um meio social de produção e de recepção do discurso. Para classificar determinado enunciado como pertencente a dado gênero, é necessário que se verifique suas condições de produção, circulação e recepção. E, ainda, é de extrema relevância observar que o gênero, como fenômeno social que é, só existe em determinada situação comunicativa e sócio-histórica. Caso tais condições sejam modificadas, é possível que um mesmo enunciado passe a pertencer a outro gênero.

Bakhtin (1992), então, com sua proposta de conceituação para os gêneros do discurso, veio suprir a necessidade de se compreender os enunciados como fenômenos sociais, resultantes da atividade humana, caracterizados por uma estrutura pilar básica,

suscetível a determinadas modificações. Um gênero do discurso é parte de um repertório de formas disponíveis no movimento de linguagem e comunicação de uma sociedade, desse modo, o gênero do discurso só existe relacionado à sociedade que o utiliza.

Assim, os gêneros apresentados nessa pesquisa, apesar de terem a forma de prosa, podem ser tratados por discurso pela maneira com que os autores “conversam” com seus leitores (ouvintes), insistindo em introduzirem-se como um ouvinte em suas falas. Por meio de um “nós” discursivo, Lya se encontra com o enunciatário, que possui lugar social fixo na classe-média (e alta) nacional, tornando-se conivente a cada leitor com a indignação em que discursa a respeito das mazelas brasileiras e mundiais, embora essa indignação seja estabelecida e enunciada por ela mesma. Padre Vieira também se utiliza desse recurso, que são chamados de inserções com funções retóricas.

As inserções são produzidas com o propósito comunicativo, ou seja, elas possuem grande importância dentro do discurso oral, pois auxiliam a interação entre locutor e interlocutor, tornando-a mais compreensível e satisfatória.

Diante disso, observa-se que as inserções são uma marca da fala, uma vez que sua relevância está justamente na melhoria do discurso face a face, isto é, no discurso falado, já que esse é formulado no momento de sua realização. A importância está relacionada com a interação entre o falante e seus ouvintes.

Com o intuito de persuasão, de chamar a atenção dos seus ouvintes, o falante faz uso de inserções retóricas, encontradas em forma de perguntas retóricas ou de enunciados que exprimem uma opinião do mesmo.

Dentro da nossa fantasia, ou potência imaginativa, que reside no cérebro, estão guardadas, como em tesouro secreto, as imagens de todas as coisas que nos entraram pelos sentidos, a que os filósofos chamam espécies. E assim como nós das letras ABC, que são somente vinte e duas, trocando-as e ajuntando-as variamente, escrevemos e damos a entender o que queremos, assim o demônio, daquelas espécies, que são infinitas, ordenando-as como mais lhe serve, pinta e representa interiormente à nossa imaginação o que mais pode inclinar, afeiçoar e atrair o apetite. E deste modo mudamente nos tenta, mudamente nos persuade, e mudamente nos engana. (VIEIRA, 1993, p. 1163)

A maior parte de nós nasce e morre sem pensar em nenhuma das questões de que falei acima, ou sem jamais ouvir falar nelas. Questionar dá trabalho, é sem graça, e não adianta nada, pensamos. Tudo parece se resumir em nascer, trabalhar, arcar com dívidas financeiras e emocionais, lutar para se enquadrar

em modelos absurdos que nos são impostos. Às vezes, pode-se produzir algo de positivo, como uma lavoura, uma família, uma refeição, um negócio honesto, uma cura, um bem para a comunidade, um gesto amigo. (“Trilha de Contradições”, Lya Luft - Edição 2119 1º de julho de 2009 – Veja)

Apesar das grandes diferenças existentes entre os gêneros Crônica e Sermão – a principal delas à época de suas composições – uma das propostas fundamentais desse trabalho é estabelecer um comparativo entre os dois tipos de narrativa tendo como objetivo comprovar a manipulação que o enunciador exerce sobre o enunciatário.

Outra metodologia seguida é um estudo de José Fiorin (1999) que diz que conforme a Semiótica Greimasiana, todo texto tem uma extensão de narratividade, baseado num percurso gerativo de sentido, que se forma por meio de três níveis: 1) o nível fundamental, em que se examinam, numa aversão de base, classes tímicas impregnadas de valores: euforia (valor positivo) e disforia (valor negativo); 2) o nível narrativo, período em que acontecem as alterações de estado do Sujeito da enunciação e 3) o nível discursivo, em que os assuntos presentes no nível fundamental são cobertos por figuras, imputando o acesso às representações sociais presentes nos textos. No intuito de não tornar a análise exaustiva, proceder-se-á, de forma sintética, apenas a título de ilustração da teoria, o percurso gerativo de sentido, no tocante às camadas fundamental e narrativa. A análise será enfatizada na camada discursiva, nos aspectos considerados mais significativos: a questão das representações, principalmente, na sua dimensão retórica.

Principiando na noção saussureana de signo, Discini (2007, p. 1-2) discorre sobre a função semiótica do texto:

[...] entre a união de significante e significado, este veiculado por aquele, o signo sustenta a concepção de texto como materialização de determinada unidade de sentido. Independentemente da extensão, o texto é um signo. A função semiótica, identificada na relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, este equivalente ao significado e aquele ao significante, permite que se pense no plano do conteúdo como um processo de geração do sentido concernente à imanência textual.

Tanto do plano do conteúdo como do plano da expressão, deduz-se uma rede interna de relações: a forma. Correlativo ao plano do conteúdo, a forma diz respeito a relações categoriais, causa e consequência da classificação das coisas do mundo feita pelo homem: o belo versus o feio; o bom versus o ruim, e assim por diante. Se tais conceitos, construídos segundo determinado ponto de vista, organizam-se não aleatoriamente na sociedade e nos textos, deduz-se



que eles orientam nos próprios textos o efeito de individualidade ou de um sujeito representante de determinado sistema de atrações e repulsões. Temos, pois, depreensível do texto, a imagem do ator da enunciação como presença no mundo.

Antes do conteúdo e discurrida como circuito interno das relações hierárquicas, constitui-se a forma, que sugere e desvia concepções ideológicas, isto é, preceitos de crenças, aspirações e ideais que, enraizados na sociedade, remetem a perspectivas distintas, consolidadas por meio de diferentes discursos. De distintos níveis de efetivação das ideias articuladas, conforme a coordenação de um princípio de consolidação de valores, derivarão os temas e as figuras. Dessa forma, se discursam analogias do sentido lançadas ainda absortamente num nível estimado como crônico.

Nesse nível, certo encaminhamento axiológico entendido como timia fundamental produz valores aos valores postos em relação e ainda não comparados em conexão com um sujeito. São os valores analisados no seu alto grau de abstração e generalidade. Tais valores são observados de acordo com relações de contrariedade, contraditoriedade e complementaridade. A contraditoriedade supõe negação entre termos; a complementaridade, afirmação; e, na verdade, o primeiro movimento a ser considerado, a contrariedade, supõe uma oposição e uma pressuposição recíproca entre os termos. Tais valores são representados num quadrado semiótico. (DISCINI, 2007, p. 2).

Consecutivamente, um valor semântico é impresso a essas relações principais, por meio da classe tímica, relacionada ao desvio bipartido em disforia e euforia. Essa classe remete à avaliação eufórica ou disfórica dos valores colocados em relação. A euforia exhibe valores considerados em harmonia, em acordo com determinado universo do sentido. Com a disforia ocorre o oposto. O ambiente tímico norteia o investimento feito sobre a dêixis de valor positivo (eufórico) ou negativo (disfórico). Cada uma delas obedece ao eixo da complementaridade dos valores postos em relação. Assim abordada semanticamente, tanto a dêixis positiva como a negativa compõem, cada qual, uma forma de projeção do sistema de atrações e repulsões equivalente a um sujeito ainda não antropomorfizado. Esse sujeito obedece à orientação seguida pelo sentido desde o nível profundo de sua geração. Com apoio em Greimas (1983, p. 95), é possível verificar que o espaço tímico se amplia por meio de “um termo sêmico, selecionado no interior do

quadrado semiótico”. Verifica-se ainda que essa seleção convidar-se-á para prover de um “excedente de sentido” a afinidade que vincula o sujeito e o objeto.

A seguir estão destacadas partes dos textos de Padre Vieira e temas das crônicas de Lya Luft que elucidam a teoria disfórica/eufórica:

Os ouvintes ou são maus ou são bons; se são bons, faz neles fruto a palavra de Deus; se são maus, ainda que não faça neles fruto, faz efeito. No Evangelho o temos. O trigo que caiu nos espinhos, nasceu, mas afogaram-no: *Simul exortae spinae suffocaverunt illud*. O trigo que caiu nas pedras, nasceu também, mas secou-se: *Et natum aruit*. O trigo que caiu na terra boa, nasceu e frutificou com grande multiplicação: *Et natum fecit fructum centuplum*. De maneira que o trigo que caiu na boa terra, nasceu e frutificou; o trigo que caiu na má terra, não frutificou, mas nasceu; porque a palavra de Deus é tão funda, que nos bons faz muito fruto e é tão eficaz que nos maus ainda que não faça fruto, faz efeito; lançada nos espinhos, não frutificou, mas nasceu até nos espinhos; lançada nas pedras, não frutificou, mas nasceu até nas pedras. Os piores ouvintes que há na Igreja de Deus, são as pedras e os espinhos (VIEIRA, 1655).

“Do horror brota a grandeza” (10/12/2008)

“Internet o bem e o mal” (22/04/2009)

“Os vivos e os mortos” (17/06/2009)

(Temas de crônicas de Lya Luft)

### Memória nas crônicas de Lya Luft

Há outros meios que também são utilizados para ilustrar a persuasão nas crônicas da Lya Luft publicadas na revista *Veja*, como recurso a memória. Segundo Barthes (2001, p. 49), a técnica retórica compreende cinco operações principais, sendo a última a memória. Essas operações não são elementos retóricos de uma estrutura, mas atos de uma estruturação progressiva, que, no caso, refere-se ao ato de recorrer à memória para compor a estruturação progressiva da narrativa.

Na crônica "Deixem em paz a nossa língua" publicada em 11 de maio de 2011, na edição n.º 2216 da revista *Veja*, Lya Luft, também, faz uso do recurso narrativo de sua memória, para convencer seu leitor de que ela sabe do que está falando e, assim, garantir veracidade de seu discurso.

Nasci com essa paixão, esse encantamento pelas palavras. Quando pequena, repetia para mim mesma as que achava mais bonitas: pareciam caramelos na minha boca. Colecionava mentalmente as mais doces, como translúcido, magnólia, borbulha, libélula, e não sei quais outras. Lembro que por um tempo

detestei meu nome curtinho e sem graça: pedia a minha mãe que o trocasse por algo belo como Gardênia, Magnólia, Virgínia. Açucena me fascinou quando o li no meu livro de texto no 1º ano da escola, e quis me chamar assim. Mas eu queria muitas coisas impossíveis. Como lia muito (minha cama era embutida em prateleiras onde, em horas de insônia, bastava estender a mão e ter a companhia de um livro), a linguagem cedo fez parte da minha vida como as ficções. Eu lia o que me caía nas mãos, desde gibis até complicados volumes que eu não entendia mas pegava na biblioteca de meu pai, e lia achando impressionante ou bonito, misterioso ou triste. Comecei a trabalhar com a nossa língua bastante cedo, traduzindo obras literárias do inglês e do alemão. Mais ou menos nessa época, início dos 20 anos, passei a escrever crônica de jornal, e poemas avulsos, que aos poucos foram sendo publicados em livros, até finalmente iniciar uma carreira de ficcionista já beirando os 40 anos. Antes disso fiz mestrado em linguística, e fui professora dessa matéria em uma faculdade particular durante dez anos.

A autora usa o recurso da memória subjetiva para convencer seu auditório de que não desconhece o assunto que será tratado: ler e escrever. Esse recurso retórico visa persuadir o leitor de que essas ações, ler e escrever, são naturais a ela desde a infância e de que, por sua formação acadêmica, conhece, além de todos os recursos de retórica já apresentados nesse trabalho, a necessidade da memória escrita.

E, afora a memória escrita, verifica-se ainda que a crônica também foi descrita como o lugar da memória e escrita do tempo, é o que se confere no trecho de Neves (1992, p. 78-92):

Ao reinventar o cotidiano essas narrativas [as crônicas] podem ser consideradas como lugares da memória, no sentido da expressão forçada por Pierre Nora [em *Les lieux de la mémoire*, obra publicada sob sua direção entre 1984 e 1992]. [...] A crônica, pela própria etimologia – *chronos*/crônica –, é um gênero colado ao tempo. [...] De formas diferenciadas, porque diferente é em cada momento a percepção do tempo histórico, a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo.

Se o autor moderno considera-se na trivial qualidade de ter conhecimento de sua finitude, de sua fragilidade, provavelmente a escrita de memórias pessoais será afetada, e, aparentemente, isso aflige o cronista. A memória da força dá lugar à força da memória.

Conforme demonstrou Maurice Halbwachs, não se pode distanciar a memória individual das memórias coletivas – o indivíduo isoladamente não tem controle sobre o resgate do passado (Cf. ARAÚJO; SANTOS, 2007, p. 97). Para Jean Duvignaud, em prefácio à obra *A memória coletiva*, de Halbwachs, —A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades

múltiplas dentro das quais estamos engajados! (DUVIGNAUD. In: HALBWACHS, 1990, p. 14). (NEVES, 1992, p. 78-92).

A condição humana (de finitude) iguala autor e leitor, ocasionando um sentimento de empatia – e isso é o que caracteriza, também, a aproximação linguística desse gênero. Dessa forma, é provável refletir que, quando discursa sobre suas memórias pessoais, o cronista também alude, tacitamente, às memórias coletivas.

A memória individual —não está inteiramente isolada e fechada, aponta Maurice Halbwachs, pois um homem, ao evocar seu passado, —tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros! (HALBWACHS, 1990, p. 54). Ao fazer uso da alteridade, o homem, escrevendo suas recordações, estaria provando da força que tem a memória de inseri-lo em uma determinada comunidade e poder —pintar ao outro quando —pinta a si mesmo. (NEVES, 1992, p. 78-92).

Por fim, no gênero literário crônica a memória também possui uma função social, que é não permitir que se perca algo na história, no tempo. “Ao alimentar a história, a memória procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (LE GOFF, 1992, p. 471).

No início de seus Sermões, Vieira se dirige diretamente ao seu leitor e faz referência à narrativa e à memória: "Da folha que fica atrás, se a leste, haverás entendido a primeira razão, ou obrigação, por que começo a tirar da sepultura estes meus borrões, que sem a voz que os animava, ainda ressuscitados, são cadáveres". Sem a narrativa que dá voz aos Sermões, a memória é morta e sepultada. A função da narrativa é ressuscitar a memória. Em seguida usa outra metáfora para falar da memória:

Por fim, não te quero empenhar com a promessa de outras obras, porque, se bem entre o pó das minhas memórias, ou dos meus esquecimentos, se acham, como na oficina de Vulcano, muitas peças meio forjadas, nem elas se podem já bater por falta de forças, e muito menos aperfeiçoar e polir, por estar embotada a lima com o gosto; e gastada como tempo.

Por conseguinte, Vieira faz menção à memória como fonte de sua narrativa. É da memória que o autor retira a substância de seus sermões.

### Considerações Finais

Sendo a finalidade da comunicação não apenas informar, mas também persuadir, é possível concluir que o recurso de convencimento é perceptível nas crônicas da autora Lya Luft, *corpus* desse trabalho, em que as formações discursivas possuem características similares às dos Sermões do Padre Antonio Vieira, tais como: narração, argumentação, inserções retóricas, classes tímicas (euforia e disforia), figuras de linguagem (repetição), atributos de narração e descrição que fazem desses gêneros distintos e únicos na linguagem.

Ainda foi possível nesse trabalho identificar a memória como característica discursiva nas crônicas de Lya Luft, recurso muito bem utilizado pela autora, que faz de uma memória subjetiva a sua própria memória (memórias individual), que, ao entrar em contato com o leitor, em uma espécie de miscigenação, torna-se memória coletiva, em que a recordação da autora remete às memórias/recordações do leitor. O recurso de memória, ainda, desempenha uma função social na história escrita, em que nada deve ser perdido no tempo, tudo pode ser registrado, ainda que impregnado da beleza literária que a crônica contém.

### Referências

- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 79, p. 95-111, dez. 2007. Disponível em: Acesso em: 13 jul. 2014.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Fragmentos Sobre a Crônica. Folhetin da **Folha de São Paulo**, de 01/05/ 1987, n. 534, 1987. p. 6-9.
- BAKHTIN, Michail. **Estética da Criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes [1979]. 1992.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo – Brasília: Hucitec, Editora UnB, 2008.
- BARONAS, Roberto Leiser. **Bakhtin, Foucault e Pêcheux na Análise de Discurso: problema sociológico ou epistemológico?** Estudos Linguísticos XXXV, p. 156-165, 2006. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/rlb.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2014.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 45. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. Sob o signo de relógios em discrepância: um estudo da série de crônicas —Bons dias!, de Machado de Assis. 2010. 50 f. Monografia (Graduação em Letras – Português) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2010. Disponível em: < [http://www.academia.edu/2540678/Sob\\_o\\_signo\\_de\\_rel%C3%B3gios\\_em\\_discrep%C3%A2ncia\\_um\\_estudo\\_da\\_s%C3%A9rie\\_de\\_cr%C3%B4nicas\\_Bons\\_dias\\_de\\_Machado\\_de\\_Assis](http://www.academia.edu/2540678/Sob_o_signo_de_rel%C3%B3gios_em_discrep%C3%A2ncia_um_estudo_da_s%C3%A9rie_de_cr%C3%B4nicas_Bons_dias_de_Machado_de_Assis) >. Acesso em: 13 dez. 2014.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 3. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964.

DISCINI, Norma. Breve Olhar sobre Bandeira. **Todas as Letras J**, volume 9, n.1, 2007. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/download/652/583>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. p. 9-17.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

\_\_\_\_\_. A linguagem em uso. In: FIORIN, J, L. (organizador). **Introdução à Linguística I**. Objetos Teóricos. São Paulo. Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva. **DELTA**, vol.15, n.1 São Paulo Feb./July 1999. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501999000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009)>. Acesso em: 16 dez. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. Du sens II. Paris: Seuil, 1983.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. de Bernardo Leitão et al. 2. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1992. (Coleção Repertórios). Disponível em: <[memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/História-e-Memória.pdf](http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/História-e-Memória.pdf)>. Acesso em: 14 dez. 2014.

LUFT, Lya. Uma panela de água e sal. **Revista Veja**. Edição 2088 de 26 de novembro de 2008. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/261108/p\\_024.shtml](http://veja.abril.com.br/261108/p_024.shtml)>. Acesso em: 02 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Trilha de Contradições. **Revista Veja**. Edição 2119 de 1º de julho de 2009. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/010709/p\\_026.shtml](http://veja.abril.com.br/010709/p_026.shtml)>. Acesso em: 02 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Do horror brota a grandeza. **Revista Veja**. Edição 2090 de 10 de dezembro de 2008. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/101208/p\\_024.shtml](http://veja.abril.com.br/101208/p_024.shtml)>. Acesso em: 02 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Internet o bem e o mal. **Revista Veja**. Edição 2109 de 21 de abril de 2009. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/220409/p\\_026.shtml](http://veja.abril.com.br/220409/p_026.shtml)>. Acesso em: 02 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Os vivos e os mortos. **Revista Veja**. Edição 2117 de 17 de junho de 2009. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/170609/p\\_022.shtml](http://veja.abril.com.br/170609/p_022.shtml)>. Acesso em: 02 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Deixem em paz a nossa língua. **Revista Veja**. Edição 2216 de 11 de maio de 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 02 nov. 2014.

MELO, José Marques de. **Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3. ed. rev. e ampl. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Antônio Vieira: A Palavra Empenhada. **Boletim do CESP**, São Paulo, v. 18, n. 22 – jan./jun. 1998. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/6371/5397>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas machadianas. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 75-92.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

VIEIRA, A. **Sermões**. (Alves, G. revisor). Vol. 02. Porto: Lello e irmão Editores. 1993. (original de 1679-1748).

\_\_\_\_\_. (2010) Antonio Vieira. **Índice das coisas mais notáveis**. (Pecora, Alcir: Organizador). São Paulo: Hedra. (original de 1679).



\_\_\_\_\_. **Sermões.** Prefácio e revisão de Gonçalo Alves. Porto: Lello & Irmão, 1907.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas.** Prefácio e notas de Hernani Cidade e Antônio Sérgio. Lisboa: Seara, 1936.

\_\_\_\_\_. **Sermão da Primeira Domingo do Advento** (1655). Texto-fonte: Sermões, col. Obras Imortais da Nossa Literatura, Editora Três, Rio de Janeiro, 1974. Edição eletrônica: Karina Beatriz Espíndola. Disponível em: <<http://www.florestadigital.ac.gov.br/wps/wcm/connect/b458ed8047a5010e904adba9026587b1/Pe.+Antonio+Vieira++Sermao+da+Primeira+Dominga+do+Advento+%281655%29.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=b458ed8047a5010e904adba9026587b1>>. Acesso em: 02 nov. 2014.

## **Memória e representação da figura do Rei Momo: deslocamentos e desdobramentos muito além do Carnaval<sup>1</sup>**

Selma Peleias Felerico Garrini<sup>2</sup>  
UPM/ ESPM

### **Resumo**

Este artigo é o resultado parcial de um trabalho realizado no período entre 2000 e 2004 sobre a figura do Rei Momo, intitulado: Memória e Representação da Figura do Rei Momo na Mídia Impressa 1930 – 1945. O corpus é composto pelas caricaturas das revistas O Malho, Careta e Fon-Fon, publicações de relevância na época. O objetivo principal é compreender as significações que essas ilustrações decodificam, e também reconhecer as marcas deixadas por essas imagens. A hipótese é que o Rei Momo era a voz crítica que denunciava as os problemas políticos e sociais presentes no governo de Getúlio Vargas. Concluímos que as imagens e frases irônicas denunciavam e denunciavam e questionam até hoje as arbitrariedades daqueles que estão no poder.

**Palavras chave:** Rei Momo; O Malho; Careta; Fon-Fon; Getúlio Vargas

### **Introdução**

Este artigo retrata as imagens e representações da figura do Rei Momo, a partir dos anos de 1933, período no qual ele deixou de ser um “Boneco de Papelão”, para ser “encarnado” por um jornalista. Destaca-se que o singular monarca é uma figura única no Carnaval, que resiste física e esteticamente através dos tempos. O único soberano que é escolhido, pelo povo, para reinar nos dias de folia, e é desentronizado por este mesmo povo ao final da festa.

Tivemos o desafio de pensar a história política brasileira, e tomamos a liberdade de nos concentrarmos no período de 1930 a 1945, e fazer da figura do Rei Momo e suas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1 – Jornalismo e Memória no I Simpósio Internacional Comunicação e Cultura aproximações de memória com história oral nos dias 28 e 29 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Pós-Doutoranda em Comunicação no PPGCOM – ECA/USP; Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Professora Pesquisadora Integral da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Membro do Grupo de Pesquisas Comunicação, discurso e poéticas do consumo do PPGCOM da ESPM; Pesquisadora do CAEPM; Professora de Comunicação da ESPM; e-mail: sfelerico@gmail.com

representações na imprensa o foco central desse texto. As imagens têm um profundo conteúdo histórico. Elas não apenas refletem uma época, mas elas incitam também à imaginação, à reação, ao pensamento e à análise. São verdadeiras lições para se compreender e se situar diante de fatos da história cultural deste país.

O objetivo principal é compreender as significações que essas ilustrações decodificam, e também reconhecer as marcas deixadas por essas imagens. A hipótese central é que o Rei Momo era uma voz crítica que denunciava as os problemas políticos e sociais presentes no governo de Getúlio Vargas.

Buscamos aguçar os sentidos do leitor. Pois percebemos como as palavras, depois de concatenadas, e junto com as imagens, preenchem uma página, registram a história e seduzem o leitor.

### **O Entrudo no Brasil**

Chamava-se Entrudo o antigo carnaval português – o termo significava “entrada” – e, em tempos bem remotos, celebrava a entrada da primavera. Na vigência do cristianismo, e tendo em vista as festas religiosas, passou a se realizar do Sábado Gordo à Quarta-feira de Cinzas.

O Entrudo foi trazido ao Brasil nos tempos da Colônia e do Império, (entre 1600 e 1800), pelos portugueses: principalmente pelos ilhéus da Madeira, Açores e Cabo Verde. Consistia em um rito bruto e grosseiro, cujo ápice era a farras dos limões de cheiro, feitos de cera, simulacros de laranjas que continham no seu interior água, carmim, anil, essências, mas também urina e outros detritos. Esses limões eram atirados pelas pessoas, umas nas outras, em verdadeiras “guerras” entre risos e palavrões. Bandos de foliões arrastavam barris e gamelas cheias de água pelas ruas e muniam-se de estoques de farinha de trigo, ovos podres e tinas de água.

Apenas no final do século XIX, a palavra Entrudo passou a ser utilizada por autoridades, políticos, jornalistas e literatos para nomear exclusivamente a “molhadeira”, e com sentido oposto ao da palavra Carnaval, que passou a designar sobre tudo préstitos,

bailes, batalhas de confete e outras práticas mais recentes, às quais se atribuía superioridade, em face dos folguedos rudes e incultos do Entrudo.

Os mascarados povoavam as ruas nos três dias de folia, a pé ou a cavalo, e a forma de diferenciação social era reforçada também pelo luxo das fantasias e outros signos de distinção. As máscaras podiam esconder a identidade individual, mas não o status social. Mascarados a cavalo ostentavam seu prestígio, olhando sob os múltiplos disfarces, o que a imprensa ilustrada se encarregou de registrar com muitos traços e desenhos. (CUNHA, 2001, p.26)

A difamação satírica era, desde muito tempo, parte integrante das brincadeiras carnavalescas. A prática manteve-se também sob outras formas, sobretudo na da ofensa direta de um mascarado ou de um grupo deles contra alguém: em geral, tratava-se de gracejar ou comentar em público aspectos escandalosos da vida alheia, em um tipo de pilhéria que, mesmo enfraquecida, adentrou o século XX sem perder a popularidade entre os mascarados que cruzavam a cidade.

A presença pública dessas máscaras encontrava também reações de outro tipo – como comentava a imprensa com grande preocupação – de modo que já não se viam muitas senhoras pelas ruas e sacadas durante os dias de Carnaval, por medo de troças e brincadeiras de mascarados inconvenientes. Temos, como exemplo, a coluna “Entrelinhas”, da Gazeta da Notícia, do Rio de Janeiro, de 14 de fevereiro de 1888: “Aumentou ontem em mais de 50% o número de mascarados avulso (...); mas às janelas das casas, muito diminui a tira multicolor dos chapéus de senhoras.”<sup>3</sup>

No final do século XIX, segundo a visão da Imprensa e das principais sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro, estava em jogo a própria sobrevivência do Grande Carnaval – o Carnaval urbanizado – isto é, de sua vitória sobre o Entrudo. Jornalistas e ilustradores das principais folhas cariocas assumiam um tom fúnebre para declarar que o Carnaval estava morto na década de 1880.

---

<sup>3</sup> *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 1883. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Op. Cit.*, 2001, p. 29.



Cada vez mais as autoridades começaram a reagir contra o Entrudo, mercê do grotesco e da grosseria que o envolviam. Alvarás e editais foram lançados pela polícia para dar fim ao festejo, até que em 1854, a polícia conseguiu proibi-lo. Era época de o Entrudo chegar ao fim, pois já começavam a surgir no Brasil os primeiros bailes, de forma que as brincadeiras de rua iam sendo substituídas por novos divertimentos.

No início do século XX, o Entrudo desaparecera praticamente por completo nas grandes cidades brasileiras, suplantado pelo Grande Carnaval; persistiu ainda durante algum tempo em cidades mais conservadoras ou de menor vulto. Porém, mesmo nelas, houve a formação de grupos mascarados denominados blocos ou cordões, em geral por iniciativa das famílias mais ricas; estes dançavam e cantavam pelas ruas, tentando copiar, na medida de seus recursos, os cortejos da capital do país.

### **O Rei Momo e o Carnaval**

Na mitologia grega, Momo era o “Deus da Galhofa e delírio, da irreverência e do achincalhe”, sendo expulso do Olimpo por seu comportamento zombeteiro. Na Roma antiga, por ocasião das saturnais, o mais belo soldado era coroado Rei Momo e tratado como verdadeiro senhor, comendo e se divertindo à exaustão. Quando a festa chegava ao fim, o alegre monarca era levado para o altar de Saturno e sacrificado. Morria o Rei Momo. No ano seguinte elegia-se outro. (ARAÚJO, 2003, p. 162)

Quando o Carnaval carioca foi oficializado, surgiu em 1933 a ideia de também oficializar a figura do monarca que, segundo um jornalista do jornal A Noite, andava “disfarçado na pele de um diabinho qualquer”. O primeiro Rei Momo não nasceu em maternidade alguma. Seu surgimento aconteceu na Praça Mauá, dentro um jornal, em janeiro de 1933. Vasco Lima, gerente do vespertino, Anísio Mota, caricaturista, e Edgar Pilar Drummond, cronista de Esporte e de Carnaval, foram os criadores do “monarca”. Francisco Moraes Cardoso, redator de turfe, alto e gorducho, foi convidado e aceitou prontamente a ideia. Devido ao volumoso corpo do “rei”, uma costureira do teatro Municipal foi incumbida de confeccionar a sua vestimenta.



Assim, na noite de 18 de fevereiro de 1933, Moraes Cardoso, figurando com vistoso vestuário (inclusive coroa e cetro) Sua Majestade Rei Momo, primeiro e único, desembarcava com grande solenidade do vapor Mocanguê, alegando estar chegando de um país imaginário. Estava então criada a personagem real que desse ano em diante estaria presente em toda a temporada carnavalesca, pontificando nos bailes, participando dos desfiles. E, como é natural, dando autógrafos, lançando proclamações folgazes, designando-se na primeira pessoa do singular: “Eu, Rei Momo, resolvo, determino, ordeno..” (EFEGÊ, 1982, p. 43)



**Foto publicada na Revista O Cruzeiro, em 17 de fevereiro de 1934**

Desta brincadeira se originaria uma dinastia que aí está vigente, que sucede-se na desistência ou na morte das personalidades reais, dos Momos que, nos três dias que lhes são dedicados, são vividos nos bailes, nas ruas e presidem todos os acontecimentos relacionados ao Carnaval.

## **O Rei Momo X Getúlio Vargas**

Destinada a conquistar o leitor, a capa sempre foi o principal desafio dos editores. A preocupação sempre foi em criar uma “cara” para a revista que, entre centenas de outros títulos, tenha o poder de fisgar quem vai a uma banca de revista. Os editores descobriram, então, o valor do título, do texto breve, preciso e irresistível para seduzir o leitor.

Publicações de interesse geral do começo do Século XX, como Fon-Fon, O Malho, Careta, traziam na capa ilustrações, desenhos e pinturas que buscavam retratar o cotidiano dos leitores. O jeito de comunicar, usando a ilustração, firmou-se na passagem para o século XX. Desenhos enfeitavam a capa das revistas da belle époque. Predominavam as pinturas de salão, de estilo acadêmico, às vezes temperadas com referências art nouveau. Raramente a arte, nessas ilustrações, ligava-se ao conteúdo da revista. Não se pensava em “furos” jornalísticos; a capa tinha pouco ou nada a ver com o tema principal – importava mais a feição que o artista queria dar a ela.

Artistas plásticos renomados, como o pintor Di Cavalcanti, participante ativo da Semana de Arte Moderna de 1922, e caricaturista respeitado, criavam capas marcantes. Com a primeira delas, publicada em 1915 pela Revista Fon-Fon, Di Cavalcanti registrava a forte influência das mulheres esvoaçantes do ilustrador português Correia Dias. Logo suas imagens passaram a refletir, com lirismo, ou ironia, o ideal de cosmopolitismo das revistas de variedades dos anos de 1920, entre elas O Malho.

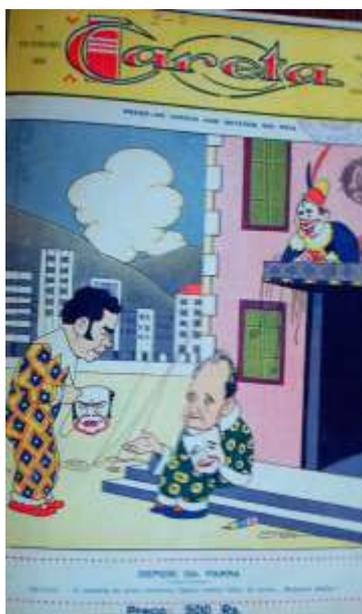
A ilustração se uniu à literatura em O Cruzeiro, revolucionando o visual das revistas, ao integrar definitivamente a fotografia à estrutura editorial. Textos de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, entre outros, faziam par com desenhos de Portinari, Santa Rosa e Augusto Rodrigues, nas décadas de 1930 e 1940. Enquanto a fotografia acompanhava as reportagens, a ilustração contracenava com os textos literários ou humorísticos.

Os movimentos sociais faziam ferver as cidades e ganhavam projeção nas revistas. O retrato da vida urbana e principalmente a crítica ao poder e aos políticos também fazia parte do material explorado, principalmente pelas capas das Revistas de interesse geral.



Ninguém fixaria com maior número de detalhes a verdadeira psicologia de Getúlio Vargas do que os caricaturistas do seu tempo, nas centenas de charges que nossos artistas ilustraram, desde sua ascensão política, como Chefe do Governo provisório, como Presidente Constitucional, em 1934, como candidato à Presidência da República, em 1934, e como candidato à Presidência da República em 1950. O que se ressaltava era a personalidade do estadista consumado que por mais tempo dominou o cenário político nacional, com suas insuperáveis táticas de envolvimento e anulação de todos os poderes antagônicos.

É este universo, de retratar a vida da população e as críticas aos políticos da época, através de caricaturas de personagens ilustres, que encontramos nas ilustrações a seguir.



Capa da Revista Careta, 13 de fevereiro de 1932.

Texto da capa: **DEPOIS DA FARRA**

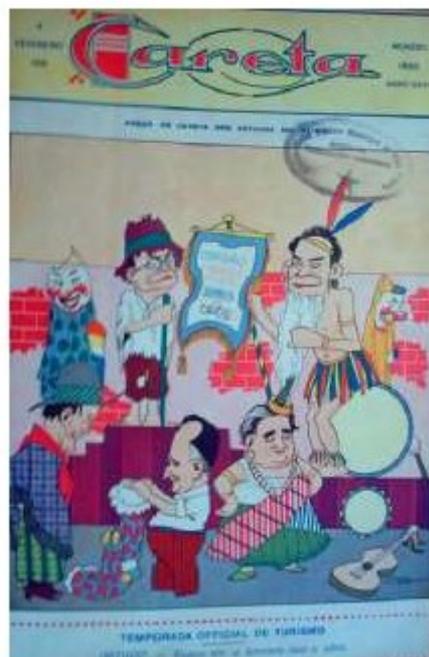
**Getúlio: "O carnaval do povo terminou. Agora vamos tratar do nosso. Máscaras abaixo!"**

A crítica ao estilo político de Getúlio Vargas está presente, nesta capa, tanto na imagem como no texto. Passado o período carnavalesco, espera-se que Getúlio governe “às claras”, sem máscaras. A imagem mostra que Getúlio e seu assessor, devidamente fantasiados, e com máscaras também brincaram o Carnaval. O presidente está sentado na



soleira da porta, cansado, pensativo. Em cima da porta, sobre um toldo, encontramos uma figura fantasiada de palhaço (um Bufão), com a mão no rosto, suspirando pela expectativa de um ano melhor. Afinal, no Brasil, o ano só começa depois do Carnaval

O signo máscara legitima e resgata as observações de Bakhtin: “a máscara é uma forma de traduzir a alegria das alternâncias e reencarnações, a negação da identidade e do sentido único. A máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das ridicularizações, encarnando o princípio do jogo da vida.” (BAKHTIN, 1987, p. 88).



Capa da revista Careto, 4 de fevereiro de 1933.

Texto da capa: **TEMPORADA OFICIAL DE TURISMO**

Getúlio – “Vamos ver si levamos isso a sério.”

Em 1933, a crítica a Getúlio Vargas continuava acirrada. Os políticos aqui retratados faziam parte do governo que, segundo a visão do cartunista, pouco trabalhavam e muito “faziam turismo”. Porém, em 1933, era fundamental que o governo fosse levado a sério, pois, em 1934, ocorreriam eleições para Presidente, e Getúlio Vargas, que era chefe de um governo provisório, tinha a intenção de se eleger.



A imagem nos remete a Festa de "Corpus Christi", feita pela Igreja na Idade Média, onde, apelando para o realismo grotesco, desfilavam corcundas, idiotas, gigantes, anões, enfim, várias figuras atípicas da sociedade, em uma procissão que culminaria com uma grande reunião em praça pública.



Capa da Revista Careta, 4 de março de 1933.

Texto da capa: - **“Acorda pessoal! O outro Carnaval está na porta!...”**

Novamente critica-se o momento político do País. Aqui Getúlio Vargas encontra-se ainda na cama. Ao seu redor vários políticos apresentam resquícios do Carnaval – o confete caindo sobre os políticos e suas fantasias deixadas em uma cadeira, ao lado da cama. Na porta, encontramos um homem fantasiado de palhaço com uma urna na mão – com os dizeres: “eleições”. O palhaço nos remete ao Bufão, que, como cita Bakhtin (1987), era o personagem escolhido para falar as verdades sobre o velho poder, sobre o mundo agonizante. Nesta imagem encontramos todos os elementos tradicionais das imagens grotescas das festas medievais: destronamento, disfarce, flagelação. E Getúlio



Vargas vivia um ano difícil, pois 1934 era um ano de eleições para a presidência da República e a imagem resinifica “o carnaval” que era o governo.



Capa da Revista Careta, de 8 de janeiro de 1934

Texto da capa : **“( Foi decretado o Carnaval para vigorar de 1o. de Janeiro de 1934 em diante).**

**Rei Momo, camarada! Você é a única pessoa em que, com ou sem reajustamento, confio cegamente...”**

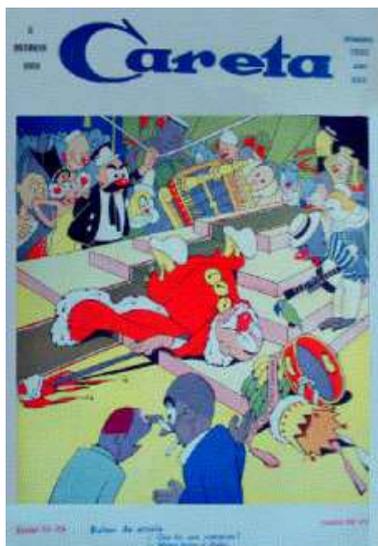
Podemos ver a imagem marcante do realismo grotesco. O Rei Momo aparece com um rosto bem carregado de maquiagem, sendo que a sombra sobre os seus traços e feita em vermelho, para ressaltar ainda mais seu enorme nariz pontudo. O queixo e o pescoço também nos dão a ideia de gordura, e seu ventre avantajado nos remete imediatamente a um homem comilão, beberrão, alegre e soberano para comandar os festejos carnavalescos. Sua roupa retrata a vestimenta de um rei, incluindo uma faixa azul e branca de nobreza. Ele está acompanhado de um possível folião, ou até mesmo de um trovador, com seu violão e, juntos, entram felizes no Palácio da Republica, que está ao fundo.



O tom político da peça está bem destacado com o círculo azul da nossa bandeira nacional. Os dois personagens retratam outra imagem do realismo grotesco; a bebedeira, na qual os homens tudo engolem, e, neste estado, tem a possibilidade de falar qualquer coisa, "botar tudo para fora".

O texto nos sugere que é preferível confiar no Rei da folia – um Rei de brincadeira – do que acreditar nas promessas feitas pelo Presidente do Brasil. O olhar de conviência entre os dois personagens é de uma grande riqueza. Ele representa a confiança do povo no cidadão comum, rejeitando os mandos e desmandos do poder.

É importante ressaltarmos o momento histórico e político desta ilustração, Getúlio Vargas é chefe do Governo Provisório do país desde a Revolução de 1930. Em 17 de Julho de 1934 ele é eleito o Presidente do país, pelo voto dos membros da Assembleia Nacional Constituinte. A charge, portanto, refere-se a um ano de Campanha Eleitoral, iniciado em primeiro de janeiro de 1934, e como as dúvidas do ilustrador são muitas ele prefere confiar em Momo, um Rei que ele já conhece.



Capa da revista Careta, de 5 de Março de 1938.  
Texto da capa: **RABO DE ARRAIA**“- Que foi que aconteceu?

- **Momo levou o diabo.**
- **Mas não foi dedo foi Catete?"**

O título “Rabo de arraia” é um conhecido golpe de capoeira que deixou o Rei Momo no chão. E faz uma crítica ao governo, pois o Rei Momo foi morto pelo diabo e, o que é questionado é se o diabo seria o Governo, o qual se instalava no Palácio do Catete.



O monarca se encontra no chão, com a coroa jogada num canto, o seu cetro no chão, representando a morte. Ao redor as pessoas olham assustadas para a bagunça na praça. Podemos observar uma cena que nos faz lembrar o destronamento do rei Bufão na Idade Média, no qual o ritual carnavalesco consistia em um Bufão ser escolhido pelo povo, presenteado com roupas de rei e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado e destronado quando terminava o seu reinado.

As injurias e os espancamentos representam a morte, a juventude que se tornou velhice, o corpo vivo transformado em cadáver. “Elas são o “espelho da comédia” colocado diante da face da vida que se afasta, diante da face daquele que deve sofrer a morte histórica. Mas a morte é seguida pela ressurreição.” (BAKTHIN, 1987, p. 172)

Quanto ao momento histórico do país, é importante lembrar que, em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas organizou um Golpe de Estado. Passando a implantar a ditadura do Estado Novo. A charge é um retrato deste golpe sofrido pelo país, no qual o povo veio ao chão, sem nada poder fazer.



Capa da revista Careta, de 4 de fevereiro de 1938.

Texto da capa: **VAI HAVER O DIABO!**

**“É, meu povo! Que importa a vocês as lendas europeias? Eu sou o Papae Noel dos Pobres. O samba leva o barulho da cuíca, do morro ao casino de luxo! Eu sou “Papae Gandaia”!**

Mais que a crítica ao poder, este sim é um rei entronizado pelo povo. Ele é um Rei nacional, preocupado em valorizar nossas coisas, como o samba, a cuíca e o morro não está mais preocupado em copiar o Carnaval da Europa, pois temos a nossa própria folia;



o nosso verdadeiro Carnaval. Encontramos também uma referência aos bailes luxuosos dos clubes, quando o texto da capa afirma que vai levar o samba do morro para o cassino. Ou seja, o nosso Rei Momo comanda principalmente a festa do povo na avenida.

O texto faz uma referência clara ao nacionalismo brasileiro, implantado pela ditadura de Getúlio Vargas, na qual havia um forte sentimento de reverenciar as coisas brasileiras, acreditando que elas eram as melhores do mundo, principalmente que as da Europa. Nesta época Getúlio, aliando-se aos Estados Unidos, chegou a declarar Guerra contra a Alemanha, em 1942.



Capa da Revista Careta, de 10 de fevereiro de 1945.

Texto da capa: **CÁ E LÁ**

- **“Baixinho, baixinho: pouco barulho: “A cobra está fumando”.**

“A cobra vai fumar” era um dito popular que significava que as coisas iriam ficar pretas. Temos também a imagem da “cobra verde”, que era o símbolo da FEB – Força Expedicionária Brasileira – usado no ombro dos uniformes dos nossos oficiais. No período da ilustração, 10 de fevereiro de 1945, a FEB ainda está na Itália, por aqui, o Estado Novo estava balançando.

A ilustração foi uma ameaça a Getúlio Vargas, pois quando a FEB voltou da Itália, Getúlio Vargas caiu do poder. Ela é mais que uma alusão, é uma interferência premonitória na história política do país. Ela registra, de forma alegórica, indicadores da crise final do Estado Novo (1937-1945). Pressionado pela oposição e pelo governo dos

Estados Unidos, Getúlio Vargas aceitou medidas, como a suspensão da censura (DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda), a concessão pelo Supremo Tribunal Federal de habeas corpus a opositores exilados e a anistia para todos os presos políticos. Portanto esta charge –ameaçando Getúlio – só foi possível por estarmos vivendo este momento político no país.

### **Considerações finais**

Após a análise de 60 caricaturas – sobre Carnaval, Rei Momo e Getúlio Vargas – vigentes entre os anos de 1930 e 1945, confirmamos a hipótese inicial desse trabalho é que o Rei Momo era a voz crítica que denunciava as os problemas políticos e sociais presentes no governo de Getúlio Vargas.

A imprensa colaborou muito para que os políticos comunicassem suas ideias à população. Em contrapartida, os humoristas que tinham como missão levar a sério o ofício de traduzir fatos em imagens, com sagacidade e irreverência, contribuíram muito para tornar críticas e engraçadas várias publicações do país, cutucando os poderosos e alertando a sociedade dos problemas que eles nos causavam.

Além de divertir os leitores, os ilustradores estavam muito atentos à forma e ao texto de suas charges. Suas frases e imagens inteligentes mostravam assuntos sérios de forma divertida, porém procuravam alcançar outros objetivos; inverter a ordem vigente e criar outra possibilidade de entendimento dos acontecimentos. Esta ideia de inversão da ordem está presente na obra de Mikhail Bakhtin (1987), *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Nosso Rei Momo é o próprio Bufão, escolhido pelo povo para dizer as injúrias e “verdades” ao poder, muitas vezes não vistas pelos governantes. O Bufão, assim como o Rei Momo, também era desentronizado depois dos três dias de folia. Nas

charges apresentadas no presente artigo, nosso monarca é esta figura que sempre nos alerta para os problemas sociais e políticos do país.

Concluimos que o humor foi vastamente explorado de forma ideológica pelos humoristas e chargistas da época. Imagens e frases irônicas denunciavam as arbitrariedades daqueles que se encontravam junto ao poder. Surgem novas figuras, fatos e críticas aos políticos continuamente. Esta multiplicidade de representações na mídia sugere que: o imaginário do brasileiro se transforma, nos vários períodos da sociedade, significações ganham ressignificações políticas, mas não são eliminadas e a linguagem social brasileira revela as representações públicas e privadas, retrata a identidade cultural da sociedade e reconta a nossa história. “Toda cultura cria um modelo único inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória” (LOTMAN, 1981, p. 42).

## Referências

- ARAÚJO, Hiram. **Carnaval. Seis Milênios de História.** Rio de Janeiro, Griphus, 2003.
- BAKHTIN, Mikahil. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais.** São Paulo, Hucitec, 1987.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia. Uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- CAMARGO, Suzana. **A Imprensa no Brasil.** São Paulo, Editora Abril, 2000.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e heróis. Rio de Janeiro,** 3a. Edição, 1981.
- EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas do Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro, Funarte, 1a. Edição, 1982.
- FERREIRA, Jerusa Pires. “Alto/ Baixo’ Grotresco corporal e a medida do corpo.” In: *Revista Corpo & Cultura.* São Paulo, Educ, 2002.
- GOMES, Ângela de Castro (org.). **Vargas e a Crise dos Anos 50.** Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- LEMONS, Renato. **Uma história do Brasil através da caricatura. 1820 a 2001.** Rio de Janeiro, Bom Texto Editora e Produtora de Arte e Editora Letras & Expressões, 2001.
- LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil.** Volumes 1 e 2, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1963.



MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro, Record, 1958.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro, o vivido e o mito**. São Paulo, Brasiliense, 1986.

RIBEIRO, José Augusto. **A Era Vargas. 1882 a 1950**. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SOIHET, Raquel. **A subversão do Riso**. Rio de Janeiro, 1a. Edição, Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil – um panorama da linguagem cômica**. São Paulo, Hedra, 2000.

## **Memória, tecnologia e comunicação: a função do Jornalismo cidadão no estabelecimento da cidadania junto aos moradores da Favela do Moinho<sup>1</sup>**

Soraia Herrador Costa Lima de Souza<sup>2</sup>  
Centro Universitário Senac, São Paulo-SP

### **Resumo**

O jornalismo cidadão é uma prática que vem sendo adotada pelas empresas jornalísticas e o surgimento das mídias sociais e plataformas digitais apenas ampliou o potencial de público no jornalismo. Este trabalho tem como objetivo mostrar o papel do jornalismo cidadão no estabelecimento da noção de cidadania junto aos moradores da Favela do Moinho, localizada na região central da capital paulista, por meio da análise do projeto Arquitetura da Gentrificação. Para a elaboração deste estudo, foram realizadas pesquisas qualitativas e quantitativas no intuito de ter uma visão mais completa do projeto. Embora o projeto apresente aspectos de interesse público que merecem ser discutidos, as ferramentas digitais selecionadas não atendem aos interesses dos próprios moradores, uma vez que a exclusão digital (e social) no Brasil ainda limita a utilização massiva dessas plataformas.

**Palavras chave:** Jornalismo Cidadão; Memória; Pertencimento; Cidadania.

### **Introdução**

A popularização da Internet, o barateamento das tecnologias e as políticas vigentes de inclusão digital colaboraram de maneira incisiva para a consolidação da *web 2.0* e para o surgimento dos prosumidores. Originário do termo em inglês *prosumers*, tal denominação serve para caracterizar os atuais usuários do ambiente *online*, os quais são consumidores e produtores de informação.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora dos cursos de Pós-Graduação de Gestão em Mídias Digitais e Gestão e Produção Jornalística, do Centro Universitário Senac-SP, São Paulo-SP, e-mail [soraia.hclima@sp.senac.br](mailto:soraia.hclima@sp.senac.br). Professora dos cursos de Graduação em Comunicação Social no Centro Universitário Estácio Radial de São Paulo, São Paulo-SP. Professora nos cursos de MBA em Comunicação Empresarial & Mídias Digitais e Marketing & Inteligência Competitiva do Instituto de Pós-Graduação (IPOG), Goiânia-GO. Doutoranda em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Bacharelado em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero.

Ao produzirem e consumirem informação, eles passam a entrar em um ambiente antes predominantemente jornalístico, gerando conteúdo relevante e contribuindo para o debate de assuntos de interesse público fora do ambiente midiático – e jornalístico – tradicional. Nesse mesmo cenário, as empresas jornalísticas, bem como a prática jornalística em si, têm enfrentado dificuldades em encontrar modelos editoriais e de negócios que se adaptem a essa nova realidade, de modo que eles não percam espaço para esses usuários.

Uma das alternativas desenvolvidas para suprir esta essa demanda foi o estabelecimento do conceito de jornalismo cidadão. Conhecido também como jornalismo colaborativo, esta prática permite que os usuários produzam e veiculem seus conteúdos em diferentes mídias, sobretudo naquelas presentes no ambiente digital. Tal veiculação pode ser feita de duas formas: sem a interferência direta de profissionais e empresas jornalísticas, ou em veículos jornalísticos, por meio da produção de seções ou de produtos específicos, como, por exemplo, *blogs*.

Há ainda uma terceira via para o jornalismo cidadão: a prática de um jornalismo independente, sem vínculos com empresas jornalísticas, realizado por jornalistas e indivíduos interessados em uma temática comum. Este é o caso do Arquitetura da Gentrificação (AG), projeto *online* de jornalismo cidadão que utilizou *crowdfunding* e *crowdsourcing*<sup>3</sup> para apurar e desenvolver conteúdo de interesse público.

O presente artigo apresentará a análise do mapa interativo desenvolvido durante a primeira fase desse projeto. O objetivo é verificar como o jornalismo cidadão auxiliou no desenvolvimento do conceito de cidadania nos moradores da Favela do Moinho, localizada na região central da cidade de São Paulo.

Para tanto, a metodologia utilizada considera aspectos quantitativos e qualitativos. Entre eles está a análise de conteúdo sistematizada por Bardin (1977, p. 21), cujo

---

<sup>3</sup> *Crowdfunding* e *crowdsourcing* são práticas participativas geralmente relacionadas ao ambiente online. A primeira refere-se à prática de subsídios financeiros via participação voluntária de vários indivíduos, ou seja, eles são convidados a financiarem o projeto. Atualmente, essas contribuições são feitas por meio de plataformas *online*. *Crowdsourcing*, por sua vez, refere-se à participação de múltiplas fontes para a composição de conteúdo, principalmente para a *web*.

procedimento tem como função “obter indicadores [...] que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção das mensagens”.

O estudo ainda utiliza a técnica de entrevista semiestruturada, com base no que é proposto por Duarte (2005, p. 66), realizada via telefone com a jornalista Sabrina Duran, idealizadora do Arquitetura da Gentrificação. A escolha por este procedimento ocorreu devido à necessidade de compreender o surgimento e o processo de implantação do projeto, bem como para a compreensão de como funciona o jornalismo colaborativo nele.

### **Jornalismo, Cidadania e a Noção de Pertencimento**

Em um mundo em que a desterritorialidade e a globalização estão presentes de modo evidente no cotidiano, conceitos como cidadania e pertencimento tornam-se mais complexos em termos de formulação. Justamente em decorrência de tal complexidade é que este artigo compreende a noção de cidadania a partir de Sorj (2004). Para o autor, a cidadania é como um sistema de mecanismo de inclusão/exclusão, ou seja, uma construção coletiva que serve para organizar as relações entre os sujeitos sociais, formados no processo de definição dos que pertencem ou não a uma dada sociedade politicamente organizada.

Tal cidadania é composta por algumas características, como, por exemplo, a existência de uma comunidade sociocultural, a expectativa de compartilhamento de línguas e costumes e apresenta ainda como fundamento social o binômio indivíduo-comunidade. Nesse contexto, o indivíduo é, ao mesmo tempo, alguém que potencializa seus interesses pessoais por meio da utilização de sua racionalidade instrumental, bem como parte de uma “comunidade sociocultural dotada de sistema de valores e sentido de pertencimento, dentro da qual ele encontra as motivações e o contexto social sobre o qual exerce sua capacidade reflexiva e suas estratégias de inserção social”. (SORJ, 2004, p. 23).

Assim, o indivíduo ora apresenta-se como um ator social singular, independente, ora como alguém que pertence a um grupo, o que pode caracterizar a cidadania como um ponto de intersecção entre o indivíduo-independente e o mesmo indivíduo enquanto parte de uma comunidade.

No entanto, ao inserir esse indivíduo em um ambiente economicamente globalizado e desterritorializado, percebe-se que o duplo processo de individualização e pertencimento a um grupo por ele vivido acaba por adquirir ainda mais complexidade. Isso porque, de acordo com Leff (2001), nesse ambiente os movimentos cidadãos foram elevados a um novo patamar e passaram a legitimar outros valores e direitos humanos, o que fez surgir projetos sociais inéditos. A noção de cidadania, dessa forma, estabelece-se por meio da configuração de novos atores sociais que não pertencem a empresas ou órgãos estatais, e que lutam por melhores condições de vida e de existência.

Tal mudança em suas condições vida e existência, todavia, não está necessariamente relacionada a um determinado espaço físico ou território, uma vez que atualmente tanto os meios de comunicação como a tecnologia proporcionam uma reorganização do social, conectando indivíduos com interesses comuns em qualquer parte do mundo. Trata-se do conceito de translocalidade, termo utilizado por Appadurai (1997) para descrever locais separados de um contexto nacional e que, por conta disso, não compartilham os ideais de nação ou estado/cidade nos quais estão inseridos. Entre os lugares a que o autor refere-se estão os bairros de trabalhadores imigrantes, zonas de fronteiras e até cidades turísticas.

Redefinindo-se os conceitos de cidadania e de territórios/espacos físicos, questiona-se igualmente o senso de pertencimento e de identidade. Para Canclini (1999, p. 52), este senso deve ser “organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transnacionais ou desterritorializadas de consumidores”. Isso significa em um ritual de passagem daquele cidadão – enquanto representante da opinião pública – para um cidadão que almeja uma certa qualidade de vida. Ritual este que, inclusive, apresenta reflexos nos laços sociais e culturais instaurados, os quais são influenciados e moldados pelos meios de comunicação tradicionais.

A expansão territorial e a massificação da cidade, que reduziram as interações entre os bairros, ocorreram junto com a reinvenção de laços sociais e culturais que passam através do rádio e da televisão. Atualmente, são estes meios que, com sua lógica vertical e anônima,

diagramam os novos vínculos invisíveis da cidade (CANCLINI, 1999,p.102).

Dessa forma, para haver uma melhor compreensão de certos lugares, não basta apenas uma definição sociodemográfica e espacial; é preciso haver também uma conceituação sociocomunicacional, uma vez que são esses veículos de comunicação, ao lado de outros vetores, que auxiliam na criação de vínculos entre os indivíduos, substituindo em parte a noção de território.

No entanto, com a popularização da Internet, os usuários também passaram a produzir conteúdo, acarretando em uma ruptura na exclusividade informacional, que por um longo período pertenceu aos meios de comunicação tradicionais.

Assim, o que vemos hoje, de novidade, é que a internet interliga os indivíduos e os possibilita formar o seu próprio *habitat* de comunicação sem, para isso, ter de passar por qualquer mediação. É, de fato, um plano de antagonismo com os sistemas de comunicação que a antecederam. Esse antagonismo ocorre porque a colaboração crescente dos usuários na produção de conteúdos para *sites* públicos e comuns na internet gera uma “nova audiência” em “novos meios de comunicação”, que contêm conteúdos multimídia que complementam, subvertem ou ainda divergem daqueles emitidos pelos veículos da mídia de massa (MALINI, 2008, p. 2).

Trata-se da democratização da informação tomando forma e, frente a este novo desafio, as empresas jornalísticas não tiveram outra alternativa a não ser repensar seus modelos editorial e de negócio vigentes.

Um dos caminhos pensados foi o do jornalismo cidadão ou jornalismo colaborativo. Por meio dele, as empresas jornalísticas abriram espaço para que os usuários colaborassem de maneira direta ou indireta na produção de conteúdo jornalístico, sobretudo no ambiente *online*. Isso trouxe uma solução paliativa para o problema encontrado.

Neste artigo, será considerado o conceito de jornalismo cidadão como aquele construído a partir dos parâmetros do *open source* ou um canal de fonte aberta (TARGINO, 2009, p. 51), o qual pode ser melhor explicado da seguinte forma:

(...) fundamenta-se na filosofia de publicação aberta, ou seja, veiculação de informações no espaço virtual, automaticamente, por meio de um computador conectado à Internet. É mais que simples possibilidade tecnológica. Configura-se como veículo de ampla repercussão social, que impulsiona a democratização de informações, em qualquer formato (texto, áudio, imagem) e a custo zero, geradas por indivíduos “comuns”, independentemente de características individuais e sociais. (TARGINO; CARVALHO; GOMES, 2008, p. 52).

Além de proporcionar uma alternativa aos usuários e às empresas jornalísticas em termos de aquisição e produção de conteúdo, o ambiente digital e o jornalismo cidadão forneceram a base ideal para que os próprios jornalistas refletissem sobre a prática jornalística, trabalhando em projetos independentes de interesse público. É o caso do Arquitetura da Gentrificação, que utilizou diferentes mídias digitais para discutir problemas específicos da capital paulista.

### **Arquitetura da Gentrificação e o Jornalismo Cidadão**

O Arquitetura da Gentrificação (AG)<sup>4</sup> é um projeto jornalístico independente, cujo conteúdo está disponibilizado no ambiente digital, e é fruto de uma parceria com a Organização Não Governamental Repórter Brasil<sup>5</sup>. Atualmente, o projeto está dividido em duas fases:

AG1 – pesquisa jornalística sobre os processos de higienização dos locais públicos no centro da cidade de São Paulo;

AG2 – investigação jornalística específica sobre um documento firmado entre a prefeitura de São Paulo e um banco privado para a revitalização do Anhangabaú, na região central

---

<sup>4</sup> A primeira fase do projeto Arquitetura da Gentrificação está disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://reporterbrasil.org.br/gentrificacao/>>. A segunda fase do projeto, por sua vez, encontra-se disponibilizado no endereço eletrônico <<http://reporterbrasil.org.br/privatizacaodarua/>>.

<sup>5</sup> O Repórter Brasil foi fundado em 2001 por jornalistas, cientistas sociais e educadores para promover a reflexão e ações sobre a violação dos direitos fundamentais das pessoas e dos trabalhadores no Brasil. Disponível em: <<http://reporterbrasil.org.br/quem-somos/>>. Acesso em: 04.10. 2014.

da cidade de São Paulo.

O objetivo da primeira fase é melhor explicado a seguir:

O Arquitetura da Gentrificação (AG) é um projeto de investigação da jornalista Sabrina Duran realizado em parceria com a Repórter Brasil sobre as medidas de higienização social adotadas durante as duas últimas administrações municipais de São Paulo (2005-2012) no centro da capital. Como foco principal da investigação estão as relações entre poder público e empresas privadas do setor de construção civil e ramo imobiliário.(...) Trata-se de um projeto de investigação com um recorte específico, tanto temático quanto temporal, e que tem início, meio e fim. O projeto foi 100% viabilizado com financiamento coletivo via Catarse.<sup>6</sup>

Embora o objetivo inicial fosse apurar somente o período entre 2005 e 2012, no decorrer da investigação, os envolvidos no projeto resolveram estender o debate também para a atual gestão da prefeitura de São Paulo.

Já a segunda fase do projeto apresentou objetivos diferentes, embora o centro da cidade de São Paulo permanecesse como objeto de debate:

O Privatização da Rua (ou AG2) é a segunda fase do projeto Arquitetura da Gentrificação, feito em parceria com a Repórter Brasil. Trata-se de uma investigação jornalística iniciada em dezembro de 2013 e concluída em dezembro de 2014 com o objetivo de destrinchar os processos por trás do plano da prefeitura de São Paulo de "requalificar" o centro da cidade, especificamente o Vale do Anhangabaú e adjacências. Os planos de requalificação estão inseridos no contexto do projeto Centro, Diálogo Aberto, da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano (SMDU).<sup>7</sup>

Para entender tais fases, foram analisadas as páginas oficiais do projeto durante dos meses de outubro e novembro de 2014. Ambas as páginas estão hospedadas no portal da ONG Repórter Brasil. As análises consideravam aspectos teóricos e práticos referentes ao processo jornalístico (jornalismo guiado por dados), as plataformas digitais utilizadas no projeto, *crowdsourcing* e *crowdfunding*.

---

<sup>6</sup> Disponível em: < <http://reporterbrasil.org.br/gentrificacao/sobre/>>. Acesso em: 04 out. 2014.

<sup>7</sup> Disponível em: < <http://reporterbrasil.org.br/privatizacaodarua/>>. Acesso em: 04 out. 2014.

Ademais, foi realizada uma entrevista por telefone no dia 8 de dezembro de 2014 com a jornalista Sabrina Duran, com os objetivos de: compreender como foi conduzida a investigação jornalística; entender a escolha das ferramentas digitais adotadas no projeto; analisar o processo colaborativo do AG.

Sabrina Duran é jornalista *freelancer* desde 2009. Atualmente, seu foco está no projeto Arquitetura da Gentrificação, mas ela fez outras matérias importantes, como a cobertura jornalística das eleições norte-americanas de 2012 e o livro reportagem **Mulheres Centrais**. Um de seus principais colaboradores é Fabrício Muriana, publicitário e filósofo, que entrou para o projeto em agosto de 2013. Além deles, há mais três colaboradores fixos e cinco colaboradores esporádicos, inclusive alguns deles atuam na ONG Repórter Brasil.

A ideia para o projeto Arquitetura da Gentrificação surgiu em dezembro de 2012, quando Sabrina Duran voltou dos Estados Unidos. Ela saiu do apartamento alugado onde morava e, ao retornar, teve dificuldades em conseguir um novo imóvel da mesma região devido à alta dos preços do aluguel de imóveis e à pouca oferta existente na região central de São Paulo.

Queria entender se era realmente um problema particular ou se era um problema da cidade de São Paulo. Assim, em meados de 2013, estruturei o projeto e apresentei-o à Organização Não Governamental Repórter Brasil, uma instituição especializada em pesquisas jornalísticas de cunho político e social.<sup>8</sup>

O processo jornalístico que envolveu ambas as etapas do projeto não tiveram alguns procedimentos geralmente presentes em grandes veículos de comunicação, tais como *deadlines*, pautas pré-definidas, tamanhos e formatos específicos para a apresentação das notícias. Além do próprio processo de apuração do projeto ser demorado, as solicitações de entrevista demoravam semanas para serem respondidas, o que demandava ainda mais tempo da equipe.

---

<sup>8</sup> Depoimento concedido à autora pela jornalista Sabrina Duran, em 08 de dezembro de 2014, via telefone.

O processo jornalístico do projeto é diferenciado porque se baseia em relações construídas ao longo do tempo. (...) Foram longos períodos de investigação devido à complexidade do projeto e pelo fato de o poder público sonegar informações. Em uma das matérias, por exemplo, enviamos 14 solicitações de entrevista para a assessoria de imprensa da prefeitura. No entanto, a resposta só veio após a intervenção da ONG Artigo 19, especializada em direito ao acesso de informação.<sup>9</sup>

Para facilitar ainda mais o acesso e o compartilhamento das informações, o Arquitetura da Gentrificação possui contas em mídias sociais, tais como Facebook, Twitter, YouTube e Google +. Ademais, a primeira fase do projeto conta ainda com um *blog*. De acordo com Sabrina Duran<sup>10</sup>, essas ferramentas servem para divulgar o conteúdo preparado para o *site*. Como as reportagens demoravam para serem produzidas, para que as contas não ficassem inativas, era divulgado também conteúdo de terceiros, principalmente conteúdo produzido por pesquisadores ligados a universidades nacionais e estrangeiras. Vale mencionar ainda que não há um padrão rígido para as postagens, nem com relação ao conteúdo, nem com relação à periodicidade. A jornalista apenas mencionou que procura fazer uma postagem por dia no Twitter e no Facebook nas contas oficiais do projeto e em suas contas pessoais.

As duas fases do projeto foram financiadas via *crowdfunding*, por meio de uma plataforma brasileira específica para isto. Embora as duas fases do projeto tenham aspectos semelhantes, como os processos de apuração jornalística, política de acesso aberto à informação e suporte financeiro via *crowdfunding*, cada uma apresentou suas particularidades. No entanto, como o objetivo deste trabalho é mostrar o impacto deste projeto no processo de registro da memória dos moradores da Favela do Moinho, a análise ficará restrita à sua primeira fase, com enfoque no mapa interativo e colaborativo produzido pelos moradores em conjunto com os responsáveis pelo AG.

A primeira fase do projeto teve início nos primeiros meses de 2013 e culminou na elaboração de um *site*, hospedado no portal da ONG Repórter Brasil. O *site* está dividido

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Depoimento concedido à autora pela jornalista Sabrina Duran, em 08 de dezembro de 2014, via telefone.

em seis partes: Reportagens, Blog, Referências, Lista de Contatos, Apoiadores, Contato. A classificação das reportagens era feita de acordo com assunto abordado, sendo elas divididas em Todas, Limpeza, Resistência, Ocupações e Dados Cruzados. No entanto, a maior parte das reportagens recebia mais de uma classificação. Ao todo são 14 reportagens, as quais são acompanhadas por fotos, ilustrações, vídeos ou arquivos de áudio. Os textos jornalísticos apresentam ícones de compartilhamento através do Twitter e do Google+ (localizados na parte superior da página); os vídeos também podem ser compartilhados pelo YouTube.

As reportagens contêm *tags* para identificação dos principais assuntos (localizados na parte inferior da página). São 78 *tags*, uma média de 5,57 *tags* por texto. Dessas 78, apenas 15 foram mencionadas em mais de um texto. Entre elas estavam as *tags* “Favela do Moinho” (três vezes) e “PPP de habitação do centro” (quatro vezes). A preocupação com o tagueamento dos textos serve para a recuperação da informação e para alertar para os principais temas abordados.

De acordo com Sabrina Duran<sup>11</sup>, não havia um limite imposto para a apresentação dos temas abordados. Colocava-se nas reportagens a quantidade de textos, vídeos, gráficos, fotos e áudio necessários para que o conteúdo fosse percebido e entendido pelo usuário. Assim, o conteúdo apresentava o suporte necessário para que a narrativa fosse contada da melhor maneira possível.

No entanto, o ambiente digital não servia apenas para dar suporte ao conteúdo pesquisado. Ele servia também para a análise de dados e para a própria produção das reportagens. Metade das reportagens realizadas para a primeira fase do projeto foram feitas com base nos parâmetros do jornalismo guiado por dados, utilizando curadoria humana e digital para mostrar o conteúdo obtido após a apuração.

## **Mapeamento Colaborativo da Favela do Moinho**

---

<sup>11</sup> Depoimento concedido à autora pela jornalista Sabrina Duran, em 08 de dezembro de 2014, via telefone.

Embora as plataformas digitais tenham importância para o projeto, o fator humano não foi esquecido. Para unir o lado humano e o digital do projeto, depoimentos de moradores e registros fotográficos compunham grande parte das reportagens. Uma das iniciativas que confirma tais afirmações foi a elaboração de um mapa colaborativo para os moradores da Favela do Moinho.

O mapa foi publicado em três de março de 2014 e ainda está em sua versão Beta. Desenvolvida por Eden Cardim, diretor técnico do página eletrônica Urby, a ferramenta foi elaborada na plataforma Wordpress com o *plugin* MapsMaker, sendo que a sua hospedagem é na Amazon Web Services. Por meio de um cadastro (com *login* e senha), os moradores podem fazer denúncias sobre problemas encontrados no local.



**Figura 1 – Imagens de satélite da Favela do Moinho ajudam os moradores a identificar os locais exatos das denúncias e fazer o registro histórico do lugar. (Fonte: site Arquitetura da Gentrificação)**

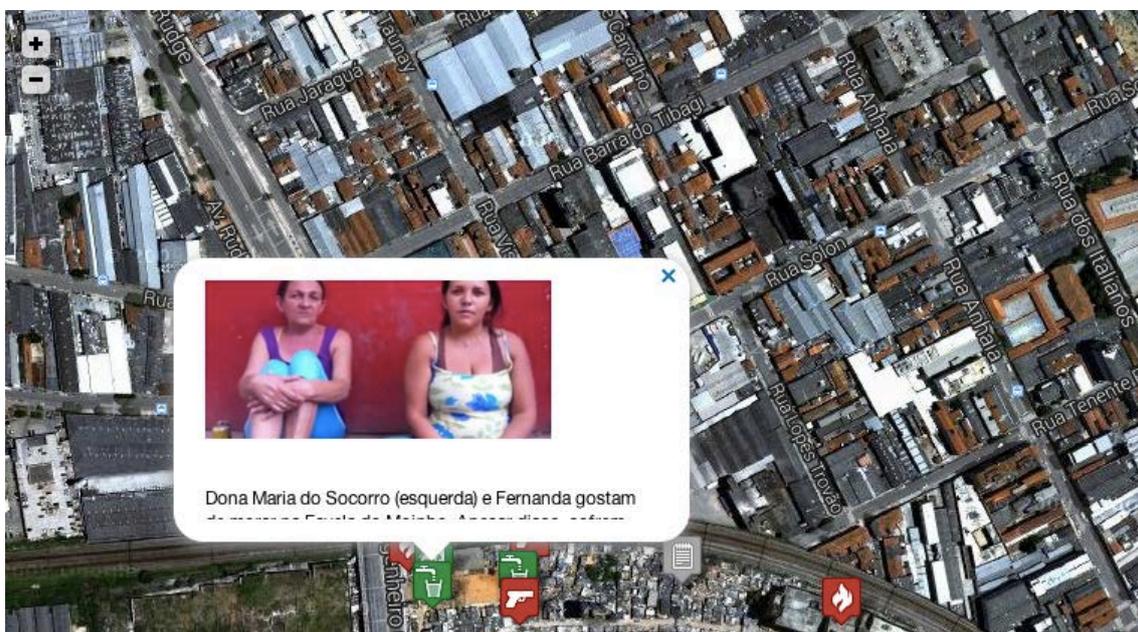
As denúncias são de três tipos: violação do direito à moradia; falta de saneamento básico; fogo no Moinho (figura 1). A escolha por esses temas centrais para as denúncias tem fundamento. De acordo com o Ministério das Cidades do Governo Federal<sup>12</sup>, o déficit habitacional brasileiro no estado de São Paulo é de 1.320 milhões, o que justifica o alto número de cidadãos morando e vivendo em condições precárias na cidade. Além disso, o

---

<sup>12</sup> Informações obtidas no portal do Ministério das Cidades do Governo Federal. Disponível em: <<http://cidades.gov.br>>. Acesso em: 04 out. 2014.

Brasil ocupa a 112ª posição em um *ranking* de 200 países em termos de saneamento básico mundial.<sup>13</sup> Isso significa que apenas 48,1% dos brasileiros têm serviço de coleta de esgoto e somente 37,5% do esgoto do país é tratado. O terceiro item é justificado pela própria reportagem que destaca o alto índice de incêndios ocorridos na favela. Outra categoria ainda presente é a “Registro histórico do Moinho” (figura 2), cujo objetivo é o registro por parte dos moradores de fatos históricos da favela, que procura humanizar o cotidiano dos cidadãos que vivem no local.

O mapa colaborativo surgiu da necessidade de registro dos moradores da Favela do Moinho com relação às violações de seus direitos, inclusive humanos. Assim, era necessário centralizar as informações em um repositório único. (...) Acreditamos que a memória cria resistência. Era importante que eles fizessem um registro sobre as ações das forças opressoras para a criação de uma memória sobre o assunto.<sup>14</sup>



**Figura 2 – O mapa interativo também funciona como uma ferramenta para o registro histórico-social da memória dos moradores do lugar. (Fonte: site Arquitetura da Gentrificação)**

<sup>13</sup> BEVENIDES, C.; RIBEIRO, E. Saneamento: Brasil ocupa 112ª posição em ranking de 200 países. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/saneamento-brasil-ocupa-112-posicao-em-ranking-de-200-paises-11918085>>. Acesso em: 04 out. 2014.

<sup>14</sup> Depoimento concedido à autora pela jornalista Sabrina Duran, em 08 de dezembro de 2014, via telefone.

As denúncias podem ser feitas pelos próprios moradores a partir do acesso ao painel de controle do mapa. Neste ambiente, eles descrevem com suas próprias palavras o que aconteceu, facilitando o acesso à informação. Por meio desse mesmo sistema, ainda é possível incluir fotos e *links* para vídeos hospedados em outras páginas, como, por exemplo, o YouTube. Os responsáveis pela elaboração do mapa optaram por não incluir os vídeos dentro do próprio mapa por uma escolha técnica para evitar a sobrecarga do *site* e a navegação lenta.

Cada uma das denúncias ou relatos vem acompanhado de um ícone que pode ser posicionado no local exato ou aproximado onde ocorreu o fato (figura 1). Por utilizar uma imagem aérea da Favela do Moinho, a identificação detalhada de casas, descampados, vielas e ruas próximas à comunidade é facilitada, o que permite que mesmo cidadãos que não façam parte daquele lugar entendam o que está acontecendo.

A implementação da versão Beta, ou seja, a versão teste do mapa ficou sob a responsabilidade do Arquitetura da Gentrificação. Após a apresentação da plataforma digital, a responsabilidade pela adesão ao projeto ficaria a cargo da Associação da Comunidade do Moinho, sendo ela a única responsável pela ferramenta, desde sua manutenção técnica, atualização de *posts* e conteúdo publicado até o pagamento anual pelo uso do domínio [moinhovivo.org.br](http://moinhovivo.org.br) ao RegistroBR, entidade que centraliza os registros de domínios de Internet no Brasil.

No entanto, a ferramenta não foi tão eficaz quanto foi planejado. Houve baixa adesão por parte dos moradores. Segundo a jornalista Sabrina Duran<sup>15</sup>, o desconhecimento tecnológico e a falta de capacitação técnica por parte dos moradores foram os principais motivos para esse fato. Além disso, o objetivo era desenvolver a cultura do registro entre os moradores por meio da plataforma. Assim sendo, coube ao Arquitetura da Gentrificação apenas o papel de formular e elaborar tecnicamente o mapa, bem como realizar a produção dos cinco primeiros posts para a realização de testes de linguagem, recursos e funcionalidade do mapa. Pelo fato de a Associação da Comunidade

---

<sup>15</sup> Depoimento concedido à autora pela jornalista Sabrina Duran, no dia 08 de dezembro de 2014, via telefone.

do Moinho não ter dado continuidade do projeto, somado à baixa procura dos moradores em participar das denúncias e dos registros, o mapa encontra-se temporariamente fora de serviço, não sendo mais possível acessá-lo.

### **Considerações finais**

O Arquitetura da Gentrificação utiliza o jornalismo cidadão para abordar temas delicados presentes na sociedade brasileira e que são (parcialmente) ignorados pela própria sociedade e pela imprensa. Por meio de cruzamento de dados e entrevistas, a equipe do projeto conseguiu obter as informações necessárias para a elaboração de um trabalho jornalístico investigativo de credibilidade e isento das amarras estabelecidas por relações de poder e comerciais.

No entanto, o fato de eles terem tido êxito na elaboração das reportagens não significa que o percurso tenha sido fácil. Essas mesmas relações de poder que cerceiam o processo jornalístico podem, às vezes, abrir caminhos em vez de apenas limitar as possibilidades. Assim, tem-se dois lados que precisam ser ponderados: se este mesmo projeto fosse feito por uma grande empresa jornalística, haveria os recursos, inclusive financeiros, para que as reportagens fossem feitas de maneira mais ágil, tivessem maior divulgação e maior impacto na sociedade. Por outro lado, devido a interesses alheios ao jornalismo, algumas das pautas poderiam ser censuradas ou abandonadas, já que interfeririam em assuntos delicados dentro dessas empresas. Os textos não seriam tão longos para uma plataforma *online*, nem o usuário teria a oportunidade de acesso aos documentos utilizados para elaboração das reportagens.

A plataforma digital foi um ponto importante para o projeto. Embora o assunto retratado fosse delicado e exigisse textos longos, com grande número de informações, a convergência digital proporcionada pelo ambiente *online* ajudou para que essas informações pudessem ser bem assimiladas e distribuídas ao longo do portal. Assim, mesmo sendo o oposto do que é praticado atualmente no jornalismo *online* brasileiro, o projeto atende aos requisitos de colaboração, compartilhamento e engajamento que regem a sociedade da informação e o jornalismo cidadão.

No entanto, essa participação ainda é limitada, principalmente se for considerada a realidade brasileira em termos de inclusão social e digital. A Favela do Moinho retrata e evidencia tal exclusão. É a última favela localizada na região central da cidade de São Paulo, um reduto de cidadãos que estão em uma das maiores metrópoles do país, mas que não pertencem de fato a ela. Em um Brasil onde pouco mais da metade de sua população total tem acesso à Internet, trabalhar uma plataforma digital para que os moradores colaborem de maneira direta por meio do registro de denúncias, ou até mesmo contando suas histórias, demanda um envolvimento maior do que apenas desenvolver uma ferramenta. Trata-se, portanto, de uma questão de alteridade, de saber quais são as reais necessidades daqueles cidadãos e tentar ajudar, na medida do possível, por meio de veículos de comunicação ideais para aquele público, o que não foi o caso do mapa interativo.

Por outro lado, o projeto Arquitetura da Gentrificação levou ao ambiente digital um problema bem específico de uma cidade brasileira. Ao abordar a questão do processo de gentrificação da cidade de São Paulo para o ambiente digital, o AG desterritorializou a Favela do Moinho e a região central da cidade, evidenciando situações que são ignoradas pela mídia tradicional, sociedade e governantes. Trata-se de um projeto independente de jornalismo cidadão que visa o interesse público no lugar do interesse do público. Como ressalta a jornalista Sabrina Duran:

As pessoas precisam entender que a informação é um bem intangível. Há uma dificuldade em elas se convencerem de que esta informação será importante para elas em um dado momento. (...) Trouxemos para as ruas o debate sobre a gentrificação, que antes era restrito à área acadêmica. Apenas lamento que, para que isso se tornasse realidade, tenhamos que lidar com a falta de transparência do poder público e a cultura do silêncio.

## Referências

APPADURAI, Arjun. Global ethnoscaples: notes and queries for a transnational anthropology. In: FOX, Richard G. **Recapturing anthropology. Working in the present**. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 191-210.

\_\_\_\_\_. Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap, n.49, p. 33-46, nov. 1997.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

DUARTE, J. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, J.; BARROS, A. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 62-83.

LEFF, E. **Epistemologia ambiental**. São Paulo: Cortez, 2001.

MALINI, F. Modelos de colaboração nos meios sociais da internet: Uma análise a partir dos portais de jornalismo participativo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 1., 2008, Natal. **Anais...** Natal: Intercom, 2008. 1 CD ROM.

SORJ, B. **A democracia inesperada: cidadania, direitos humanos e desigualdade social**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

SOUSA, C. M. **Geociências, comunicação e cidadania: aspectos da construção de um diálogo numa televisão de natureza pública**. 2005. 224 f. Tese (Doutorado em Geociências) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SOUSA, C. M., LOPES, M. M. Comunicação, ciência e cidadania: diálogos. **Revista Ciências Humanas**, Taubaté, v. 10, p. 25-31, 2004.

TARGINO, M. das G. **Jornalismo cidadão: informa ou deforma?** Brasília: Ibict; UNESCO, 2009.

TARGINO, M. das G.; CARVALHO, C. P. de; GOMES, A. D. Centro de mídia independente Brasil: jornalismo cidadão e democracia representativa. **Revista Comunicação e Inovação**, v. 9, n. 16, 2008. Disponível em: <[http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/view/700](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/700)>. Acesso em: 20 nov. 2011.

## **Mídia, religião e a ditadura civil-militar no Brasil: a memória do apoio e colaboração dos evangélicos nos jornais oficiais das igrejas<sup>1</sup>**

Magali do Nascimento Cunha<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo**

O trabalho busca identificar registros que constituem a memória da participação dos evangélicos no apoio ao golpe militar de 1964 e à implantação da ditadura que perdurou por 21 anos no Brasil, especificamente no que diz respeito ao uso dos veículos de comunicação oficiais para "reprodução da propaganda ideológica de respaldo ao estado de exceção". Atenção foi voltada para as principais denominações do segmento. Para alcançar este objetivo, foi realizado, primeiramente, um levantamento das pesquisas acadêmicas sobre o tema que integram o acervo pesquisado pelo GT O Papel das Igrejas na Ditadura, da Comissão Nacional da Verdade. Numa segunda etapa, definiu-se um extrato de materiais primários utilizados nessas pesquisas, referentes aos jornais oficiais das denominações, que demonstram como as igrejas evangélicas revelaram apoio à ditadura civil-militar e com ela colaboraram.

**Palavras chave:** Mídia; Religião; Ditadura Civil-Militar; Memória; Jornais Evangélicos.

### **Introdução**

O Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), de 10 de dezembro de 2014, é um marco na história do passado recente do Brasil. É uma ampla e inédita investigação sobre as violações de direitos humanos praticadas pelo Estado brasileiro, no período da ditadura civil-militar (1964-1985), em nome da "segurança nacional". O relatório reafirma uma série de situações que já haviam sido registradas por meio de matérias jornalísticas, documentários, pesquisas acadêmicas, processos da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça. Estas situações envolveram: prisões arbitrárias, sequestros, tortura, violência sexual, assassinatos, ocultação de cadáveres.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1 Jornalismo e Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP, e-mail: magali.cunha@metodista.br.

Além de sistematizar os relatos destas práticas, duas das grandes contribuições da CNV foram: (1) a afirmação de que a ditadura não foi militar, mas resultou de uma conjugação de forças conservadoras que envolveram diferentes segmentos sociais do País (empresários, intelectuais, religiosos, jornalistas), daí a importância de se passar a referenciar-lhe como "ditadura civil-militar"; (2) a afirmação de que as violações de direitos humanos foram deliberadamente implementadas, como parte da política estabelecida pelo governo militar de eliminação de qualquer tipo de oposição, com a indicação dos nomes dos responsáveis pelas ações, nos diferentes escalões.

Um dos capítulos do Relatório Final da CNV, intitulado "Violação de Direitos Humanos nas Igrejas Cristãs", foi resultado das atividades do GT O Papel das Igrejas na Ditadura da CNV. O texto trata dos casos de perseguição do sistema repressivo do Estado os membros das igrejas cristãs. Estudantes e trabalhadores camponeses e operários são contados como os grupos mais atingidos por conta do engajamento em movimentos sociais, atitude resultante da compreensão religiosa que os estimulava a relacionar sua fé a ações concretas pela justiça e pelos direitos humanos (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014). No entanto, na introdução, o texto toca em ponto sensível à história das igrejas no Brasil:

(...) foi a diversidade de compreensões teológicas e pastorais e, conseqüentemente, sócio-históricas e políticas, presentes tanto no campo católico como no protestante, que forneceu bases para apoio e colaboração das igrejas com a ditadura militar estabelecida em 1964. O anticomunismo e a subserviência aos chefes no poder estão entre as razões para as atitudes de silêncio, omissão e colaboração explícita com o regime, tanto na reprodução da propaganda ideológica de respaldo ao estado de exceção quanto com denúncias e delações contra membros de seu próprio corpo (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 153).

Se esta situação já era um fato mencionado em relatos anteriores ao da CNV, não era ressaltada. A memória cultivada entre cristãos dizia respeito ao martírio dos perseguidos e à dimensão da oposição e da resistência promovidas pelas igrejas, mais enfaticamente, a Igreja Católica. Quanto ao apoio e à colaboração desses grupos religiosos, pouca informação foi disseminada, sendo então reconhecidos no Relatório

Final da CNV. Interessa, portanto, neste estudo, esta memória do envolvimento do segmento religioso na consolidação do regime de exceção, particularmente o evangélico, que tem sido objeto de pesquisa da autora no tocante à interface mídia e religião.

Ao se tomar aqui o termo "evangélico", está sendo assumida a referência que, em geral, é feita ao conjunto de cristãos brasileiros não vinculados à Igreja Católica Romana. São, predominantemente, os grupos que chegaram ao Brasil por meio de ações de missionários originários dos Estados Unidos, a partir do século XIX, tanto aqueles dos ramos chamados históricos, herdeiros da tradição protestante da Reforma, quanto os pentecostais, herdeiros do movimento avivalista estadunidense dos anos 1900.

A formação desse segmento cristão no século XIX foi predominantemente baseada no fundamentalismo bíblico (leitura literal, descontextualizada da Bíblia), no puritanismo e no sectarismo, base de uma visão de "afastamento das coisas deste mundo", inclusive da política. Muito se transformou nestas bases ao longo do século XX: emergiram grupos abertos à atuação social, alimentados por teologias como a do Evangelho Social e a do Cristianismo Prático. O movimento ecumênico e os movimentos de juventude evangélica tiveram forte papel nesta mudança. No entanto, o conservadorismo, que sempre foi a tônica entre os evangélicos, provocou a omissão das igrejas frente à imposição da ditadura militar no Brasil e também tornou possível o alinhamento de boa parte das lideranças evangélicas com o governo de exceção (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 173).

Nesse sentido, o trabalho busca identificar registros que constituem a memória da participação dos evangélicos no apoio ao golpe militar de 1964 e à implantação da ditadura que perdurou por 21 anos no Brasil, especificamente no que diz respeito ao uso dos veículos de comunicação oficiais para "reprodução da propaganda ideológica de respaldo ao estado de exceção". Atenção foi voltada para as principais denominações do segmento: Metodista, Presbiteriana do Brasil, Presbiteriana Independente, Batista e Assembleia de Deus. Estas eram também as igrejas a que pertenciam perseguidos e colaboradores da ditadura civil-militar citados no relatório da CNV.

Para alcançar este objetivo, foi realizado, primeiramente, um levantamento das pesquisas acadêmicas sobre o tema que integram o acervo pesquisado pelo GT da CNV. Numa segunda etapa, definiu-se um extrato de materiais primários utilizados nessas

pesquisas, referentes aos jornais oficiais das denominações, que demonstram como as igrejas evangélicas revelaram apoio à ditadura civil-militar e com ela colaboraram por meio dos seus veículos de comunicação.

### **1. O lugar das publicações jornalísticas na conservação da memória social**

É possível, ao se estabelecer a relação entre comunicação e memória, destacar a relevância da memória oral para um coletivo, pois "a capacidade de uma sociedade transmitir a sua memória social sob uma forma lógica e articulada não depende portanto do domínio da escrita" (FENTRESS, WICKHAM, 1992, p. 109). Ao mesmo tempo, é possível também refletir sobre o valor e a contribuição da escrita para a conservação e a disseminação de memórias por meio das palavras escritas (seja pelo uso do clássico papel como pelas tecnologias eletrônicas). Fentress & Wickham citam em sua obra um edito de 1174 na Borgonha que afirmava: "O uso das letras foi descoberto e inventado para preservação da memória das coisas. Tudo o que quisermos reter e saber de cor, passamos a escrito" (1992, p. 21).

De fato, a escrita promoveu uma ampla evolução na construção da memória social, permitindo o acesso a informações e noções que não são fixáveis na memória de modo completo, simplesmente por meio da audição, como por exemplo, calendários, atos financeiros e religiosos, decretos, julgamentos e decisões oficiais, mapas. Com isso, a escrita, em relação à memória, passa a ter duas funções principais:

Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro; a outra, ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual, permite reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas (GOODY, J. apud LE GOFF, 1990, p. 433).

De acordo com os estudos de Jean Glenisson, o poder da palavra escrita foi reconhecido no século XI, com o crescimento dos Estados modernos, quando o registro dos atos públicos e das práticas do direito expandiu-se amplamente (GLENISSON, 1961, p. 146). O surgimento da imprensa no século XVI revoluciona todo este processo. Ela se torna o grande suporte da escrita e veículo de ampla circulação de conhecimento,

coincidindo com o período de desenvolvimento da ciência moderna. O texto e a escrita passam a ter um valor muito superior ao que lhes era dado até então.

Dezenas de anos mais tarde, emerge a memória jornalística e diplomática, fornecendo espaço para a opinião pública que passa a construir sua própria memória. A memória coletiva também se expande no século XVIII, com a criação das enciclopédias, compreendidas então como a reunião de pequenas memórias. Tempos mais tarde são criados os demais suportes como a fotografia e o cinema, que ao lado da capacidade criadora das artes plásticas e da construção de monumentos por parte dos governantes, desenvolvem a memória das imagens, e provocam mais uma revolução na memória coletiva: "multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica" (LE GOFF, 1990, p. 475). Um novo paradigma se estabeleceu no século XX com o desenvolvimento da memória eletrônica, que se tornou a grande revolução tecnológica, que vem transformando todos os demais suportes.

Estas reflexões indicam a necessidade de se levar em conta as formas de transmissão da memória social como elementos determinantes para a própria construção desta memória. A interpretação e a seletividade presentes nas diversas formas de linguagem são elementos que devem ser tomados como indicadores não da negatividade, mas da relevância destes processos na criação de novas significações ou na rejeição de atuais ou antigas.

Importa também destacar, a despeito de todas as limitações, o poder da palavra escrita, especialmente a partir da influência iluminista sobre a sociedade ocidental, que conquistou caráter de verdade e de garantia de fácil acesso a informações e ao conhecimento. Isso explica o fato de que, em um processo de repressão e de censura em determinada sociedade, os impressos sejam alvo de colaboração, de ataque e de resistência.

É nesta concepção do lugar dos impressos, particularmente, das publicações jornalísticas, que esta pesquisa se ancora. Busca-se demonstrar como, nas páginas dos jornais oficiais de destacadas igrejas evangélicas brasileiras, se encontram conservadas

memórias de um passado não muito enfatizado por esses grupos, que revelam apoio e colaboração com a ditadura civil-militar brasileira.

## **2. O apoio ao golpe militar de 1964 nos jornais oficiais das igrejas evangélicas**

De acordo com os jornais oficiais das igrejas Presbiteriana do Brasil, Presbiteriana Independente, Batista e da Assembleia de Deus no Pará, em 1964, o apoio ao regime que se instituiu em 1964 foi imediato e entusiasmado. João Dias de Araújo busca compreender esta postura da Igreja Presbiteriana do Brasil (IPB), da qual era pastor na época:

Entre as igrejas evangélicas do Brasil, a Presbiteriana foi a mais envolvida e a mais comprometida com a revolução de 1964 por causa das ligações dessa Igreja com a classe média e por causa do prestígio político que ela gozava nos meios políticos e militar (ARAÚJO, 2010, p. 95).

Além do que Araújo se refere, há ainda o alinhamento ideológico das igrejas ao “combate ao comunismo”, propagado pelos golpistas e que reverberou entre setores significativos da sociedade brasileira.

O jornal mensal oficial da IPB, *Brasil Presbiteriano*, publicou na edição de maio de 1964, o texto “Representação ao Sr. Presidente da República”. O conteúdo era a reprodução de uma mensagem pronunciada na Câmara dos Deputados, no mês anterior, pelo deputado federal Lauro Monteiro da Cruz (UDN-SP), um dos principais líderes presbiterianos daquele estado, solicitando orações dos fiéis pelo novo governo. A mensagem é assinada pelo Pastor Gutenberg de Campos, que atuava como secretário responsável pelas atividades cívico-sociais da Igreja Presbiteriana do Brasil em São Paulo.

Nessa mensagem, o Sínodo, respeitosamente, declara que dirige a Deus orações em favor do mais alto magistrado da República. Que nessas orações, muito especialmente, o Sínodo pede a Deus em favor da saúde pessoal, preciosa de V. Excia., a cobertura de ampla inspiração divina, afim (sic) de que V. Excia. saiba dirigir com sabedoria, serenidade e firmeza, os destinos da nação [...] Que deste modo, o governo de V. Excia. passe à História, como um governo autenticamente democrático, humildemente temente a Deus [...]. Que a espada de Caxias, - fulgurante e impávida -, reviva nas mãos austeras de V. Excia., como garantia e penhor da defesa das

instituições democráticas da República [...] Que, finalmente, Deus ilumine e guarde, sempre, a V. Excia., para o bem da Pátria e para inspiração e exemplo de seus generosos filhos [...]. Na certeza irrefutável de que a justiça exalta as Nações e de que o Pecado é o opróbrio dos Povos, - hipotecam, Senhor Presidente, - respeitosa e patrioticamente, enorme soma de confiança em seu governo ["Representação ao Sr. Presidente da República". *Brasil Presbiteriano*, n. 08, maio 1964] (VILELA, 2014, p. 104).

Na edição de junho de 1964, o *Brasil Presbiteriano* publicou ampla matéria que declarava a confiança da Igreja no governo militar e convocava o apoio dos presbiterianos à nova ordem política.

Tudo indica, pois, que as forças armadas intervieram com senso de oportunidade [...]. Cremos que os presbiterianos, seja qual for o partido, devem a si mesmo, a Cristo e a Nação uma atitude positiva de participação nas tarefas [...] que aguardam o país [...]. O presidente da República tem se revelado um cidadão sereno, judicioso, bem intencionado [...]. Merece, com seu governo, o apoio dos cristãos ["Novo Governo". *Brasil Presbiteriano*, n. 09, jun. 1964] (VILELA, 2014, P. 107).

A Igreja Presbiteriana Independente (IPI), denominação do ramo presbiteriano, reservou espaço no seu jornal mensal oficial *O Estandarte*, para manifestar apoio ao regime militar. Matéria intitulada "O País tem um novo presidente" foi publicada na edição de abril de 1964 e revela a postura de apoio da liderança aos eventos vividos no País:

O País foi atingido por um movimento revolucionário de grandes proporções e que tem implicações muito profundas (...) o antigo presidente da República não estava se conduzindo com austeridade, mas ameaçava levar o País a rumos perigosos (...) o grupos democráticos da oposição, contando com o apoio das Forças Armadas, provocaram mudanças radicais (...) posteriormente o Alto Comando Revolucionário, assumindo a liderança definitiva da situação, deu a conhecer o Ato Institucional [AI-1] sendo certo que sua vigência será justificada até que se eliminem as causas que motivaram a revolução, isto é, o Comunismo e a corrupção. Temos justos motivos para aplaudir a ação revolucionária, acrescentando que veio em muito boa hora (...) daí representar a cassação de mandatos e direitos políticos de comunistas e corruptos medida saneadora de grande alcance (...) a luta contra o Comunismo e contra a corrupção é imperiosa e deve realizar-se implacavelmente (...) nesta altura podemos afirmar que há governo nesta terra. Temos um homem de autoridade e austeridade para dirigir o



leme do grande barco. Confiemos em sua ação administrativa e em seus propósitos moralizadores. Sobretudo oremos: Deus, guarde o Presidente. Deus, salve a pátria [O País tem um novo presidente. *O Estandarte*, 15 abr 1964] (CAMPOS, 2002, p. 110)

Nesta mesma edição de *O Estandarte*, o jornalista e pastor Sérgio Paulo Freddi publicou a nota “Caiu o Jango”:

os comunistas aboletavam-se no poder e preparavam-se para, através de um golpe, dominar o País. Governa agora o Marechal Humberto Castelo Branco, e a nossa posição de evangélicos, que respeitamos as autoridades constituídas, não pode ser, com referência aos perdedores, a de ódio e da vindita (...) O Comunismo é inimigo do Evangelho, por certo. Mas os cristãos amam os inimigos e pregam a Cristo [Caiu Jango. *O Estandarte*, 15 abr. 1964] (CAMPOS, 2002, p. 111).

Entre os batistas, pesquisas históricas revelam o apoio imediato ao governo militar. O artigo “Responsabilidade dos crentes nesta hora”, que foi publicado na edição do jornal semanal oficial da denominação, *O Jornal Batista*, de 12 abril de 1964, reflete a posição:

Os acontecimentos militares de 31 de março e 1º de abril que culminaram com o afastamento do Presidente da República vieram, inegavelmente, desafogar a nação [...]. O presidente que vinha fazendo um jogo extremamente perigoso foi afastado. A democracia já não está mais ameaçada. A vontade do povo foi entendida e respeitada. [RESPONSABILIDADE dos crentes nesta hora. *O Jornal Batista*, 12 abr. 1964] (VILELA, 2014, p. 107).

Na segunda edição do mês de abril nesse jornal, o artigo “Novo Governo” declarava:

Nosso novo presidente empossado em cerimônia solene no dia 15 de abril, foi, como chefe do Estado-Maior do exército, um dos líderes da revolução vitoriosa, que em dois dias empolgou o Brasil inteiro, sem encontrar nenhuma resistência a sua indicação pelos mentores civis e militares da revolução, foi unânime e o Congresso nada mais fez que chancelar essa escolha NOVO governo. [*O Jornal Batista*, 26 abr. 1964] (VILELA, 2014, p. 107).

Este apoio de batistas e de outras lideranças evangélicas já havia sido manifestado nos meses que precederam o golpe militar, acompanhando a campanha em torno de uma “necessária correção dos rumos da nação”, pregada pelos opositores do presidente João Goulart. O destacado batista de São Paulo pastor Enéas Tognini relata em sua biografia como mobilizou um movimento civil e religioso liderado por evangélicos no combate ao comunismo. Foi “O Dia Nacional de Jejum e Oração”, marcado para 15

novembro de 1963. O projeto rendeu a Tognini o convite para uma entrevista com um oficial responsável pelo Serviço Secreto do II Exército, na cidade de São Paulo, em janeiro de 1963, para melhor explicar o plano, segundo ele, “homem inteligente e esclarecido”. No encontro, o oficial do Serviço Secreto, teria declarado:

[...] comunismo é uma força espiritual do diabo, e que para combatê-la só uma força espiritual de Deus. Nossa esperança para salvar o Brasil das garras do Comunismo está em vocês evangélicos. [...] “Reverendo, se o senhor fizer isso [O Dia Nacional de Jejum e Oração], será a salvação do Brasil” (TOGNINI, 2006, p. 153-154).

Enéas Tognini recorda com entusiasmo o 15 de novembro de 1963, em que liderou o Dia Nacional de Jejum e Oração para "salvar o Brasil do comunismo e do governo de João Goulart":

[...] o Brasil inteiro naquele dia foi para os joelhos, jejum e oração. Houve pessoas que fizeram 48 horas de jejum e oração. O pessoal estava com medo, medo, medo da obra comunista. Eu chegava na tipografia e a pessoa fazia o impresso com preço de custo. Chegava em outro lugar e a porta estava aberta e [...] foi uma coisa tremenda o que Deus fez [...]. Aquela foi a hora de Deus, por que foi Deus que preparou. Eu não tinha capacidade para aquilo, nem dinheiro tinha para aquilo, agora o dinheiro ia aparecendo. Um senhor que trabalhava em banco, ele chegou e disse: “o senhor pode passar aqui?” Ele chegou e deu 100 mil, por que as despesas eram grandes, a gente mandava gente para todos os lugares [...]. Então eu passava por um canal lá perto de casa, um canal de televisão, aí a pessoa convidava, vamos falar do dia de jejum. Então eles mesmos propagaram [Entrevista a Marcio Ananias Vilela] (VILELA, 2014, p. 147).

O pastor batista avalia que foi o medo do comunismo que levou inúmeros batistas, presbiterianos e metodistas, a apoiarem o Dia de Jejum e Oração e a contribuírem financeiramente e também com a divulgação do evento (VILELA, 2014).

No início de março de 1964, às vésperas do golpe militar, o jornal *O Estandarte Evangélico* da Igreja Assembleia de Deus no Pará<sup>3</sup> declarava: “Nós podemos comparar [o comunismo] a um mostro horrível que subjuga 900 milhões de pessoas em sua cortina de ferro. Tudo isto é o cumprimento das Escrituras. O final dos tempos chegou” [O

---

<sup>3</sup> A Assembleia de Deus no Pará tem relevância no segmento evangélico e, particularmente, no pentecostal, por ter sido a igreja originária desta denominação, em 1910, gênese do movimento pentecostal brasileiro.

*Estandarte Evangélico*, 4 mar 1964] (CHESNUT, 1997, p. 148). Em abril, o pastor presidente daquela igreja Alcebíades Vasconcelos enviou mensagem de congratulações à junta militar em Brasília. O presidente General Castelo Branco agradeceu por meio de telegrama em meados de maio [*Atas*, 1964] (CHESNUT, 1997, p. 148).

O jornal oficial da Convenção Nacional das Assembleias de Deus, *O Mensageiro da Paz*, meses mais tarde, publicou o editorial “Os Cristãos e as Falsas Ideologias”, pregando a extirpação do “marxismo satânico” das instituições nacionais [*O Mensageiro da Paz*, 15 set 1964] (CHESNUT, 1997, p. 148).

As ações que levaram ao golpe de 1964 e os encaminhamentos posteriores, portanto, tiveram imediata e explícita aceitação de lideranças presbiterianas, batistas e assembleianas. Entre as igrejas identificadas com o movimento ecumênico e com um histórico de engajamento social e abertura a temas políticos, resultantes de sua teologia e doutrina, como a Metodista, a de Confissão Luterana e a Episcopal, a postura inicial diante do golpe de 1964 foi de apoio com cautela. As manifestações oficiais não foram imediatas e foram acompanhadas de certa discrição.

Foi na edição de junho de 1964, no jornal oficial da Igreja Metodista, o *Expositor Cristão*, publicado quinzenalmente, que apareceu uma primeira manifestação das lideranças sobre o golpe militar. O editor do jornal à época era José Fernandes Sucasas Jr., pastor apoiador do golpe, admitido mais tarde como agente do Departamento Estadual de Ordem Política e Social [DEOPS] (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014). Sucasas Jr., no entanto, não usou o espaço do *Expositor Cristão* (ou não teve permissão para tal) para manifestar-se sobre o golpe militar até essa edição de junho de 1964. Nela foram publicados dois textos relacionados ao momento político do País: um telegrama da direção da Confederação Evangélica do Brasil (associação da qual os metodistas faziam parte) ao Presidente Castelo Branco, indicando apoio ao novo regime, e um artigo favorável ao governo.

A Confederação Evangélica do Brasil (CEB), fundada em 1934, forte expressão do movimento ecumênico brasileiro, foi fonte de resistência ao golpe, originada de funcionários coordenadores de departamentos e setores. No entanto, a direção, formada

por clérigos das igrejas-membros, e o secretário geral, assumiram posicionamento de apoio ao regime militar. Em junho de 1964, presidente e secretário-geral, ambos da Igreja Presbiteriana do Brasil, enviaram telegrama ao “Exmo. Sr. Mal. Humberto de Alencar Castelo Branco” com explícita manifestação favorável ao governo. O texto, publicado pelos metodistas em seu jornal oficial dizia:

Digníssimo Presidente da República, a Confederação Evangélica do Brasil, entidade de representação pública e ação conjunta de Igrejas Evangélicas, saúda Vossa Excelência, motivo: posse no alto cargo de primeiro magistrado da nação, formulando votos a Deus de continua assistência divina ao Governo de Vossa Excelência, iluminando o caminho da reconstrução cristã democrática em nossa pátria, assegurando direitos do homem, promovendo justiça social e bem-estar ao povo, defendendo a soberania nacional, cristianizando o desenvolvimento da sociedade brasileira, conduzindo a Pátria a alto destino no concerto de nações livres, sentido em que Vossa Excelência terá constante apoio moral e leal cooperação dos cristãos evangélicos. a) Amantino Adorno Vassão, presidente; Rodolfo Anders, secretaria-geral (CAMPOS, 2002, p. 114).

O artigo favorável ao governo, redigido por Newton Paulo Bayer, pastor metodista no Rio Grande do Sul, foi publicado com destaque no *Expositor Cristão*.

Nele, afirmou que a crise nacional que sacudiu o país tinha causas complexas com parcela de culpa de todos. Considerando que a situação do país era fruto de um juízo divino, chamou os metodistas a confessarem seu pecado e intercederem pelos outros brasileiros pecadores. E numa expressão de claro apoio aos militares que deram o golpe – pois acreditava que eles trariam a solução aos problemas do país – sentenciou: “*O Espírito divino paira sobre esta grande nação, para conduzi-la, finalmente, à realização dos seus mais altos fins*” [*Expositor Cristão*, 1 jun. 1964] (SAMPAIO, 1998, p. 93).

A partir desta edição de junho, as páginas do *Expositor Cristão* se abriram para o regime militar e os editoriais passaram não só a manifestar apoio explícito ao governo mas também convidar os fiéis a fazerem o mesmo.

Em um dos seus editoriais, por exemplo, Sucasas Jr. criticou o comunismo materialista, chamou a atenção dos metodistas sobre o perigo que tal sistema representava e manifestou seu aberto apoio ao governo militar: “Senhores, nossa pátria está se erguendo! No entanto, é preciso cuidado”. [*Expositor Cristão*, 15/09/64, p. 3]. Na mesma linha de apoio aos militares golpistas e de chamado aos metodistas para que tivessem vigilância na reconstrução da nação, Sucasas Jr. abriu espaço no

Expositor Cristão para que João Lemos escrevesse: “Estamos saindo do caos em que nossa terra se achava mergulhada e nestes instantes em que se torna imprescindível a colaboração de todos os bons brasileiros e patriotas, impõe-se que cada um, no setor de suas atividades, exerça a mesma vigilância e contribua para a reconstrução da Pátria amada”. [LEMOS, João. “Oração pela pátria resulta em testemunho”. *Expositor Cristão*, 15 nov. 1964]. Lemos era metodista, vereador na cidade de São Paulo pela Arena, partido do governo militar (SAMPAIO, 1998, p. 114).

Importa registrar que, segundo Relatório da CNV, os metodistas estão entre os grupos de maior manifestação de oposição ao regime militar. Isto foi objeto de crise com as lideranças da Igreja e de expressiva perseguição interna.

### **3. O alinhamento ideológico evangélico e o aprofundamento da colaboração**

À medida que o golpe de 1964 se configurou como uma ditadura civil-militar com toda a carga de violações do regime democrático e dos direitos humanos imposta à população, as igrejas evangélicas, particularmente suas lideranças nacionais, representantes do governo eclesiástico, aprofundaram as posições de apoio. O apoio se concretizava em colaboração, por, pelo menos três formas: propaganda nas reuniões religiosas e nas mídias oficiais; repressão interna, com perseguições e expurgos; contribuição com o aparato repressivo do regime, com denúncias e delações.

No contexto da Igreja Metodista, o editor do jornal *Expositor Cristão* pastor José Sucasas Jr., alinhado com o governo militar, foi substituído em 1968. Em março daquele ano, o pastor Pithágoras Daronch da Silva, integrante do grupo de oposição à ditadura civil-militar na igreja, que compartilhava da visão teológica da responsabilidade sociopolítica da Igreja assumiu a função. Poucos meses depois, a liderança da Igreja Metodista, descontente com as ideias que passaram a ser enfatizadas nas páginas do jornal, destituiu Daronch da Silva do cargo e colocou o pastor Omir Andrade. O novo editor do *Expositor Cristão*, que assumiu em 15 de novembro de 1968, à semelhança de Sucasas Jr., era um propagador do governo militar.

Já no seu primeiro editorial no ano de 1969, Andrade apoiava o processo eleitoral imposto pela militar e exaltava a expressiva vitória da Arena nas eleições de 15 de novembro de 1968. Aos metodistas, pedia que orassem pelos seus governantes, acompanhassem as suas decisões, e alertava para que eles não se deixassem influenciar por questões externas



e continuassem a dar prioridade para resolver seus problemas com trabalho e fé [ANDRADE, Omir. "Eleições no Brasil". *Expositor Cristão*, 15 jan. 1969]. Por ocasião da enfermidade do presidente Costa e Silva, Omir Andrade publicou um artigo apoiando a decisão dos ministros militares de editar o AI-12 e assumir o poder central do país. Este apoio, segundo suas palavras, foi feito *em nome da família metodista*. Pediu ainda aos metodistas que orassem por Costa e Silva e justificou: “*Porque cremos que para o bem do Brasil e para a glória de Deus, a vida do grande estadista deve ser preservada*” [ANDRADE, Omir. “Impedimento do presidente Costa e Silva coloca no poder ministros militares que editam o Ato Institucional nº 12”. *Expositor Cristão*, 15 set. 1969] (SAMPAIO, 1998, p. 116).

Em outro editorial, Andrade registrou seu apoio integral ao Ato Institucional nº 5. No entender do jornal oficial da Igreja Metodista, para poder implantar a democracia o governo precisou tomar soluções antidemocráticas, mas estava fazendo tudo que podia pelo país por meio de sua ação política, econômica e no campo do desenvolvimento social. Alertou ainda que as críticas ao AI-5 eram parte de uma campanha impregnada “de paixões ideológicas e antidemocráticas” [“A fé cristã vence o mundo”. *Expositor Cristão*, 15 jan. 1969] (SAMPAIO, 1998, p. 116).

Os editoriais do *Expositor Cristão* passaram a registrar constante apoio ao modelo político-econômico do governo militar e a conclamar os metodistas a participarem ativamente dele. Ao recordar a celebração da Independência de Brasil, um editorial afirmava que os direitos humanos só seriam atendidos por meio da consagração total aos deveres de cidadãos conscientes e cristãos, pois “ter consciência cívica nobre e elevada é o melhor meio de se exigir os direitos humanos” [“7 de setembro é o dia da independência do Brasil”. *Expositor Cristão*, 31 ago. 1969] (SAMPAIO, 1998, p. 116).

Na edição de abril de 1970, o editorial afirmava: “Felicitemos e nos congratulamos com todos os brasileiros na passagem de mais um aniversário da Revolução de 31 de março de 1964” [“Mordomia cristã”. *Expositor Cristão*, 15 abr. 1970] (SAMPAIO, 1998, p. 117-118). Na edição seguinte, publicou um discurso do presidente General Emílio Garrastazu Médici que celebrava o sexto ano do governo militar, sob o título de “Brasil grande, meta da Revolução” [*Expositor Cristão*, 31 mai. 1970] (SAMPAIO, 1998, p. 118).

Foi seguindo esta postura que o *Expositor Cristão* publicou, em 1970, nota oficial do governo que desmentia a prática de tortura nas prisões brasileiras e a existência de presos políticos no país: “Ninguém perde a liberdade simplesmente por divergir da orientação democrática defendida pelo Governo” [“Governo desmente violência”. *Expositor Cristão*. 30 jun. 1970, p. 8] (SAMPAIO, 1998, p. 118). Importa destacar que nesse mesmo período, quatro jovens metodistas estavam presos sofrendo tortura no DOI/CODI e no DEOPS de São Paulo - Heleny Guariba, Celso e Fernando Cardoso da Silva e Anivaldo Padilha (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014). A defesa do governo quanto a este assunto foi reforçada em mais duas edições de 1970, com a publicação de outros desmentidos que afirmavam não ser verdade o que se denunciava no exterior, que o governo praticava o genocídio de índios, a tortura e o rompimento das relações entre Igreja e Estado [*Expositor Cristão*, 15 e 30 set. 1970, p. 6.] (SAMPAIO, 1998, P. 118).

O jornal *Brasil Presbiteriano* foi também foi um espaço fortemente revelador dos conflitos ideológicos e teológicos no interior do presbiterianismo e do apoio da liderança ao regime militar. O redator-chefe pastor Domício Pereira Matos, colaborador da Confederação Evangélica do Brasil, foi substituído imediatamente após o golpe de 1964 pela liderança da Igreja, que nomeou interinamente para o cargo o pastor Boanerges Ribeiro. Ribeiro permaneceu na direção do jornal até 1985, e, entre 1966 e 1978, exerceu cargo de Presidente do Supremo Concílio da Igreja Presbiteriana do Brasil. Ele foi responsável por uma série de perseguições e expurgos de presbiterianos identificados com a oposição ao regime militar no período.

Em junho de 1964, o presidente do Supremo Concílio da Igreja Amantino Vassão, publicou texto justificando a nova linha editorial:

O jornal oficial da Igreja foi apontado como o pulmão da Igreja. (...) Damos graças a Deus, porque a medicina eclesiástica da IPB chegou a tempo de dominar o germe da demagogia, da calúnia e dos ataques pessoais que, por alguns meses debilitaram o órgão oficial da Igreja Presbiteriana do Brasil. E agora, ultrapassada a grave crise, irá o sangue regenerado percorrendo as veias e os órgãos vitais da amada IPB, de tal sorte que, abençoada por Deus, prosseguirá ela em sua marcha vitoriosa para bem servir a Deus e à Pátria [“Com a palavra o

presidente da Igreja – Pulmão sadio". *Brasil Presbiteriano*, jun. 1964] (VILELA, 2014, p. 107).

Em maio de 1966, o *Brasil Presbiteriano* divulgava o novo livro “O Evangelho Social e a Igreja de Cristo”, de autoria do pastor Alcides Nogueira. O livro trazia uma série de acusações a pastores da igreja classificados como hereges, liberais, esquerdistas e comunistas, tendo como prova a transcrição de textos, artigos e livros inspirados na relação igreja-justiça social. Segundo o jornal, a obra era esclarecedora sobre as novas e perigosas tendências ideológicas que podiam ser identificadas entre os evangélicos brasileiros [“O Evangelho Social e a Igreja de Cristo. *Brasil Presbiteriano*, n. 10, maio 1966] (VILELA, 2014, p. 100)

O jornal *Brasil Presbiteriano* reservou espaço em suas páginas, a partir de meados da década de 1960 e na década de 1970, para combater aqueles que criticavam o governo e que pregassem o engajamento social da igreja, ou mesmo, que defendessem ações ecumênicas. Essas pessoas eram identificadas, na Igreja Presbiteriana e em outras denominações cristãs, como subversivas, comunistas e liberais, e deveriam ser afastadas ou expulsas da igreja (VILELA, 2014).

Quanto ao governo militar, o *Brasil Presbiteriano* constantemente se referia aos presidentes gerais como homens de elevada capacidade, qualificados para governar o País. Exemplar foi o destaque dado à posse do general Ernesto Geisel, em 1974, que era evangélico da Igreja de Confissão Luterana. Reproduzindo um extrato de um boletim dominical da Igreja Presbiteriana Nacional de Brasília, de 17 de março de 1974, o jornal *Brasil Presbiteriano* afirmou sobre o substituto do Presidente Médici:

Um homem probo, honesto, operoso e capaz deixa o poder e assume o seu lugar outro homem público, com folha de serviço relevante e personalidade definida e, sobretudo isso, um crente evangélico. [...] Ao General Emílio Garrastazu Médici nossa gratidão pela lhanura e justiça com que nos tratou no seu governo. Ao General irmão Ernesto Geisel, nossas orações a Deus para que seu governo seja uma benção para todos os brasileiros de todas as crenças. Adeus Presidente Médici – Benvindo Irmão Geisel! [“Igreja Presbiteriana Nacional saúda Presidente da República”. *Brasil Presbiteriano*, p. 06, mar-abr. 1974] (VILELA, 2014, p. 238-239).

Estas posturas são explicativas do silêncio das igrejas protestantes em seus veículos e espaços oficiais quanto à prisão, tortura, desaparecimentos praticados pelo aparelho de repressão da ditadura civil-militar e que atingiam membros do seu próprio corpo eclesial, casos detalhadamente expostos no Relatório da CNV.

### **Considerações finais**

A memória do apoio e da colaboração das igrejas evangélicas brasileiras na ditadura civil-militar brasileira está registrada nos muitos relatos orais e documentos coletados por pesquisadores dentro e fora da academia no País, ao longo das décadas de 1980 a 2010, material que foi sistematizado e ampliado nas novas pesquisas realizadas pelo GT O Papel das Igrejas na Ditadura da CNV (2012-2014). Este trabalho buscou destacar o lugar dos veículos de comunicação oficial dessas denominações religiosas - jornais semanais, quinzenais e mensais - neste processo, com divulgação de material oficial do governo militar, com editoriais e artigos em apoio ao regime, conclamando os fiéis à adesão com participação ativa, o que, na afirmação da CNV, significou "reprodução da propaganda ideológica de respaldo ao estado de exceção".

O corpus selecionado para esta pesquisa revela a intensidade e o entusiasmo com os quais as lideranças evangélicas brasileiras abraçaram os ideais do golpe de 1964. O silêncio desses líderes no período pós-ditadura quanto a uma avaliação das posturas do passado, que significam consentimento com os crimes contra a humanidade praticados pelo Estado ditatorial, é rompido pelo impacto das palavras que emergem das páginas do Relatório da CNV e das próprias páginas dos seus veículos de comunicação oficiais. À medida que esta memória é recuperada e ressignificada, as lideranças religiosas são estimuladas a reler o passado à luz do presente e das demandas por verdade e justiça evocadas pelos próprios membros dessas igrejas que sofreram os efeitos da perseguição que lhes foi imposta.

Esta pesquisa contribui para a reafirmação da relevância da comunicação impressa, aqui, especificamente, os jornais, como fontes de conservação e construção da

memória social, e para destacar a dinâmica que existe na relação entre mídia, religião e memória com estímulo a novas pesquisas.

### Referências

ARAÚJO, João Dias de. **Inquisição sem fogueiras**: a história da igreja presbiteriana do Brasil. São Paulo: Fonte Editorial, 2010.

CAMPOS, Leonildo Silveira. Protestantes na Primeira fase do regime militar brasileiro - atos e retórica da Igreja Presbiteriana Independente (1964-1969). **Estudos de Religião**, n. 23, São Paulo, Universidade Metodista de São Paulo, dez. 2002, p. 83-140.

CHESNUT, Andrew. **Born Again in Brazil**: The Pentecostal Boom and the Pathogens of Poverty. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório**: textos temáticos. Vol. 2. Brasília: CNV, 2014.

FENTRESS, James, WICKHAM, Chris. **Memória Social**. Lisboa: Teorema, 1992.

GLENISSON, Jean. **Iniciação aos estudos históricos**. São Paulo: Difel, 1961.

Le GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

SAMPAIO, Jorge Hamilton. **Sobre sonhos e pesadelos da juventude metodista brasileira nos anos sessenta**. Tese. (Doutorado em Ciências da Religião). Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 1998, p. 93.

VILELA, Márcio Ananias Ferreira. **Discursos e Práticas da Igreja Presbiteriana do Brasil durante as décadas de 1960 e 1970**: diálogos entre religião e política. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

TOGNINI, Enéas. **Autobiografia**. São Paulo: Hagnos, 2006.

## ***Realidade e O Cruzeiro: novas narrativas e processos a partir do New Journalism e Testimonio<sup>1</sup>***

Luis Fernando Assunção<sup>2</sup>  
Unasp, Engenheiro Coelho, SP

### **Resumo**

A década de 1960 foi um importante momento para o jornalismo brasileiro especialmente pela introdução de novas narrativas e processos de produção da reportagem. Com valorização do autor e de temas polêmicos, veículos apostaram suas fichas em uma narrativa jornalística de não-ficção, baseada em autores do *New journalism* norte-americano e o *Testimonio* latino-americano. As revistas *O Cruzeiro* e *Realidade* foram dois dos exemplos mais importantes desse momento histórico. Ambas adotaram em seu processo produtivo reportagens com narrativas que mesclavam fatos com elementos literários, dando uma nova configuração ao jornalismo que até então apoiava-se quase que exclusivamente na objetividade e isenção.

**Palavras-chave:** Jornalismo literário; *New journalism*; *Testimonio*; Reportagem.

Um dos períodos mais produtivos do jornalismo brasileiro ocorreu justamente quando o jornalismo abriu suas portas para novas formas de narrativa, de processo produtivo e de valorização profissional. Utilizando um recorte, é possível mapear especialmente a década de 1960 como o momento onde a narrativa jornalística ganhou elementos literários, principalmente com a influência do *new journalism* norte-americano e o *testimonio* latino-americano. Entre os veículos que se destacaram nesse novo modelo jornalístico pode-se citar, primeiro, as revistas *O Cruzeiro* e, em seguida a *Realidade*. Para Lima (2004), *Realidade* foi considerada “a mais significativa experiência estilística” vivida pelo jornalismo impresso brasileiro em todos os tempos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1- Jornalismo e Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos, São Leopoldo (RS) e professor de Jornalismo no Unasp, Engenheiro Coelho (SP).

A década de 60 dividiu a história brasileira. Derrubado por um golpe militar, o então presidente João Goulart iria amargar o exílio no Uruguai. Os militares chegavam ao poder em um reinado que perduraria mais de 20 anos. O resultado, hoje se sabe por documentos como o Dossiê Tortura Nunca Mais, foi o desaparecimento de centenas de pessoas, perseguições e mortes por torturas. De acordo com esse levantamento, 7.367 pessoas foram atingidas pela repressão de 1964 a 1979, data da lei da Anistia. Perto de mil morreram ou desapareceram.

O período entre 1964 e 1969 era de efervescência cultural e política no mundo. Nos anos 60, uma vaga filosófica de extração marxista e romântica se confrontou com a constatação dessa realidade. A frase escrita nos muros de Paris de 1968 – “A imaginação no poder” – revela esse estado de busca e de rompimento (FARO, 1999). Os contrapontos à hegemonia da sociedade “irracional” se concretizavam no culto das filosofias orientais, a disseminação da droga, o comportamento individual transgressor e livre, a visão anárquica sobre o poder do Estado, o antibelicismo e o antiautoritarismo generalizado que abalou até mesmo o predomínio, na Europa, dos partidos comunistas de formação estalinista.

Também foi um período fértil de novos conceitos que tomavam conta dos meios intelectuais e estudantis. Intensificou-se as críticas aos meios de comunicação como estruturas de manipulação da sociedade de massa. Tratava-se de uma revisitação dos conceitos da Escola de Frankfurt – o que levou à concepção de sociedade unidimensional de Herbert Marcuse. Ao lado de Adorno, Horkheimer e Enszensberg, Marcuse transformou-se na referência teórica e política dos culturais porque apontava o nexo causal de um padrão de cultura marcado pelo ser indiferenciado e pelo individualismo oprimido da sociedade de consumo. Em 1968, no auge das revoltas estudantis de maio, o pensamento de Marshall McLuhan (1969) reforçava a percepção de que a sociedade unidimensional havia efetivamente se transformado em padrão da civilização capitalista e burocrática, com a racionalidade dos meios enquadrando a concepção finalista das ideologias. Com McLuhan (1974) altera-se o entendimento das ideias de progresso,

desenvolvimento e liberdade. Os meios, dessa forma, são alçados à condição de entes autônomos e dominadores, para cuja própria lógica a sociedade deve se submeter. (FARO, 1992).

Essa conjuntura social-política-econômica do período entre 1964 e 1969 representou um desafio para a linguagem jornalística. Um pouco antes desse período o Brasil já experimentava algumas modificações no jornalismo, especialmente a partir do da revista *O Cruzeiro*. Surgida em 1928, a revista de Assis Chateaubriand trouxe, durante o período de seu apogeu – final da década de 50 e meados da de 60 –, uma nova linguagem ao mercado e à profissão jornalísticos. Vieram profissionais de fora do País que deram um novo modelo ao então tradicional jornalismo de revista da época. O austríaco Otto Maria Carpeaux e o fotógrafo da *Paris Match*, Jean Manzon que, junto com Davi Nasser, emplacaram uma sensível mudança gráfica e editorial da revista.

Segundo Acioly Netto (1998), existiam na imprensa brasileira dois tipos de profissionais: os redatores e os repórteres. Os primeiros eram os editorialistas que produziam os “artigos de fundo”, expressando a opinião do jornal, ou seja, do proprietário. Esses artigos, normalmente assinados por nomes conhecidos, eram redigidos em estilo pomposo. Muitos editorialistas transformavam-se em articulistas, expressando suas próprias opiniões, sempre de forma literária e rebuscada. Os outros, os repórteres, eram os plantonistas das redações, que se limitavam a cobrir o noticiário do dia, como incêndios, desastres, crimes, mortes ou aniversários. Ganhavam pouco, se vestiam mal e nunca eram recebidos nos salões da burguesia ou da nobreza. Escreviam, mas não assinavam. Eram cidadãos de “segunda classe, quase marginais, cujo estereótipo era de um homem de barba por fazer, bebendo no bar perto da redação, em plena madrugada” (NETTO, 1998).

*O Cruzeiro* mudou esse paradigma. Na revista, os repórteres é que foram alçados à condição de estrelas. E foi justamente nessa época, décadas de 50 e 60, que a revista atingiu seu auge. David Nasser era um dos componentes do grupo denominado pela direção da revista como “esquadrão de ouro”. Eram repórteres capazes de, como escreveu

Netto (1998), “trajar um smoking com naturalidade, beber uísque com elegância e frequentar os mais requintados salões sem qualquer tipo de constrangimento”. Mas não foi exatamente pela aparência ou capacidade de se inserir nas rodas sociais que se deu a grande contribuição da revista ao jornalismo brasileiro. Foi, sim, pela mudança na própria narrativa das reportagens, além da preparação das pautas e abordagem de assuntos considerados “difíceis” no jornalismo da época.

Também veio da redação de *O Cruzeiro* o novo hábito do jornalismo brasileiro de adotar a dobradinha fotógrafo-repórter para a cobertura de uma pauta. E isso muito pela insistência de Manzon que, em parceria com Nasser, efetuiu um dos momentos mais produtivos do jornalismo de reportagem no País. Manzon havia recusado diversos outros parceiros de redação da revista. Ele já chegara ao Brasil com um passado de peso, tendo trabalhado na *Paris Match*, revista que adotava como linha editorial a valorização de grandes reportagens. Lá, ele havia se tornado mundialmente famoso em 1940 quando, ainda muito jovem, conseguira a proeza de fotografar, numa casa de saúde de Zurique, o maior bailarino de todos os tempos, o russo Vaslav Nijinski, que estava internado no local por problemas mentais.

Com tiragem de 850 mil exemplares, circulando em todo o território nacional, *O Cruzeiro* apostava na grande reportagem e, mais do que isso, na concepção gráfica inovadora. Era uma revista de cerca de cem páginas, com no máximo 20% de publicidade e três páginas coloridas impressas em papel couchê. Além dos textos, passaram pela revista grandes artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Gilberto Trompowski, Anita Malfatti. Também caricaturistas importantes estiveram nas páginas de *O Cruzeiro*, como Péricles (Péricles Maranhão), criador do “Amigo da Onça”, Millôr Fernandes, Borjalo (Mauro Borja Lopes), Ziraldo, seu irmão Zélio, Appe (Amildo Pedrosa) e Alceu Penna.

*O Cruzeiro* permaneceu nas bancas até 1974, quando as desavenças e dívidas dos Diários Associados – grupo de acionistas que sucedeu Chateaubriand após sua morte – acabou decretando seu fechamento. Era o fim de uma das revistas que chegou a ser considerada a melhor do Brasil.

### **O golpe na imprensa**

O clima de estreitamento do jornalismo e um quadro de desarticulação social se seguiram ao golpe de 64. Jornais alternativos eram fechados, assim como informativos impressos de partidos de esquerda, estudantis e de organizações da sociedade civil. O desaparecimento desses órgãos foi motivado menos pela repressão movida contra eles do que pelo clima de desorganização das lideranças que os articulavam e os produziam. “Todos os veículos do campo popular, a maioria defensores das reformas de base, fecharam. Muitos de seus editores tiveram que se exilar...”. (KUCINSKI, 1991).

Nem isso, no entanto, chegou a aniquilar o jornalismo no Brasil pós-golpe. Havia um jornalismo crítico resistente ao clima de autoritarismo implantado, especialmente aquelas publicações que utilizavam o humor como forma de combater um regime que não havia se decidido por qual caminho trilhar: se pelas vias ditatoriais ou não, a partir de algumas concessões às liberdades defendidas pelas elites civis.

Kucinski afirma que, além do *Correio da Manhã*, que fazia uma sistemática oposição ao regime, surgiram outras alternativas como o semanário *Reunião*, a *Carta Econômica Brasileira*, a *Folha da Semana*, o *Jornal da Tarde*, a *Folha da Manhã* e o *Amanhã*. Muitos dos jornalistas que atuaram nessas publicações estariam, em alguns anos, atuando numa das revistas mais importantes surgidas na década de 60: a *Realidade*.

A *Realidade* foi lançada pela Editora Abril em 1966 e até hoje tem ocupado a atenção dos meios acadêmicos pelo seu estilo jornalístico marcante na história jornalística brasileira. Suas características são apontadas como tendências que deixaram um traço de qualidade na produção jornalística do País. Kucinski (1991) afirma que vertentes que formaram as bases da imprensa alternativa vieram de *Realidade*. A revista surgiu em plena revolução da sexualidade e introdução da pílula anticoncepcional, só para citar dois marcos desse período. Tornou-se um êxito editorial com um jornalismo baseado na reportagem de cunho social, um jornalismo contador de histórias, mostrando um Brasil real, em profundas transformações.

Era também um jornalismo de ambições estéticas, claramente inspirado no *New journalism* norte-americano, em uma técnica narrativa baseada na vivência direta do jornalista com a realidade retratada. Mas a revista tinha outra característica: a de funcionar com uma redação que gozava de grande autonomia editorial na orientação de cada número que seguia para as bancas. E isso tudo apesar de ser fruto de um grupo editorial cujas relações com o poder do Estado autoritário e com capital estrangeiro vinham sendo denunciadas à época do lançamento da revista. Mesmo assim, os principais profissionais da revista eram militantes de esquerda e faziam contraponto à direção da Abril.

Para Edvaldo Pereira Lima (2004), a *Realidade* foi considerada “a mais significativa experiência estilística” vivida pelo jornalismo impresso brasileiro. A revista era resultado da intensa atividade cultural experimentada pelo país no período pós-64, em um intervalo democrático que seguiu até o endurecimento do Estado autoritário em 1968. Um ano após o golpe, a editora Abril já havia entrado no mercado de revistas especializadas, mas nada havia feito no campo de informação geral: um setor praticamente dominado pelas revistas dirigidas ao grande público urbano e tratado de forma indiferenciada, como eram os casos de *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos & Fotos*. Não só havia espaço para mais uma publicação no mercado como também havia espaço para uma concepção intelectualmente mais refinada de uma revista mensal que pretendia ampliar o nível de trabalho que os grandes nomes da reportagem produziam nas publicações existentes.

O número experimental da revista surgiu em novembro de 1965, com tiragem de cinco mil exemplares. O primeiro número surgiu em abril do ano posterior, com uma tiragem de 250 mil exemplares que se esgotou em três dias. A partir daí a ascensão da revista foi fulminante, surpreendendo os seus próprios editores. Em fevereiro de 1967, quase um ano depois de seu lançamento, *Realidade* chegava a uma tiragem de mais de 500 mil exemplares. Para Lima (2004) o sucesso da revista é explicado por “sua feliz proposta editorial, que se casava com as condições do mercado de revista”.

O golpe de 64 não conteve a generalizada renovação que havia tomado conta do país nos anos anteriores. Esse impulso vinha da era JK, da construção de Brasília, da industrialização, da mítica interiorização do desenvolvimento econômico e das novas formas de manifestação artísticas experimentadas pelo Brasil. Nesse contexto, incluía-se a Bossa Nova, o Cinema Novo e mais tarde, a Tropicália. No âmbito internacional, surgia a geração *hippie*, a liberação sexual, a guerra fria, o pacifismo, a sensorialidade. Para Lima (2004), “a nova audiência em constituição no Brasil queria compreender o país em mudanças, os novos tempos o planeta”. Isso talvez explicasse, em parte, a grande aceitação de uma revista que investiu forte em grandes reportagens baseadas quase sempre nas pessoas comuns, em assuntos até então descartados pelas outras publicações, mas que acertavam em cheio no objetivo de levar para as suas páginas a história de brasileiros das mais distantes regiões do país.

A proposta editorial de *Realidade* respondia, então, às expectativas geradas por essa conjuntura cultural. A proposta situava o leitor no âmbito universal dos problemas de seu tempo, mas não o fazia de forma acanhada ou apenas plástica: fazia desnudando a crise do contemporâneo. A revista procurava dar ao público a dimensão essencial de suas indagações através de uma extraordinária variedade temática. Quais as fontes dessa experiência jornalística? Uma delas foi a conjuntura político-cultural do período do surgimento da revista. Outra é a que diz respeito ao código discursivo inovador de que os profissionais da revista lançaram mão para produzir suas matérias, tendo ou não esse código sido influenciado pelo *New journalism*.

Com seu estilo próprio, *Realidade* competiu de alguma forma, ainda, com a linha de *O Cruzeiro*. Mais do que concorrer com as reportagens da rival, *Realidade* incomodava sobremaneira o dono da concorrente, Assis Chateaubriand. Nem tanto pela linha editorial de *Realidade*, mas pelo o quê ela poderia representar como divisão de publicidade no mercado de revistas. Chateaubriand encarou a concorrência como um desafeto pessoal e não poupou críticas à Abril. Para o dono dos Diários Associados, Vitor Civita era “um apátrida” e estava no Brasil “para ganhar dinheiro” e não passava “de outro tentáculo

*Time-life*”, em alusão à desconfiança que alimentava contra outro desafeto, Roberto Marinho. Não era o padrão de reportagem que incomodava Chateaubriand. Era, sim, a suspeita de que a revista da Abril estava sendo protegida pelo governo, enquanto *O Cruzeiro* enfrentava a má vontade das autoridades militares.

Mas parece que nem os repórteres e nem a direção da Editora Abril estavam brincando de fazer jornalismo. Ou pelo menos não parecia tratar-se de uma aventura. Antes que fosse para as bancas, uma pesquisa encomendada pela editora ao Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (Inese), com base na mensuração dos efeitos do número zero sobre amostragens de leitores potenciais definiu quais eram as demandas que a revista deveria atender: 85% dos leitores entre 18 e 44 anos; 73% dos leitores com escolaridade equivalente ou acima do 2º grau; 59% dos leitores situados entre as classes A e B. A pesquisa indicou praticamente tudo aquilo que asseguraria o êxito da revista, verificando que a revista preenchia justamente o vazio na área de revistas de informação não-especializada.

Se a *Realidade* estava praticamente sozinha no mercado de revista, o mesmo não se podia dizer quando se olhava para os jornais diários de São Paulo. Um dos exemplos era o *Jornal da Tarde*. Surgido em janeiro de 1966, o jornal foi para as bancas como um vespertino inovador na diagramação e na linguagem. O novo veículo rompia com a tradição de sisudez de *O Estado de S. Paulo*, de cujo grupo fazia parte. E o editorial de seu primeiro número falava em “estilo vibrante, irreverente, para atingir um público diferente daquele que, normalmente, lê apenas matutinos, cujo estilo deve ser, forçosamente, mais pesado e prolixo. *O Jornal da Tarde* vai para a mesma luta, em defesa da liberdade, que é o fim do Homem na sua vida terrena”.

Com endurecimento do regime militar e a instauração do AI-5, a proposta editorial de *Realidade* passou a enfrentar mais resistências. Um ano antes, o diretor de redação Paulo Patarra deixou a redação. Era o início da agonizante decadência da revista, que se manteve ainda com a fama de uma publicação de qualidade até meados da década de 70. Em nota publicada no mês de despedida de Patarra, os leitores eram informados sobre a

mudança. E no número de despedida, o próprio Patarra assinava a matéria de capa levando a simbologia transgressora que a publicação havia chamado para si desde o seu surgimento (“Esse é o Camarada Prestes”, dezembro de 1968, página 38). Desde aquele momento, a revista que foi considerada o divisor de águas no jornalismo brasileiro começava a perecer. Mas a memória de que *Realidade* materializou a utopia do texto independente, ressaltando como nunca a função social do jornalismo, ficará sempre nas mentes daqueles que admiram o jornalismo de qualidade.

### **New Journalism e Testimonio**

Em um espaço de tempo de aproximadamente 20 anos, entre 1955 e 1975, pode-se detectar tanto na América Latina quanto na América do Norte dois tipos de jornalismo literário, paralelos, mas que surgiram de forma eficiente para registrar transformações sociais, políticas e econômicas. Entre os mais notáveis autores desse trabalho nos Estados Unidos estão Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. Já na América Latina se destacaram Gabriel Garcia Márquez, Rodolfo Walsh e Miguel Barnet. Esse grupo produziu atraentes narrativas de não-ficção e estiveram na vanguarda do movimento em todo o mundo nesse período.

Mas, apesar de os dois grupos recorrerem a técnicas semelhantes e dispositivos associados ao jornalismo literário – construção cênica, transcrição completa do diálogo e um ponto de vista unificado, por exemplo – os contextos políticos e culturais em que suas histórias foram escritas eram muito diferentes. Isso resultou em diferenças na natureza de seus projetos narrativos. Um dos aspectos principais foi a divisão entre a democracia e o autoritarismo, o que pode explicar parte das diferenças de narrativa. (CALVI, 2010).

Seria eufemismo dizer que a década de 60 testemunhou extremos culturais, sociais e políticos nos Estados Unidos. Eram anos da Guerra do Vietnã, da contracultura e ascensão do conservadorismo político. Em algumas publicações também foram tempos

de *New journalism*, quando surgiu narrativas mais intimamente sintonizadas com a nova realidade na América que o romance realista não poderia suprir. Também a ascensão da radiodifusão e da televisão entrou nessa equação, especialmente para atender a crescente demanda por notícias de última hora.

Essa mesma época foi um momento de *boom* da leitura na América, refletindo no aumento de alunos nas faculdades e na publicação crescente de livros, resultando em um público mais ansioso em ter acesso a formas alternativas de narrativas, como o *New journalism*. Esse tipo de narrativa poderia explicar melhor e mais detalhadamente os acontecimentos vertiginosos ao redor da sociedade norte-americana. Ou seja, explicar as novas realidades sociais. Da mesma forma as décadas de 50 e 60 foram de mudanças na América Latina. Foi época de ascensão dos regimes autoritários em diversos países, o que submeteu os meios a uma censura severa e restrição na liberdade de escrita em jornais ou revistas.

Ao mesmo tempo, muitos dos avanços positivos registrados nos Estados Unidos também estavam acontecendo na América Latina. Entre 1961 e 1970, o número de latino-americanos a ler jornais e possuir receptores de rádio e televisores triplicou. Durante esses anos, o interesse teórico e político dos governos latino-americanos na construção e melhoria dos meios de comunicação também cresceu exponencialmente à medida que essas redes de conhecimento promoviam alfabetização e desenvolvimento econômico. Esses fatores fizeram surgir novos tipos de leitores, mais críticos e que incentivou um *boom* literário latino-americano, que inclui novas formas de jornalismo. Mas essas mudanças, semelhantes às ocorridas nos Estados Unidos, eram parte de um contexto social, político e cultural muito particular, um contexto que o jornalismo narrativo da América Latina criava um modelo muito original.

Se a Guerra do Vietnã foi um ponto importante na constituição do novo jornalismo norte-americano, a Revolução Cubana, em 1959, tinha pelo menos um papel equivalente, se não maior, no desenvolvimento e institucionalização de uma tradição de jornalismo literário. A não-ficção militante na América Latina pode ser rastreada pelo menos até

1845, quando o escritor e político argentino Domingo Sarmiento escreveu sua obra-prima, “Facundo”. Desde então, o gênero evoluiu em muitas formas diferentes, incluindo a do *testimonio*, ou testemunho, que tem algumas semelhanças ao que hoje chamamos de jornalismo literário ou narrativo. A partir de 1950 ele iria evoluir em diferentes linhas políticas que se reflete no trabalho de dois escritores canônicos, Gabriel García Márquez, em sua obra “A História de um Náufrago”, e Rodolfo Walsh em seu “Operación Masacre”.

O resultado direto da revolução em Cuba foi a sistematização e consolidação do *testimonio* político, um gênero literário em círculos latino-americanos que tem um exemplo claro em “Cimarron”, de Miguel Barnet, publicado em 1966. Tal sistematização e consolidação surgiu a partir do projeto “Casa de las Américas”. Através desta organização oficial do governo cubano foram destinados prêmios a diferentes expressões artísticas, principalmente experimentais, desde que fossem “retratados os problemas latino-americanos.” Já alguns meses após a revolução, tanto o governo cubano e Casa de las Américas se tornou um elo importante de intercomunicação entre os europeus e os escritores hispano-americanos (CALVI, 2010).

As narrativas testemunhais foram fundamentais para cristalizar um novo modelo para repolitizar a prática literária na América Latina. Os argentinos Julio Cortázar, Rodolfo Walsh, e Juan Gelman; o uruguaio Mario Benedetti; o colombiano Gabriel García Márquez; o mexicano Carlos Fuentes; o peruano Mario Vargas Llosa; os cubanos Alejo Carpentier, Miguel Barnet e Guillermo Cabrera Infante, e também muitos europeus, como os franceses Régis Debray, Roger Callois, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. O alemão Günter Grass e o italiano Italo Calvino, entre muitos outros, todos interagiram e expressaram as suas opiniões sobre o papel da literatura, intelectuais, narrativas testemunhais, e da política através de Casa de las Américas, especialmente nos primeiros anos da revolução cubana. A partir de 1970, especialmente com a prisão do poeta Heberto Padilla pelo regime de Fidel, muitos deles se separaram do projeto.

O jornalismo narrativo ocupava um lugar muito tênue na cultura literária e jornalística americana. Isso se reflete no fato de que apenas em 1962 que o comitê do Prêmio Pulitzer, da Universidade de Columbia, incluiu a categoria não-ficção para um livro. Da mesma forma, o National Book Award, um prêmio "por escritores para escritores", patrocinado por membros da indústria editorial e fundado em 1950, só admitiu a categoria não-ficção em 1984. E nem todos os premiados poderiam ser considerados representantes do jornalismo literário.

Calvi (2010) define, então, as principais diferenças entre o jornalismo literário norte-americano e latino-americano. A narrativa de não-ficção norte-americana surgiu sem que nenhuma entidade tenha desenvolvido a autoridade institucional para definir os limites de não-ficção, tendo, portanto, o poder para definir diretrizes gerais para o gênero. Por isso até houve uma falta de "consenso cultural" refletidos na controvérsia que girava em torno de se o *New Journalism* poderia ser jornalismo, ou menos ainda literatura. Nem mesmo durante o auge da popularidade do modelo, talvez melhor refletida na publicação do manifesto de Tom Wolfe "O Novo Jornalismo", em 1973, havia um consenso sobre os princípios desta forma de narrativa.

Mas uma outra diferença, talvez, mais importante entre essas duas formas é a posição autoral. No norte da narrativa de não-ficção americana, os autores, protagonistas, narradores e observadores tendem a convergir em uma figura central. E, embora muitos autores preferem a terceira pessoa, como forma de evitar perguntas no que diz respeito à veracidade de sua reportagem, há sinais e marcadores da voz de um narrador-autor distintivo claros. Isso pode ser detectado em três exemplos de autores canônicos americanos: "A Sangue Frio", de Capote, "Armies of the Night", de Mailer, e "The Electric Kool-Aid Acid Test", de Wolfe. Mesmo a ausência do "eu" em suas obras, a presença do escritor foi claramente refletida na recriação de eventos através da seleção do escritor e disposição do material. Assim, mesmo Capote escrevendo "A Sangue Frio" na terceira pessoa, a sua subjetividade se reflete nos detalhes selecionados. Além disso, ele deu crédito à abordagem em primeira pessoa: "Normalmente, o repórter tem que usar

a si mesmo como um personagem, um observador testemunha ocular para manter a credibilidade. Mas eu senti que era essencial para o tom aparentemente isolado desse livro [A Sangue Frio] que o autor deveria estar ausente” (CALVI, 2010).

Em termos de postura autoral de escritores latino-americanos em sua não-ficção narrativa, nem García Márquez, nem Walsh, nem Barnet se tornaram personagens em suas histórias e muito menos as figuras centrais. E quando eles realmente fizeram um papel, a sua intervenção foi, em geral limitada a alguns escritos marginais, referências para-textuais, incorporadas às vezes décadas após a sua publicação, como até mesmo um comentário casual de seu trabalho irá revelar. Contribuindo para essa relativa falta de presença do autor é o fato de que grande parte do jornalismo de não-ficção da América Latina durante os anos 1950, 1960 e 1970, foi escrito em segredo. Muitas vezes, os autores latino-americanos foram perseguidos, silenciados, exilados, e até mesmo sequestrados e mortos pelos governos militares. Seria razoável especular que essa perseguição sistemática foi uma razão válida para a falta de uma postura autoral explícita em sua não-ficção. O resultado é que a narrativa de não-ficção latino-americana escrita durante esses anos seguiu a abordagem narrador onisciente, criando uma figura narrativa privilegiada, mas distante, separada do autor físico real.

### **Influências no jornalismo brasileiro**

A generosidade de princípios da *Realidade* vinha acompanhada de uma efetiva inovação editorial, baseada em valorização da reportagem nos moldes propostos pelo *New Journalism* e *Testimonio*. A cidade, o leitor, o noticiário policial ganhavam destaque e competiam nas manchetes fortes em pé de igualdade com o tradicional noticiário nacional e internacional. A notícia policial era tratada quase de forma literária, como provam as coberturas das andanças do Bandido da Luz Vermelha. E o código narrativo aproximava a *Realidade* dos chamados textos de não-ficção. “A matéria que amplia uma simples notícia de poucas linhas, aprofunda o fato no espaço e no tempo e esse aprofundamento

(conteúdo informativo) se faz numa interação com a abordagem estilística. A reportagem seria então uma narração noticiosa” (MEDINA, 1978).

As reportagens que *Realidade* publicou em seu período de auge, entre 1966 até 1969, abrangeram uma pauta extraordinariamente variada de temas até então não explorados por revistas no país. A revista estendeu a visão de seus repórteres pelo universo dos valores do comportamento, da política internacional e nacional, e pelo universo dos elementos que compunham o referencial informativo imediato de seu público leitor (FARO, 1999). Além disso, para cada uma dessas grandes áreas de abordagem, a revista trazia esporadicamente o traçado do perfil de personalidades que construía e solidificavam essa visão. A característica comum a essa variedade temática foi a apresentação do ângulo que rompia com o padrão convencional do jornalismo informativo. A revista trouxe à tona o questionamento de padrões que já ocorria de alguma forma no processo de modernização e de crescente autoritarismo na vida social brasileira.

O texto de *Realidade* avançava sobre questões de vários níveis: o cultural, o social, o científico, o da marginalidade. E, em todos eles, a entremeação da informação objetiva, em boxes, com o resultado da vivência do jornalista, a descrição de ambientes, o relato de diálogos, cenas fortes carregadas de frases emotivas. Em março de 1968, por exemplo, a revista abordaria um dos tantos temas tabus de suas pautas. Desta vez a proposta era discutir adultério (“Aqui está o adultério”, março de 1968, página 142). A matéria foi escrita por Narciso Kalili e se abria com um confronto de opiniões que já se tornara padronizado: de um lado, o psiquiatra José Ângelo Gaiarsa; do outro, o padre Eugène Charbonneau. Para o primeiro, que era apresentado como autor do livro *A Juventude Diante do Sexo*, o adultério, “antes de maldição, talvez seja um bem para a humanidade”. Para o segundo, apresentado como professor de filosofia, o adultério “é um mal, pois o amor e o casamento exigem fidelidade”.

No contraste de opiniões, não era o adultério que estava em discussão. Os valores expressos pelas duas personalidades eram valores recorrentes nos padrões de



comportamento da família monogâmica, mas, na verdade, não era disso que se tratava: a polêmica é que dizia respeito ao centro do problema. Era da possibilidade de que o tema viesse à tona e fosse discutido que a reportagem tirava sua força narrativa. Kalili descrevia cinco situações reais. Em todas elas, a abordagem do problema proposto reiterava a tônica dos textos de Gaiarsa e Charbonneau: “em vez de trair ela deve decidir com quem ficar”, “a fidelidade é importante, mas não pode ser obrigação”, “mulher que comete adultério é mulher perdida”, “estive com um homem casado por um ano. Precisava de amor”.

Em torno das cinco situações o repórter deixava sempre que os personagens que protagonizavam as experiências falassem por si, num texto fluente, literário, que abusava de interjeições, exclamações, diálogos. No conjunto, um quadro representativo de pessoas comuns que se debatiam em torno de posturas éticas que a realidade cobrava para além da instituição tradicional da família. Não havia definição da matéria; o repórter “fotografava” os elementos vivenciados e os expunha ao leitor, quase dizendo: “Esta é a situação, o que você pensa a respeito dela?”. A revista tornava-se o núcleo desestabilizador do convencionalismo. As matérias da revista, de uma maneira geral, revelavam a mutação dos padrões consensuais conservadores, estimulando o conhecimento verticalizado em torno do assunto e ampliando as possibilidades de discussões (FARO, 1999). De fato, um novo e ousado jornalismo de não-ficção, com ênfase no autor e na profundidade com que os temas eram abordados.

## Referências

CALVI, Pablo. **Latin America's own New Journalism**. London: Conference Roehampton University, 2010.

FARO, J.S. **A Universidade Fora de Si: a Intercom e a Organização dos Estudos de Comunicação no Brasil**. Intercom/Alaic, 1992.

FARO, J.S. **Revista Realidade 1966-1968: Tempo da Reportagem na Imprensa Brasileira**. Canoas: Editora Ulbra/AGE, 1999.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários. Nos Tempos da Imprensa Alternativa**. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.



MCLUHAN, Marshal. **Galáxia de Gutemberg**. São Paulo: Edusp, 1969.

\_\_\_\_\_. **Os Meios de Comunicação Como Extensão do Homem**. São Paulo: Cutrix, 1974.

MEDINA, Cremilda. **Notícia: Um Produto à Venda. Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

NETTO, Accioly. **O Império de Papel – Os Bastidores de O Cruzeiro**. Porto Alegre: Sulina, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas – O Livro-Reportagem Como Extensão do Jornalismo e da Literatura**. Barueri: Manole, 2004.



## ***Seleções do Reader's Digest: a chegada da revista de artigos de interesse permanente no Brasil***<sup>1</sup>

Lérida Gherardini Malagueta Marcondes de Mello<sup>2</sup>  
Universidade Paulista, São Paulo - SP

### **Resumo**

Este artigo tem por objetivo analisar a elaboração da história da mídia impressa *Seleções do Reader's Digest* e seu ingresso no Brasil em 1942. O estudo será conduzido por meio da pesquisa bibliográfica e documental e visa contribuir com a construção da memória desse importante instrumento de comunicação que mantém-se presente no Brasil há 73 anos.

**Palavras chave:** Comunicação; história dos meios; mídia impressa; *Seleções*.

### **Revista *Seleções do Reader's Digest*:**

A proposta deste artigo é investigar com se organizaram: o cenário, o espaço geográfico, as associações entre parte interessadas e a cronologia para que a Revista *Seleções*<sup>3</sup> versão brasileira do *Reader's Digest*, chegasse ao Brasil em 1942. Antes de iniciarmos a análise crítica das origens históricas ressaltamos alguns fatores importantes para observação:

- Pesquisaremos como e por que a revista *Seleções* entrara no território nacional naquela época sob a ótica brasileira.
- A rede de relacionamentos dos indivíduos ou grupos sociais que se apresentam no contexto.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 1: Jornalismo e memória, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo – SP, [leridamalagueta@uol.com.br](mailto:leridamalagueta@uol.com.br)

<sup>3</sup> Daqui em diante, faremos referência à revista apenas como: *Seleções* – com destaque em itálico.



- A conjuntura mundial na primeira metade da década de 1940: Segunda Guerra Mundial. Para isso, abordamos questões como: o papel dos principais protagonistas do Eixo, os Estados Unidos e as táticas de americanização dos países latinos.
- Recontamos a história dos fundadores da *Seleções* e apresentamos a análise preliminar de sua estrutura.

*Seleções* é a resultante uma receita composta por ingredientes picantes: uma história de empreendedorismo bem sucedida somada aos interesses geopolíticos norte-americanos, como pano de fundo, um cenário de guerra mundial e sua entrada em um país aparentemente avesso à democracia e ao liberalismo econômico.

### **Segunda Guerra Mundial**

O comércio internacional entra em uma profunda crise estrutural na década de 1930. Segundo Alves (2002, p.45) “as potências mundiais destituíram-se dos fundamentos liberais básicos”, ou seja, deixaram de se nortear pela livre concorrência, também conhecida como concorrência leal, e passaram a estabelecer duras barreiras tarifárias para produtos estrangeiros que tentassem ser comercializados em seus respectivos mercados domésticos.

Na verdade, o abalo estruturas do comércio internacional era apenas um dos componentes de uma crise mundial. Em breve, as relações comerciais, a economia, as finanças, as questões políticas e as sociais também seriam afetadas graças aos resquícios da Primeira Guerra Mundial, que comprometeram as diretrizes norteadoras que regulavam a ordem internacional. Antes desse conflito, os governos se apoiavam nos princípios ortodoxos da economia e guiavam suas políticas incentivando o *laissez-faire*<sup>4</sup>. Paralelamente a essas novas medidas econômicas, dois eventos impactaram a crença social no liberalismo econômico, comprometendo esse modelo, a ponto de a

---

<sup>4</sup> *Laissez-faire*: expressão que simboliza o liberalismo econômico na versão “pura” do capitalismo. Fonte: KEYNES, John Maynard. *The End of Laissez-faire*. London: Hogarth Press, 1926

sociedade passar a considerá-lo uma utopia: a quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e a Grande Depressão. A crise se propaga ao redor planeta descomeditadamente.

De acordo com Alves (2002, p.46) a falta de perspectiva estimulou o surgimento de poderes, que para o momento e circunstâncias, eram considerados inovadores. Sustentados em fundamentações ideológicas nacionalistas e protecionistas ganharam adesão dos países predominantemente ultranacionalistas como: apão, Itália e Alemanha. Esse panorama criou a oportunidade para ascensão de líderes ditatoriais, dentre eles, Adolf Hitler, que eleito democraticamente:

É preciso lembrar que o partido nazista recebeu 1/3 dos votos na eleição nacional de 1932, conseguindo com isso, indicar sua liderança, Adolf Hitler, como chanceler do Reich. No entanto, este mesmo partido, quatro anos antes, não receberia mais de 2% dos votos nas eleições nacionais. A crise de 1929 possibilitara àquele excêntrico movimento político de extrema direita, sair dos guetos e alçar voo, apresentando-se como solução nacional para a terrível depressão vivida no país. Podemos dizer que a Alemanha nazista é “filha”, em linha direta, da Grande Depressão. (ALVES, 2002,. p.47).

Para Hobsbawn (1995, p. 44) a Segunda Guerra decorreu das profundas crises: comercial internacional e econômica, concomitante às tensões político-sociais entre vários Estados-nações, sobretudo entre Alemanha, Itália e Japão, além da expressiva ideologia expansionista alemã.

A origem da Segunda Guerra aconteceu na Alemanha, França e Itália, que arrastaram os demais países que, apesar de não desejarem participar do conflito foram incapazes de evitá-lo. As circunstâncias criadas na Primeira Guerra causavam instabilidade, pois a insatisfação não se limitava aos Estados derrotados. A Alemanha sentia-se humilhada pelo Tratado de Versalhes, já a Itália e o Japão, embora do lado vencedor, também não estavam satisfeitos: o Japão queria uma fatia maior do Extremo Oriente (os japoneses estavam em busca da conquista territorial, recursos naturais e matérias-primas) e a Itália uniu-se a Alemanha contra o governo Espanhol - a aliança entre a Alemanha e a Itália era essencial para que os objetivos do *Mein Kampf* fossem



atingidos. A Itália foi motivada pelos benefícios que poderia compartilhar com as conquistas germânicas.

### **O Brasil e o III Reich**

Para os brasileiros os tempos de guerra foram impactantes, pois o Brasil dos anos 1940 estava passando por uma revolução em busca da modernidade, e as mudanças advindas dessa época foram fundamentais para as diretrizes com as quais vivemos atualmente. Como protagonista local, temos a frente desse processo social o Presidente Getúlio Vargas.

Para Seitenfus (2000, p. 30) quando Adolph Hitler assumiu como chanceler do III Reich em 1933 e o nazismo conquistou sua ascensão, os brasileiros consideraram o evento apenas como um acontecimento europeu que não teria influência no país. Mas logo os impactos das medidas do *Führer* foram percebidos nas relações internacionais. A partir de 1935 as relações comerciais, políticas, diplomáticas e principalmente militares se aguçaram tanto, que os Estados Unidos ficaram em alerta.

A colonização alemã teve um papel fundamental na aproximação germânico brasileira. As fronteiras brasileiras foram abertas para imigração europeia no começo do século XIX, que, a princípio, ocorreu como solução para o medo da desocupação de terras férteis. A imigração alemã ocorreu principalmente para o sul do país e em particular no Rio Grande do Sul. Devido às grandes distâncias e isolamento nas áreas rurais, o governo permitiu aos imigrantes a livre organização. Por esse motivo, a primeira língua utilizada nas residências e nas escolas era o idioma alemão. Segundo o

Recenseamento de 1940<sup>5</sup>, o país tinha ao redor de 845 mil alemães residentes e mais 600 mil nativos que falavam alemão como primeira língua, por frequentarem escolas germânicas. A progressão das colônias alemãs ocorreu por meio das igrejas e até mesma da imprensa - em Porto Alegre se estabeleceu o jornal *Der Kolonist* que

---

<sup>5</sup> IBGE, Recenseamento, 1940. v.2, p.14.

fez a propaganda política da “Grande Alemanha” e apregoou o sonho da dominação mundial. A cooperação entre Brasil e Alemanha se estreitava à medida que o Brasil passava a adotar medidas antissemitas preconizadas em Berlim. Por meio da circular secreta nº 1.127, de 7 de junho de 1937, o Presidente Getúlio Vargas proibiu a imigração dos judeus. Os laços entre a polícia brasileira e a Gestapo contribuíram para que a Alemanha fizesse a proposta para o Brasil integrar-se ao Eixo.

De acordo com Seitenfus (2000, p. 49) o primeiro desacordo na relação bilateral Brasil - Alemanha aconteceu em julho de 1936. A Alemanha impôs sua lei (de 21 de maio de 1935) sobre cidadãos residentes no exterior: “todo cidadão alemão, seja qual for seu local de residência, deve cumprir seu serviço militar na Alemanha”. Acontece que para a lei germânica a nacionalidade não é decidida unicamente pelo jus solis (local de nascimento), mas também pelo jus sanguinis (laços consanguíneos). Portanto, a lei não se aplicaria apenas aos alemães imigrantes, mas a toda a colônia e seus descendentes. O Brasil propôs que a residência de fato do cidadão fosse considerada e recebeu uma negativa. O III Reich decidiu abandonar seus “súditos brasileiros”.

É interessante mencionar que o programa de ocupação brasileiro contou com a imigração de europeus de vários países, mas um dos que mais aderiu ao processo foi a Itália. O Recenseamento de 1940<sup>6</sup> documentou que residiam no Brasil 1.839.579 italianos na época. Brasileiros inatos que falavam italiano como primeira língua totalizavam 458.093. Mas, surpreendentemente, apesar do governo fascista e da aliança com Eixo, os italianos abriram mão do jus sanguinis a favor dos residentes no Brasil, que foram isentos da obrigação dos serviços militares. As relações comerciais entre a Itália e o Brasil não foram tão intensas, entretanto, o Brasil sempre recebeu os imigrantes Italianos muito bem. Crê-se que as boas relações se deram por conta do mito da “latinità”<sup>7</sup>. O posicionamento da Itália em relação ao Brasil é contraditório, mas manteve-se sempre pautado pela política tradicional e pela lealdade entre ambos. (SEITENFUS, 2000, p. 68-75)

---

<sup>6</sup> IBGE, Recenseamento, 1940. v.4, p.317.

<sup>7</sup> Afinidades culturais entre Roma e o Rio de Janeiro, considerado pelo italianos a “pequena Roma”.

## O Brasil e os Estados Unidos: o “bom vizinho”

O período entre guerras, notadamente, ofereceu grande risco bélico, econômico e político aos países europeus e aos Estados Unidos por causa do avanço nazifascista. Os Estados Unidos expressavam o desejo de se manter à parte dos conflitos europeus por meio de seus representantes congressistas, mas a questão sobre o “Ato de Neutralidade”<sup>8</sup> estava submetida a um grande debate desde o final da Primeira Guerra. O início da Segunda Guerra impactou diretamente nos interesses estadunidenses<sup>9</sup> e o principal deles estava focado na América Latina. Havia o consenso de que o expansionismo alemão era uma ameaça eminente e real e seu progresso afetaria fortemente a soberania dos Estados Unidos.

Complicando o cenário para os Estados Unidos, no período entre guerras, os países da América Latina se simpatizaram com as políticas adotadas no modelo fascista. Era perturbadora a influência exercida pelos alemães nesses países, em especial no Brasil. A penetração da propaganda política hitleriana, a sua influência no surgimento de novas ditaduras que se inspiravam nos governos nazifascistas europeus eram fatos irrefutáveis. O rompimento com os países do Eixo por parte dos latino-americanos só viria acontecer anos depois, com o ataque japonês à Pearl Harbor em dezembro de 1941. Cumprindo as expectativas estadunidenses, as Américas entrariam na guerra, contra o Eixo, unidas. Mas para esse desfecho, foi necessária a implantação de uma estratégia que fortalecesse a coesão entre os países vizinhos.

Segundo Tota (2000, p.42) o governo do Presidente Franklin Delano Roosevelt, motivado pela Grande Depressão e a possibilidade de uma nova guerra, escolheu como

---

<sup>8</sup> Os Estados Unidos procuraram não se envolver nas questões políticas da Europa depois da Primeira Guerra. Em 1935, o país aprovou o denominado Ato de Neutralidade - lei que objetivou proibir a venda de armamento para países beligerantes. Quando ocorreu o ataque do Japão contra a China em 1937, o presidente Roosevelt buscou por uma brecha na legislação e autorizou o fornecimento de armas aos chineses. Adaptado de: TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.42.

<sup>9</sup> O termo “estadunidense” será usado ao longo da pesquisa para fazer referência unicamente aos Estados Unidos da América. A partir desse ponto, entendemos que o termo “norte-americano” inclui o Canadá e o México (América do Norte).

estratégia ideológica remodelar e reforçar o apelo do “*american way of life*”<sup>10</sup>, que apregoava o liberalismo e a democracia. A partir de uma série de programas governamentais e com apoio da iniciativa privada, iniciou-se um processo de conquista de novas alianças: comerciais, financeiras, diplomáticas e políticas com os países da América Latina. Era o princípio efetivo da “Política da Boa Vizinhança”. Esta política existia desde seu antecessor, o republicano Herbert Hoover, mas foi no mandato do presidente democrata Roosevelt que ela ganhou proeminência em sua nova conformação, tornando-se a base fundamental da política externa estadunidense para as Américas.

De acordo Child (1995, p.144-115) Roosevelt foi aconselhado por seus assessores a investir no desenvolvimento econômico, cultural e social dos países vizinhos, em vez de partir para a exploração do espaço físico, pura e simples dos países da América Latina. A posição dos assessores era uma clara oposição à geopolítica alemã. A tomada forçosa dos países exigiria o empenho belicoso e ações militares violentas, e com o plano proposto, em vez de fuzileiros navais, optou-se por levar a esses países: professores, médicos e missionários. Obviamente, havia um plano de esfera militar, porém, não se tratava de uma ação de confronto simples e direta, mas sim, de um objetivo mais complexo: estava pautado em incentivar programas de cooperação, que consistiam no treinamento das forças armadas latino-americanas, a fim de consolidar a segurança de seus territórios, e em troca desses conhecimentos, os Estados Unidos assumiram a liderança do mercado de armas e equipamentos militares.

Na perspectiva de Tota (2000, p. 19) a conjuntura mundial de 1940 incitava aos Estados Unidos a necessidade de estabelecer vínculos com o hemisfério sul:

---

<sup>10</sup> American way of life: a expressão foi usada pela mídia durante a Guerra Fria para destacar a riqueza e o progresso no qual vivia população estadunidense se comparada à população da União Soviética. Tratava-se do ideal de que um cidadão estadunidense, independentemente das circunstâncias do seu nascimento, poderia realizar seus sonhos por meio de suas habilidades naturais. Politicamente, a ideologia se transformou na crença da superioridade de uma democracia livre e do liberalismo econômico. Durante a Segunda Guerra, a expressão foi o mecanismo usado para reviver a memória do progresso e da riqueza; e para deixar clara a inferência política, econômica e militar dos Estados Unidos. Adaptado de: TOTA, Antonio Pedro. O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 26-28.

A americanização da nossa sociedade quebraria possíveis resistências à aproximação política entre os Estados Unidos e o Brasil. A política da Boa Vizinhança de Roosevelt era o instrumento, de amplo espectro, para a execução do plano de americanização. A sintonia fina da operação ficou a cargo, como veremos, de uma verdadeira “fábrica de ideologias”, criada pelo governo americano nessa conjuntura mundial. (TOTAL, 2000, p.19).

Um Estado liberal seria a exigência mínima para o processo de americanização e o Brasil estava muito longe dessa realidade nos anos 1940. Contraditoriamente, a americanização do Brasil instalou-se o Estado Novo de Vargas. O que significaria então a americanização brasileira? O que teria feito Vargas ceder?

Vários fatores contribuíram para a penetração do *american way of life* no Brasil: a discordância dos países da América-Latina ao ataque dos japoneses à Pearl Harbor, a crise econômica internacional, a crise cultural e tecnológica brasileira, os interesses dicotômicos do alto escalão do governo brasileiro, mas principalmente, o rompimento do Brasil com a Alemanha que afetou profundamente as finanças nacionais. Segundo Tota (1993, p. 208) o Brasil precisou caminhar para novos tempos e para isso precisou mudar a imagem, por isso, o Brasil entrou em acordo com os Estados Unidos e cedeu a política da “boa vizinhança”.

De acordo com Cramer e Prutsch (2006, p.786-787) em 16 de agosto 1940, os Estados Unidos da América, por ordem do Conselho de Defesa Nacional, fundaram uma agência para promover a cooperação interamericana. A organização trabalharia pelo fomento das áreas comerciais e econômicas, primeiramente denominada OCCCRBAR (*Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*). O presidente Roosevelt nomeou Nelson Rockefeller para chefiar as operações. Um ano após o início dos trabalhos, Rockefeller simplificou o nome da agência para *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA)

Cramer e Prutsch (2006, p.787) dizem que, para alcançar esse objetivo, a agência selecionou cidadãos estadunidenses influentes e representativos, oriundos das mais variadas esferas sociais (mídia de massa, cultura, educação, indústria, comércio,

finanças, etc.). Em seguida, tratou de engajá-los em diversas atividades na América do Sul, apresentando uma atuação em grande escala, além da evidente demonstração de força daquele governo. A agência chegou a contar com 1.100 funcionários nos Estados Unidos, mais 300 especialistas em campo na América do Sul.

Podemos observar que, de que acordo com a estratégia da OCIAA a escolha do homem de negócio e filantropo Nelson Rockefeller para liderar a agência não foi ao acaso, pois ele cumpria os pré-requisitos de representação e influência social estadunidense, além de ser um homem interessado e conhecedor da América Latina, por causa de seus negócios com a *Standard Oil* na Venezuela. Rockefeller respondia diretamente ao Departamento de Segurança Nacional dos Estados Unidos e em atendimento aos objetivos estabelecidos na OCIAA para a tática relacionada a “informação” essa instituição financiava a ida de cantores, artistas e intelectuais latino americanos aos Estados Unidos e vice-versa (JUNQUEIRA, 1998, p. 121).

Segundo Junqueira (1998, p.121) nesse contexto, Nelson Rockefeller observou que a revista *Reader's Digest* havia lançado uma versão latina em língua espanhola, e a mesma foi recebida com grande aceitação pelo público leitor. Dada a experiência positiva e em cumprimento aos objetivos do OCIAA, ele submete ao Departamento de Segurança Nacional dos Estados Unidos o pedido para trazer a revista para o Brasil, nessa ocasião, também é concedido à Rockefeller a instalação de um escritório do OCIAA no Rio de Janeiro.

[...] a divisão de imprensa de Rockefeller era outro grande sucesso. A cada mês saturava a América Latina com notícias e reportagens leves concentrando-se em 1.200 donos de jornais que dependiam de carregamentos de escasso papel de imprensa subsidiado pelo OCIAA e levado por navios americanos. (COLBY e DENETT, 1998.p.141/142)

Dentre o arsenal de publicações a revista *Seleções* não era a única opção do OCIAA para ser veiculada no Brasil. Para a complexa tarefa de construir a boa imagem da nação estadunidense, no período de 1941 a 1945 o OCIAA traz ao Brasil a revista “Em Guarda”. De acordo com Child (1995, p.115) a revista mensal foi editada em

português, espanhol e francês e trazia artigos que tratavam somente sobre temas de guerra focados nas seguintes premissas: como os Estados Unidos protegiam os Aliados e sobressaltavam as críticas às potências do Eixo. Seu *slogan* era: “Em Guarda” para a defesa das Américas! Ao contrário da revista Em Guarda, as outras publicações da época, como O Cruzeiro e *Seleções* ofereciam artigos sobre assuntos cotidianos além das novidades bélicas. Em especial, a *Seleções* tinha a missão de em complementaridade a estratégia de união das Américas contra o Eixo difundir o *american way of life*, pois era uma das peças chaves para o processo de americanização do Brasil.

De acordo com Beghetto (2000, p.35 ) um dos interesses do governo estadunidense era fomentar as vendas dos seus produtos industrializados na América Latina e a publicação de *Seleções* no Brasil viria calhar na divulgação desses bens de consumo inovadores para essa sociedade. Cada tomo tinha em média sessenta e cinco propagandas e apresentavam as novidades tecnológicas da década de 1940 como: cosméticos, alimentos enlatados e embutidos, produtos para higiene, automóveis, canetas, relógios, eletrodomésticos, roupas, transporte aéreo e marítimo, agências internacionais de viagens, bancos, construtoras, máquinas e equipamentos industriais, entre outros.

### *Seleções*

O veterano da Primeira Guerra DeWitt Wallace, em 1918, entediado enquanto se recuperava de seus ferimentos, pensou em lançar uma revista que agrupasse artigos anteriormente publicados em mídias impressas relevantes, que tivessem como característica serem úteis e resumidos. A condensação dos originais deveria guardar a qualidade e o “sabor do texto”, segundo D. Wallace.

Ele fez várias tentativas para que seu projeto fosse aceito pelas grandes editoras da época, mas não teve êxito. Convencido de que a ideia para o negócio era realmente boa, em 1922 em Pleasantville – Nova Iorque - ele editou por conta própria o primeiro número da revista *Reader’s Digest*. D. Wallace estava certo quanto ao desejo dos

leitores, pois a fórmula editorial da revista estimula a leitura por meio de informações práticas, personagens marcantes e uma boa dose de humor. A revista valoriza a diversidade de assuntos como: saúde, conhecimentos gerais, biografias e dedica uma seção ao livro do mês, trata-se de um encarte do gênero literatura contemporânea.

Segundo Junqueira (1998, p.121) a revista é conceituada como “um dos maiores negócios da mídia impressa de todos os tempos”.

DeWitt Wallace concorda com a expansão para a América do Sul e a primeira edição na versão brasileira surgiu em fevereiro de 1942 com 100 mil exemplares que se esgotaram rapidamente. Em apenas seis meses a tiragem cresceu 50%. A *Seleções* é a revista há mais tempo em circulação no país e foi a segunda maior publicação nos anos 1940, de acordo com a Base do IVC Marplan de 2010.<sup>11</sup>

Em 1943 essa mídia impressa atingiu a tiragem mundial de 7.000.000 exemplares distribuídos nos Estados Unidos da América, Grã-Bretanha, Suécia, Emirados Árabes, entre outros e no Brasil tem sido largamente comercializada em todas as regiões do território nacional. Ao longo dos seus 90 anos de existência a *Seleções* se fez presente em mais de 120 países e atualmente é veiculada em 35 idiomas.

Em seus objetivos, a revista demonstra claramente a intenção de educar por meio do incentivo à leitura, para isso, sempre traz em seus fascículos curiosidades e testes e promove a literatura estadunidense para a América do Sul e alguns países da Europa.<sup>12</sup>

*The Reader's Digest Association Inc.* sediada em Pleasantville – New York – era a editora responsável pela publicação mensal da revista *Seleções* na época. A empresa nomeou um agente geral no Brasil, Fernando Chinaglia, que instalou uma sucursal no Rio de Janeiro. Em sua estrutura organizacional, a revista contava com um redator gerente responsável pela escolha de matérias publicadas em mídias impressas

---

<sup>11</sup> PROJEÇÃO BRASIL DE LEITORES. Base IVC/Marplan - ano 2010. Instituto Verificador de Circulação. Disponível em: <<http://www.ivcbrasil.org.br/iPesquisasEstudos.asp>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

<sup>12</sup> Informações disponíveis em: <<http://www.selecoes.com.br/mais-selecoes/a-empresa/historia>>. Acesso em 14 jan 2015.

consideradas de grande circulação nos Estados Unidos: *Cosmopolitan*, *Saturday Night*, *New Republic*, *Saturday Evening Post*, *Atlantic*, *Pan American*, etc. Os funcionários da revista eram responsáveis por escolher a variedade de artigos de acordo com os seguintes critérios: O assunto é digno de ser seguido? O assunto é de interesse da maioria das pessoas? O artigo é de interesse permanente?

Se os artigos passassem por esse filtro, eram enviados aos jornalistas que os reescreviam de maneira que ficassem mais simples e proporcionassem leituras agradáveis, isso significava basicamente três níveis de transformação nos textos originais: encurtar os textos, retirar episódios ou itens supérfluos e tornar os enunciados fáceis de serem compreendidos. A questão do interesse permanente também era trabalhada por meio da continuidade dos assuntos tratados sequencialmente nos tomos.

A edição da *Seleções* no Brasil contava com uma equipe de jornalista nativos, que no critério de escolha dos artigos, incluíam a quarta questão: esse assunto de interesse se choca com a cultura local? Caso houvesse uma contraposição que pudesse causar a resistência dos leitores, o artigo não era excluído da composição do tomo.

*Seleções* difundia os valores da cultura norte-americana oficial – branca, masculina e protestante – e apresentava a sua sociedade como modelo a ser copiado, por se constituir, na sua visão, em forma universal do bem viver. Segundo pesquisas do Ibope, foi considerada pelos brasileiros a revista mais confiável do país, já que trazia as “últimas novidades” não só dos Estados Unidos, mas de todo o mundo. Passando a idéia de que também os brasileiros se atualizavam e podiam acompanhar os últimos passos da tecnologia moderna, dos avanços da medicina e das descobertas científicas. (JUNQUEIRA, 2000, p. 254)

A fidelização dos leitores era estimulada por textos e narrativas que ocupavam parte do conteúdo da revista, mas que poderiam ser úteis para consultas futuras, por isso, a revista trazia o índice dos artigos de interesse na capa, estimulando o desejo dos colecionadores em acumularem fascículos. Também ofereciam semestralmente a sumarização dos artigos em encadernações especiais de capa dura.



Segundo Junqueira (2000, p.33) o casal Wallace, para evitar influências na elaboração da revista, não permitiu a publicação de propagandas em suas páginas até 1956, a única exceção para essa regra, foi à concessão feita para as edições da América Latina a fim de atender a solicitação do OCIAA. Mesmo assim. As propagandas eram escolhidas localmente e aglutinadas no fim do fascículo.

Foi nesse contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada *coca-cola*. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada *chiclets* e começavam a usar palavras novas que foram se incorporando à sua língua falada e escrita. Passaram a ouvir o *fox trot*, o *jazz*, o *boogie-woogie* entre outros ritmos e começaram a ver muito mais filmes produzidos em Hollywood. Passaram a voar nas asas da Panair (*Pan American*), deixando para trás os ‘aeroplanos’ da Lati e da Condor. (MOURA, 1986, p. 8-9).

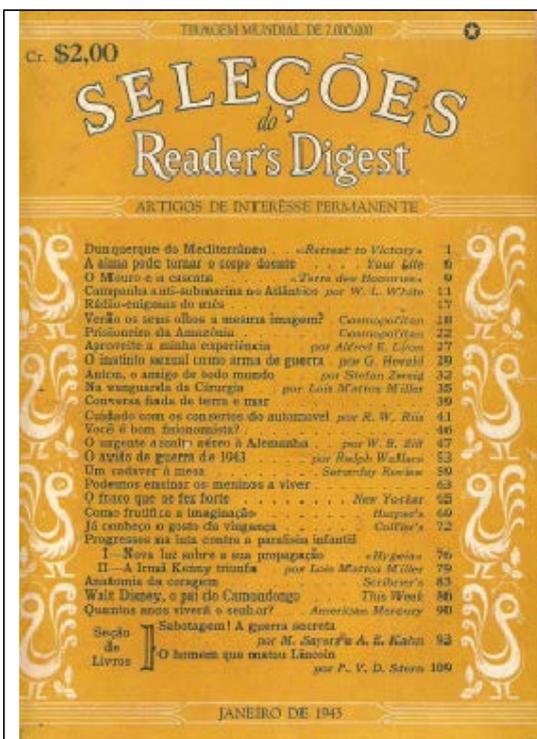


Imagem 1 – Capa da revista Seleções - janeiro de 1943

Em sua capa, a revista traz a chamada “artigos de interesse permanente”<sup>13</sup> e a lista dos títulos que fazem parte daquele fascículo. Na contracapa são apresentados o corpo editorial e outras informações de cunho técnico. Os artigos de primeira página relatam fatos ou histórias sobre a Segunda Guerra do ponto de vista dos aliados. As matérias são apresentadas em sequência e há uma concentração de propagandas no final da revista. O exemplar é concluído por carta escrita por uma celebridade ou personalidade da época.

<sup>13</sup> Ao longo da pesquisa manteremos a escrita da época em citações diretas.



A composição dos elementos do *layout* da revista revelam simetria e continuidade, o que transmite estabilidade e equilíbrio ao conjunto gráfico, bem como sua tipografia seriada remete aos pesos das informações a serem visualizadas. Em termos de estruturação física a revista pretende suscitar credibilidade por meio da imagem geral e versatilidade por meio da seleção do conteúdo. A revista está formatada com 13,4cm x 18,4cm, ou seja, é menor que a revista tradicional e maior que um livro de bolso, no Brasil, esse formato é denominado: “formatinho”.

A chegada da Seleções no Brasil não ocorreu ao acaso, muito pelo contrário, seus fundadores realizaram uma minuciosa pesquisa de mercado, bem como se inteiraram das condições econômicas e culturais do país, segundo o informativo que publicaram na revista:

[...] a publicação foi precedida de cuidadoso inquérito preparatório, em que se consumiram alguns meses. No caso do inquérito entrevistaram-se editores de periódicos, grandes armazenistas, comerciantes e simples cidadãos. E estudaram-se os câmbios, as médias de rescrita, que inquestionavelmente determinam o poder de aquisição, os hábitos de leitura da população, e o preço normal dos bons jornais e revistas. Na base dessas estatísticas, cuidadosamente elaboradas, foram fixados preço, crédito e descontos. [...] Sabíamos que só à base de baixo preço Seleções poderia atingir grande expansão. Dois fatos possibilitaram a publicação da revista em português nessa base, tornando-a acessível a qualquer: (1) o trabalho e o custo da seleção de materiais correm por conta da revista mãe [Digest, americano]; (2) a edição em português, ao invés do *Reader's Digest*, aceita um número limitado de anúncios. Assim, todos os arranjos relativos a papel e impressão da edição em português foram feitos tendo-se em vista as possibilidades de uma grande circulação. (A **História do Reader's Digest e Seleções**. In: *Revista Seleções do Reader's Digest*, junho de 1942, p.21)

Em 1942, a *Seleções* foi distribuída para principais cidades do centro do país e do interior. Foi entregue muito além do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, como no Acre,

por exemplo. A distribuição da revista era de responsabilidade do representante geral Fernando Chinaglia que desenvolveu uma rede de suprimento que permitiu que a revista chegasse a quinze estados naquele ano e 21 estados em 1944.<sup>14</sup>

Em geral, a tônica dos assuntos contidos na revista representavam as ocorrências da Segunda Guerra, construindo a imagem de um inimigo comum de todos os americanos: o Eixo do mal. Um fascículo após outro construía-se a ideia de que o avanço entre os países inimigos era simétrico, como em um *tit-for-tat* (toma lá, dá cá).

### **Inferências**

Pudemos observar que existia uma ligação coesa entre o governo estadunidense e a classe empresarial daquela nação (os Rockefeller, o casal Wallace, entre outros). Quanto aos editores da *Seleções*, no que se referia a propagar a imagem positiva dos Estados Unidos no Brasil, representa a maneira que os meios de comunicação de massa estiveram envolvidos na política da “boa vizinhança”, além da intensificação da conexão cultural entre os Estados Unidos e o Brasil. A criação do OCIAA dá destaque especial para os aspectos culturais envolvidos no processo e demonstra como a mídia *Seleções* pode se transformar em uma das mais importantes armas anticomunistas para o período, sem que sejam menosprezadas a série de meios técnicos para a difusão da ideologia estadunidense como: cinema, rádio, e periódicos.

O processo de americanização do Brasil configurou-se na criação dos sentidos do que era mediado nos anos 1940. Vale ressaltar que a americanização brasileira não cessou, é um fenômeno que se mantém ao longo do tempo por meio dos intercâmbios culturais e continuam possuindo um papel significativo na sociedade brasileira. A compreensão dos anos 1940, bem como o registro da história de mídia impressa *Seleções* podem elucidar como vivemos no presente.

---

<sup>14</sup> Como consta nas contracapas das revistas de 1942 a 1944.

## Referências

ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**: história de um envolvimento forçado. São Paulo: Edições Loyola, 2002, 208p.

CHILD, John. From “Color” to “Rainbow”: U.S. Strategic Planning to Latin America., 1919-1945. **Journal of Interamerican Studies and World Affairs**, vol. 21, n. 2, May 1979, p. 233-259; McCANN, Frank. Aliança Brasil-Estados Unidos, 1937-1945. Rio de Janeiro: Biblioteca do exército Editora, 1995, p. 114-115.

CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229** in: *Hispanic-American Historical Review*, 86:4 (November 2006), pp. 785–806.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX (1914 – 1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBGE, Recenseamento, 1940. v.2, p.14.

IBGE, Recenseamento, 1940. v.4, p.317

JUNQUEIRA, Mary Anne. **A trajetória da revista brasileira Seleções do Reader's Digest (1942-1970)**. Estudos de Sociologia, Recife, vol.4, nº1, 1998, 130p.

\_\_\_\_\_. **Representações políticas do território latino-americano na Revista Seleções**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.21, nº 42, 2001, p. 323-342.

\_\_\_\_\_. **Ao sul do Rio Grande -Imaginando a América Latina em Seleções**: oeste, *wilderness* e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista, EDUSF, 2000, 339p.

KEYNES, John Maynard. *The End of Laissez-faire*. London: Hogarth Press, 1926.  
Revista Seleções. Revista Brasileira de História, São Paulo, v.21, n. 42, p. 323-342, 2001, p.323.

SCHILLING, Voltare. **O nazismo**: breve história ilustrada. Porto Alegre: UFRGS, vol. 7., 1995, 85p.

SEITENFUS, Ricardo. **A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção História, vol. 33, 2000, 338p.

SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. **A empresa**. Disponível em:

<<http://www.selecoes.com.br/mais-selecoes/a-empresa>>. Acesso em 27 set 2013.



SELEÇÕES DO READER'S DIGEST. **História da Revista Seleções.** Disponível em:  
<<http://www.selecoes.com.br/mais-selecoes/a-empresa/historia>>. Acesso em 27 set 2013.

PROJEÇÃO BRASIL DE LEITORES. **Base IVC/Marplan - ano 2010.** Instituto Verificador de Circulação. Disponível em: <<http://www.ivcbrasil.org.br/iPesquisasEstudos.asp>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

TOTA, Antônio Pedro. **Imperialismo Sedutor:** a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 235p.

TOTA, Antonio Pedro. **Americanização no condicional:** Brasil nos anos 40. São Paulo: Perspectivas. v.16. 1993, 191-212.

VESENTINI, José William. **Ensaio de geografia crítica:** história, epistemologia e (geo)política. São Paulo: Plêiade, 2009. 220p.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

***GT 2 - Interfaces comunicacionais -Entre memória,  
história oral, cultura e narrativas***

## A Reconstrução da memória na *graphic novel* autobiográfica *Memória de Elefante*<sup>1</sup>

Silvia Carvalho de Almeida Joaquim<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul-SP

### Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar como é feita a reconstrução da memória na obra *Memória de elefante*, a primeira *graphic novel* (história em quadrinhos mais extensa) autobiográfica brasileira. Em 232 páginas, o quadrinista paulista Caeto narra em primeira pessoa, de forma não linear, as dificuldades de sobreviver como artista em São Paulo no início da vida adulta. O procedimento metodológico adotado foi a análise de conteúdo (BARDIN, 2004), dividida em elementos narrativos e de autobiografia e memória. Descobriu-se por meio da análise do tempo que a memória é reconstruída pelo recurso do *flashback*, enquanto os elementos autobiográficos e de memória demonstraram a assinatura do pacto autobiográfico, a presença de memória coletiva, uma supervalorização do passado para contar o presente e a pós-memória de um dos personagens como uma espécie de homenagem.

**Palavras-chave:** Memória; Narrativa; Autobiografia; História em quadrinhos.

### Introdução

*Memória de elefante* é uma *graphic novel* autobiográfica lançada em 2010 pelo selo Quadrinhos na Cia, da editora Companhia das Letras. A história começa do “meio”, quando Caeto está morando em São Paulo no apartamento de Ricardo, um amigo de seu pai. Alguns *flashbacks* nos levam ao início de sua vida adulta, quando o pai, homossexual assumido, muda-se para o interior após decretar a falência de sua livraria e revelar-se portador do vírus HIV. Outros *flashbacks* nos mostram a infância do personagem, por exemplo, quando ele descobre a homossexualidade do pai, aos 11 anos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, durante o Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (PPGCOM-USCS), São Caetano do Sul-SP, sicalmeida@yahoo.com.br.



## Elementos Narrativos

A narrativa de *Memória de elefante* se passa nos anos 2000, mais precisamente entre 2002 e 2007, porém de forma não linear, visto que começa em 2005, vai para 2002, depois volta para 2005 e segue até terminar em 2007. Esse tempo não linear também é denominado “psicológico” (GANCHO, 1999, p. 21).

Assim, a história é construída como a própria memória, avançando e recuando no tempo, por meio de *flashbacks*. Citando a autobiografia em quadrinhos *Fun Home*, de Alison Bechdel, Will Eisner destaca que essa maneira de narrar é contundente, pois a autora consegue contar “[...] um evento isolado no tempo e deslocar a ação para várias décadas diferentes com a mesma eficiência” (EISNER, 2010, p. 28).

Para realizar um desses *flashbacks*, o narrador escolheu fazer um prólogo com a imagem de Caeto olhando para o quadro do cachorro Júlio e refletindo sobre sua jornada até ali. A história volta para o mesmo ponto mais de cem páginas depois, com a mesma imagem, porém com textos diferentes nos balões e recordatórios (Figura 1).



Figura 1 – Repetição de imagem indica que a história volta ao mesmo ponto em que começou.

Fonte: CAETO, 2010, p. 8 e 123.



Segundo Bulhões (2009), o *flashback* é frequentemente utilizado na narrativa midiática, inclusive nos quadrinhos, a fim de instigar a curiosidade do fruidor<sup>3</sup>. Muitas histórias começam com um evento final, e posteriormente são narrados momentos anteriores a esse, até que se atinja o ponto de chegada já apresentado. Tal “final-início”, como define o autor, vai se constituindo pouco a pouco por meio dos eventos passados, fazendo-nos reler aquele início de outra maneira, “[...] como um clímax cujo desdobramento fica impregnado de uma força dramática arquitetada exatamente pela força invertida do *flashback*” (BULHÕES, 2009, p. 96).

No caso de *Memória de elefante*, a cena retomada não chega a ser um final-início, mas um “meio-início”, cujo objetivo é instigar a curiosidade do leitor para uma cena que virá mais adiante.

Há também alguns *flashbacks* da infância e da adolescência do narrador-protagonista bem específicos, marcando lembranças que tenham a ver com o que ele está narrando. Por exemplo, comentar (e até criticar) a homossexualidade dos homens que trabalham no antiquário onde vende suas pinturas o remete ao momento em que descobriu a homossexualidade do pai, aos 11 anos, fato com o qual nunca conseguiu lidar, por isso o preconceito. Outro *flashback* dentro desse *flashback* mostra a primeira vez em que ele ouviu a palavra “homossexual”, aos 7 anos, numa conversa com sua mãe. Antes disso, não imaginava nem mesmo a possibilidade de alguém do sexo masculino ser estuproado (Figura 2).

---

<sup>3</sup> Bulhões emprega esse termo por conter um sentido que abarca tanto as mídias visuais calcadas na *expectação* quanto nas fundamentadas na *interação* (BULHÕES, 2009, p. 103).



Figura 2 – *Flashback* mostra Caeto, aos 7 anos, ouvindo pela primeira vez a palavra “homossexual”.  
Fonte: CAETO, 2010, p. 46.

O tempo não linear também pode ser chamado de psicológico por se basear na experiência pessoal de cada um. Esse tempo subjetivo envolve a memória, cujos elementos presentes em *Memória de elefante* serão analisados a seguir.

### Elementos de Autobiografia e Memória

Beatriz Sarlo (2007) sustenta que nas últimas décadas havia uma impressão, anunciada pela pós-modernidade, de que o passado perderia terreno para o “instante”, mas o que ocorreu foi o contrário: uma supervalorização do passado caracterizada por fenômenos como a museificação, a produção intensa de romances e filmes históricos, as histórias da vida privada etc. Para a autora, embora conflituoso por se referir ao mesmo tempo à história e à memória, o passado representa uma captura do presente: “Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. [...] o tempo *próprio* da lembrança é o presente” (SARLO, 2007, p. 10).

Jacques Le Goff (2003, p. 419) conceitua a memória cientificamente como um “[...] conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Segundo o autor, mesmo que seja um fenômeno individual e psicológico, a memória também está atrelada à vida social, variando em função da presença ou ausência da escrita.

Isso explica o fato de diversos cientistas terem aproximado a memória das ciências humanas e sociais, sobretudo da linguagem. Um deles, Pierre Janet, citado por Florès, enfatiza que “[...] o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’” (FLORÈS, 1972 apud LE GOFF, 2003, p. 421), reconhecido por sua função social, pois comunica algo a outrem na ausência do objeto a ser comunicado. Também Henri Atlan, citado por Florès, aproxima linguagem e memória ao argumentar que “[...] a utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória” (FLORÈS, 1972 apud LE GOFF, 2003, p. 421).

A autobiografia é um gênero que engloba linguagem escrita e memória. A mais antiga autobiografia de que se tem notícia data do século IV: trata-se de *Confissões*, de Santo Agostinho, que concebe a sua obra como a busca pela verdadeira memória, pela realidade, seu eu verdadeiro. A verdadeira vida de alguém, segundo o filósofo e religioso, é aquela concedida por Deus e pela Providência. A verdadeira memória espelha o mundo real buscado por esse alguém, que utiliza a narrativa como seu meio de expressão, chamado “realismo narrativo” (BRUNER, 2014, p. 86).

Em meados do século XVIII, com a ascensão do capitalismo e da burguesia, um novo “eu” surgiu, marcado pela consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. Como ressalta a pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010, p. 36), “[...] esboçava-se, desse modo, a sensibilidade própria do mundo burguês, a vivência de um ‘eu’ submetido à cisão dualista (público/privado, sentimento/razão, corpo/espírito, homem/mulher)”.

Nessa época, incentivado pelo ceticismo de seu tempo revolucionário, o filósofo francês Jean-Jacques Rousseau escreve as suas *Confissões*, bem diferentes das de Santo Agostinho. Refutando o realismo ingênuo deste último, a obra é espirituosa e formada por atos da mente. “Para Rousseau, as histórias de vida são mais jogos sociais do que buscas por uma verdade maior” (BRUNER, 2014, p. 87).

Apesar da longa existência da autobiografia, foi somente a partir da década de 1970, conforme crescia o interesse pela narrativa, que o estudo dessa ciência ganhou

importância. Também a antropologia começou a usar as narrativas de vida para realizar suas investigações, levando em conta a cultura e a personalidade, com uma abordagem pessoal em vez de institucional. Assim, para além da teoria freudiana, a ênfase era dada à “[...] questão mais geral de como os seres humanos criam significado dentro das estruturas de sua cultura” (BRUNER, 2014, p. 122). A antropologia tornou-se interpretativa, contando histórias sobre as histórias contadas.

A fim de expressar a condição humana de um ponto de vista pessoal, e não apenas para descrever as vidas representativas de uma época, teóricos como os norte-americanos William Spengemann e James Olney e o francês Philippe Lejeune introduziram “[...] a escrita da vida como uma forma de autoconstrução em resposta a tempos históricos e circunstâncias pessoais” (BRUNER, 2014, p. 121). Lejeune, aliás, cofundador da Association pour l’Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique (APA), tem se dedicado ao estudo da autobiografia desde 1971, definindo-a como a “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”<sup>4</sup> (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Nessa definição incluem-se elementos pertencentes a quatro categorias: forma da linguagem (narrativa, em prosa); assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade); situação do autor (identidade do autor, cujo nome remete a uma pessoa real, e do narrador); e posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal e perspectiva retrospectiva da narrativa).

O crítico literário francês também formulou o chamado “pacto autobiográfico”, segundo o qual, para haver autobiografia (ou literatura íntima), se deve estabelecer uma relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem principal, deixando uma garantia de verdade pressuposta para o leitor. O pacto, dessa forma, é um contrato firmado entre autor e leitor para a leitura autobiográfica de determinado texto. Como resume a professora e pesquisadora Paula Sibilia (2008, p. 30-31), “[...] se o leitor acredita que o

---

<sup>4</sup> Essa definição consta do livro *L’autobiographie en France*, de 1971.

autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica”.

Para Lejeune (2008, p. 26-30), o pacto ainda pode ser definido de outras formas: implicitamente (na ligação autor-narrador, por exemplo, em títulos como “história da minha vida” e “autobiografia”, ou na seção inicial do texto, em que o autor assume esse compromisso junto ao leitor); e de modo patente (quando o nome do narrador-personagem principal é igual ao nome do autor impresso na capa, o que exclui a possibilidade de ficção).

*Memória de elefante* é uma graphic novel autobiográfica por firmar logo na dedicatória esse pacto autobiográfico:

Este livro é dedicado a Luana, por toda nossa caminhada juntos, ao nosso filho Tomazo, que um dia lerá esta história e, espero, carregará uma lição positiva sobre a nossa família, e à minha mãe Haydée, que apesar de ter outra visão sobre vários fatos contados no livro, nunca me pediu que alterasse ou deixasse de contar a minha versão da história. (CAETO, 2010, p. 5).

Uma vez que esse contrato é firmado, o leitor não pode questionar a credibilidade da autobiografia.

Também ao longo da obra estão presentes todos os elementos do pacto de maneira patente: o nome do autor coincide com o do narrador e do personagem principal (Caeto), e, por ser um quadrinho, ainda há a questão do desenho. A autorrepresentação de Caeto de fato se assemelha a si mesmo, se a compararmos com suas fotos disponíveis na internet.

Além disso, a obra contém registros em imagem e texto da história do autor, que julga ter uma “memória de elefante”, expressão que significa “capacidade ou facilidade para memorizar”, segundo o *iDicionário Aulete* em sua versão *on-line*.

No entanto, toda memória tem falhas e se compõe de fragmentos, os quais assumem um significado ainda maior nos quadrinhos:

Imagens nos quadrinhos aparecem em fragmentos, assim como ocorre na lembrança real; essa fragmentação, em particular, é uma característica marcante da memória traumática. A arte de juntar



palavras e desenhos numa narrativa pontuada pela pausa ou pela ausência, como ocorre nos quadrinhos, também imita o processo de memória. (CHUTE, 2010, p. 4, trad. nossa).

Para El Refaie (2012), a memória não está restrita ao simples armazenamento e recuperação de eventos passados. Mais do que isso, ela é altamente seletiva e dependente do esquecimento para que funcione adequadamente:

[...] o trabalho da memória envolve um sistema altamente complexo e autorreferencial de seleção e interpretação em que escolhas são constantemente feitas, principalmente em um nível subconsciente, sobre quais informações reter e quais descartar. Na verdade, o esquecimento é uma função essencial da memória, porque permite que o sistema evite sobrecarga sensorial e ajuste situações em constante mudança. (EL REFAIE, 2012, p. 99).

### **Uma Memória de Elefante Coletiva**

Embora as autobiografias, incluindo as em quadrinhos, focalizem histórias individuais, “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 2004, p. 30).

Em *Memória de elefante*, isso é evidenciado logo na dedicatória, em que o autor reconhece que pode haver outros pontos de vista sobre sua história de vida, os das pessoas que o rodeiam, como sua mãe: “[...] e à minha mãe, Haydée, que apesar de ter outra visão sobre vários fatos contados no livro, nunca me pediu que alterasse ou deixasse de contar a minha versão da história” (CAETO, 2010, p. 5).

Como enfatiza Halbwachs (2004), nossas memórias e as dos outros precisam concordar para que a lembrança possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Ou seja, esse “consentimento” da mãe de Caeto com sua versão da história nada mais é do que um acordo social para que o filho reconstrua sua lembrança.



### Supervalorização do Passado para Contar o Presente

Conforme visto anteriormente, Sarlo (2007) afirma que o passado nada mais é que uma captura do presente. Em *Memória de elefante*, o presente tem tamanha importância que a impressão é de que o autor está narrando enquanto ainda vive os fatos. Na página 142 (Figura 3), por exemplo, quando Caeto é questionado por Luana sobre como terminaria o livro, ele responde não saber, pois as coisas ainda estão acontecendo.



Figura 3 – O passado sendo narrado pelo presente. Fonte: CAETO, 2010, p. 142.

E, assim, narrando enquanto ainda vive os fatos, muitos deles fragmentados e pouco palpáveis, Caeto vai descobrindo a verdade, já que

Reconstituir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (*porque* narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados. (SARLO, 2007, p. 56).

### Reconstituindo uma Pós-memória

A verdade descoberta por Caeto ganha maior dimensão do meio da obra para o fim, à medida que se agrava o estado de saúde de seu pai em decorrência da Aids. Para ajudar Zeca a sair da depressão, o autor tem a ideia de convidá-lo para escrever o livro junto com



ele (Figura 4), propondo uma espécie de terapia da relação pai e filho, conflituosa e distante desde o início da narrativa.



Figura 4 – A proposta de escrever o livro junto com o pai. Fonte: CAETO, 2010, p. 183.

Caeto chega a ouvir os depoimentos do pai para o livro (Figura 5), mas depois a saúde deste piora e ele vem a falecer, sem ter escrito sua parte em prosa. Mesmo assim, o autor mantém o plano escrevendo/desenhando ele mesmo o relato do pai em quadrinhos, por meio de história oral.



Figura 5 – O depoimento do pai de Caeto para o livro. Fonte: CAETO, 2010, p. 185.



Quando o autor decide contar não somente sua história de vida, mas também a de seu pai, ele reconstitui uma “pós-memória”, conceito criado por Marianne Hirsch e que Sarlo (2007, p. 91) formula como “[...] a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a ‘memória’ dos filhos sobre a *memória* dos pais)”.

A autora destaca que o prefixo “pós” indica não apenas o que vem depois, mas também “[...] conflitos e contradições característicos do exame intelectual de um discurso sobre o passado e de seus efeitos sobre a sensibilidade” (SARLO, 2007, p. 92).

Ou seja, diferentemente de um historiador, que recorre aos jornais e arquivos para reconstruir o passado de uma guerra, por exemplo, o filho de um soldado morto nessa mesma guerra possui um envolvimento subjetivo com os fatos representados. Assim, “[...] se terá escolhido chamar pós-memória o discurso em que há o envolvimento da subjetividade de quem escuta o testemunho de seu pai, de sua mãe, ou sobre eles” (SARLO, 2007, p. 95).

Em *Memória de elefante*, Caeto dedica-se a reconstituir a história oral do pai não só porque sua subjetividade está ligada a isso, mas também porque pretende fazer uma espécie de homenagem, na tentativa de se reconciliar.

Mesmo no velório do pai, ele continua a sentir raiva por Zeca não ter se tratado da doença, recusando-se a tomar os remédios, e por nunca ter cuidado dos filhos como deveria. Caeto não sente vontade de chorar, mas no livro dá um jeito de fazer diferente, recorrendo à ficção para prestar uma homenagem ao pai com a ilustração de como seu velório deveria ter sido (Figura 6).



Figura 6 – Cena no velório do pai que nunca aconteceu. Fonte: CAETO, 2010, p. 226.

### Considerações Finais

Pudemos investigar, por meio deste trabalho, como o autor-narrador-protagonista Caeto reconstrói a memória na graphic novel autobiográfica *Memória de elefante*.

Na análise narrativa, notou-se que o tempo é não linear. Essa característica é reforçada pelo *flashback*, recurso comum do cinema, empregado nessa HQ por meio da repetição da mesma imagem no início e no meio da narrativa. Outros *flashbacks* sobre a infância e adolescência do protagonista são bem específicos e marcados por sua autorrepresentação como criança ou adolescente, facilitando a compreensão do leitor.

No quesito autobiografia e memória, são importantes a assinatura do pacto autobiográfico logo na dedicatória e, mesmo se tratando de uma história individual, há a presença de traços de uma memória coletiva também desde a dedicatória, em que o autor agradece à mãe por permitir que publicasse sua versão da história apesar de ela discordar em alguns pontos.

Além disso, como característica de uma obra atual e pós-moderna, há em *Memória de elefante* uma supervalorização do passado, cuja função acaba sendo a de capturar o presente. Com isso, a obra passa a impressão de ser narrada enquanto os fatos ainda estão sendo vividos. Tal ligação com o presente faz o autor se aproximar da verdade *enquanto* narra e *porque* narra, já que antes o que conhecia eram somente fragmentos escamoteados.

O livro também é uma pós-memória, por enfatizar a história do pai de Caeto, o qual a narrou oralmente e faleceu sem ter escrito sua parte. Dessa forma, o autor reconstitui o que o pai viveu, envolvendo sua subjetividade e, ao mesmo tempo, prestando uma homenagem na tentativa de se reconciliar de uma relação pai-filho complicada.

## Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2004.

BRUNER, Jerome. **Fabricando histórias**: Direito, literatura, vida. Trad. Fernando L. Cássio. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

\_\_\_\_\_. Life as narrative. **Social Research**, New York, v. 71, n. 3, p. 691-710, Fall 2004.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

CAETO. **Memória de elefante**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010.

CHUTE, Hillary L. **Graphic women**: life narrative and contemporary comics. New York: Columbia University Press, 2010.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 4. ed. revista e atualizada. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

EL REFAIE, Elisabeth. **Autobiographical comics**: life writing in pictures. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.



GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

IDICIONÁRIO AULETE. O dicionário da língua portuguesa na internet. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 419-476.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 13-109.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

T"

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

## **Bíblia, da tradição oral a hipermídia<sup>1</sup>**

Adriana Ferreira da Silva<sup>2</sup>  
Faculdade Canção Nova, Cachoeira Paulista - SP

### **Resumo**

Este artigo conota o percurso histórico da Bíblia, partindo da tradição oral percorrendo o entrelaçamento que existe entre as Escrituras e a histórica evolução do livro até chegar às mídias digitais. Tem por objetivo apresentar um estudo das interfaces de aplicativos utilizados em dispositivos móveis, tais como *Tablet* e *Smartfone*, que oferecem textos bíblicos; analisando suas características, tendo em vista os potenciais da linguagem hipermidiática que reúne os recursos do hipertexto (interatividade e usabilidade) e da multimídia (sons, textos, imagens e vídeos) fundamentados na teoria de Lucia Leão. Em vista de que essas mídias convergentes no ambiente hipermidiático, de forma atualizada e renovada, podem ampliar a difusão e a compreensão das Escrituras.

**Palavras chave:** Bíblia; Religião; Oralidade; Aplicativos; Hipermídia.

### **A Bíblia: considerações acerca da linguagem, do formato e meios de propagação**

Por volta dos anos 800 a 1000 a.C. os judeus, partindo de uma arraigada tradição oral que perdurou por séculos, escreveram em papiros e pergaminhos as tradições, os primeiros códigos legais e culturais transmitidos entre gerações<sup>3</sup> (ARENS, 2007, p. 43). A primeira reunião de escritos sagrados foi realizada pelos judeus e encerrada no século I d.C. e a segunda foi realizada pelos cristão até meados do século IV (ARENHOEVEL, 1978, p. 10. 16).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora de Comunicação da Faculdade Canção Nova, Cachoeira Paulista - São Paulo, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, e-mail: adriana@cancaonova.com

<sup>3</sup>“A data de composição e de redação final dos profetas, bem como da maioria dos escritos do Antigo Testamento, é difícil de se precisar. Muitos têm uma longa e complexa pré-história de tradições e redações”. ARENS, Eduardo. A. Bíblia sem mitos: uma introdução crítica. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2007, p. 43. Alguns historiadores modernos acreditam que a escrita dos textos sagrados tenha começado com chapas de argila que faziam às vezes das folhas de papel. É possível que muitos textos bíblicos tenham sido escritos em cerâmica daqueles tempos. Cf, CECHINATO, Pe. Luiz. Conheça melhor a Bíblia: Noções gerais da Bíblia em linguagem popular. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 12.

Na antiguidade, todos os livros que formam o Antigo Testamento podiam constituir uma biblioteca inteira, uma vez que o formato desses escritos era em rolos manuscritos. Não é possível precisar quantos eram os rolos de livros que compunham a Bíblia. Mas grande foi o avanço ao terem sido encadernados em um grande e único volume, o códice. O códice foi uma invenção pagã, adotada pelos cristãos dos primeiros séculos, Manguel, narra que “os cristãos primitivos adotaram o códice porque descobriram que era muito prático para carregar, escondidos em suas vestes, textos que estavam proibidos pelas autoridades romanas.” (MANGUEL, 1997, p. 64).

No século IV, o uso do pergaminho para a reprodução da Bíblia parece até exclusivo, que o vocabulário usado por São Jerônimo na época faz referência à Escritura como sinônimo de *códex* (ARNS, 2007, p. 27). Arns conclui dizendo: “Os *codices* terão êxito, sobretudo porque oferecem vantagens consideráveis, em primeiro lugar para o manuseio prático da Bíblia e dos Livros Litúrgicos” (ARNS, 2007, p. 105). Um dado importante relatado por Arns (2007, p. 147) é que o público culto, nos meios cristãos, não media sacrifícios para obter os livros, portanto a cópia se tornou o primeiro meio de difusão do livro e conseqüentemente da Bíblia (ARNS, 2007, p. 148-149.169).

Hoje, as pessoas têm acesso às diversas traduções e versões da Bíblia através de uma livraria ou gratuitamente em uma biblioteca e pela *internet*. A Bíblia possui versões em vários idiomas, fala-se em aproximadamente 1.685 (CECHINATO, 1999, p. 9). No ano de 1992, era possível encontrar a Bíblia em sua totalidade ou em parte, traduzida em 1.978 línguas e dialetos afirma Carrez (1995, p. 101). Foi no século XIII que surgiu em Paris um texto da Universidade de Sorbone, parcialmente inspirado na obra de São Jerônimo. Foi também nesta ocasião que a tradução feita pelo Santo recebeu o nome de “Vulgata” que significa edição “difundida”, “popularizada”. E foi este o texto que Gutenberg imprimiu como primeiro livro. (CARREZ, 1995, p. 103).

As primeiras Bíblias impressas por Gutenberg eram vendidas em folhas reunidas e depois encadernadas pelos compradores em grandes e imponentes tomos<sup>4</sup> que mediam

---

<sup>4</sup> Tomos: Divisão de uma obra que corresponde, quase sempre, a um volume completo. (DICIONÁRIO, 2014).

cerca de trinta por quarenta centímetros e eram destinadas a ficarem expostas em um atril (MANGUEL, 1997, p. 158-160). “A invenção de Gutenberg se propagou de forma avassaladora, deixando o livro ao alcance de círculos cada vez mais amplos de leitores”. (DARNTON, 2010, p. 40). Tal tecnologia de impressão perdurou por quatro séculos sem grandes mudanças. Foi também através da Reforma Protestante que a Bíblia chegou de forma mais generalizada às mãos do povo considerado iletrado. A partir da segunda década do século XVI as traduções da Bíblia continuam a ser impressas com grande êxito em língua alemã. (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 378). Febvre e Martin verificam que na Alemanha as tiragens da Bíblia foram crescendo até superarem a marca de um milhão somente na primeira metade do século XVI. E esta foi a primeira vez, em que se pode dizer que houve uma literatura de massa, acessível a todos. “Colocar os textos sagrados ao alcance de cada um, e na própria língua, fora um dos serviços que Lutero solicitara da imprensa”. (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 377-378). Os autores relembram que na França o mesmo aconteceu quase na mesma época, o bispo reformador Lefèvre d’Étaples fez a tradução dos Textos Sagrados e os mandou imprimir em formato pequeno (in-oitavo<sup>5</sup> ou in-dezesseis). Os textos das Escrituras foram, desta forma, colocados ao alcance de todos na França (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 380).

Nos últimos dois mil anos, a Bíblia tem sido considerada a maior criação literária que a humanidade já conheceu. Duas das maiores religiões monoteístas do mundo, o judaísmo e o cristianismo, tem seus ensinamentos baseados na Bíblia. A Bíblia hebraica (*Tanakh*) e a Bíblia Cristã (Antigo e Novo Testamento), juntas, são os livros mais populares, traduzidos e impressos na história. É o que afirma o *Bible Lands Museum Jerusalem*, em Israel, (THE BOOK, 2014) através da exposição, *The Books of Books*.

Embora não exista concordância sobre o número exato de Bíblias comercializadas no mercado de livros ao longo dos séculos, nas listas mais diversas, a Bíblia aparece como o livro mais vendido de todos os tempos, sendo que sua tiragem superaria seis bilhões de cópias, o segundo colocado estima-se que esteja em torno de novecentas mil cópias.

---

<sup>5</sup> In-oitavo: formato de livro em que a folha está dobrada em oito e há, portanto, 16 páginas. Cf. IDICIONARIO, 2014.

Segundo uma publicação feita pela Biblioteca do Estado de São Paulo, que traz dados mais recentes, referentes aos últimos 50 anos, teriam sido comercializados, neste período, aproximadamente três milhões e novecentas mil cópias da Bíblia (10 LIVROS, 2014).

Acredita-se que com os meios digitais, esteja acontecendo à terceira revolução do livro. Vale assegurar, que ao longo da história da humanidade e da comunicação, “uma mídia não toma o lugar de outra, ao menos a curto prazo”, afirma Darnton (2010, p. 14). Bellei (2002, p. 40) argumenta, a partir do pensamento de Michael Rosenthal, que o livro é um objeto que passa por constantes processos de mutação e adaptação ao longo da história, ressalta que algumas destas são mais significativas do que as que estão ocorrendo no início do século XXI, em função das novas tecnologias.

Já para Roger Chartier (1999, p. 97-98) a revolução que acontece agora é mais importante do que a de Gutenberg. Pois, para ele, esta revolução “não somente modifica a técnica de reprodução do texto, mas também as estruturas e as próprias formas do suporte que o comunica aos seus leitores”. Chartier afirma que o livro impresso traz até hoje as heranças do manuscrito, no tocante a divisão em cadernos, formatos, sumário e outras características organizacionais. O autor reforça que: “com a tela, substituta do códex, a transformação é mais radical, pois são os modos de organização, de estruturação, de consulta ao suporte do escrito que se modificaram”. (CHARTIER, 1999, p. 98).

A digitalização vem proporcionar inovação no contexto do livro, que perduravam desde a invenção da imprensa, oferecendo uma vantagem, a qual Maurice Aymard chamou de decisiva, ele se refere a tal avanço da seguinte maneira:

Possibilidade de associar, no mesmo suporte, não só o texto e a imagem, mas também o som, além de conferir a essa associação um caráter dinâmico, móbil (e não mais estático) e interativo (em seus modos de consulta, o “leitor” dispõe de uma liberdade e de uma margem de iniciativa infinitamente maiores do que os recursos anteriores). (AYMARD, 2003, p. 174).

Para Maurice Aymard, o meio digital “liberta” o impresso da maioria das restrições do formato códice, mesmo com os avanços tecnológicos ocorridos no século XIX, permaneceram dentro da mesma lógica por cinco séculos (AYMARD, 2003, p. 174).

A relação leitor e suporte para a leitura, na era digital, ainda está em processo de construção, o sentido da universalidade encontrado nos meios digitais associados à hipertextualidade, multimidialidade e a interatividade recriam as relações entre as partes. Aymard, afirma que a paginação, a indexação de informações e as diversas formas de busca, sejam por frases ou palavras existem para nos trazer certa familiaridade com o modelo códice (AYMARD, 2003, p. 178). Buscar semelhanças com o modelo anterior foi uma das técnicas utilizadas por Gutenberg quando foram impressos os primeiros livros, as letras usadas imitavam a dos manuscritos e a manutenção do formato códice. Portanto, tais similaridades nos ajudam, de certa forma, a interagir com as novas possibilidades presentes no livro digital, que utiliza dos recursos do hipertexto disponíveis na hipermídia. Darnton (2010, p. 59) acredita que “algum dia, talvez, um texto numa tela portátil será tão agradável aos olhos quanto a página de um códice produzido há dois mil anos”. Para Bauman, é preciso tornar os livros cada vez mais adaptados à sociedade em que vivemos e ainda permanecer vigilantes para evitar que a sociedade fique inadaptada aos livros (BAUMAN, 2003, p. 33). Os novos formatos digitais certamente produzirão alterações profundas nos costumes, nos hábitos e também nas condições de trabalho mental dos leitores, sejam eles leigos ou religiosos.

### **A linguagem da hipermídia**

Para esta pesquisa em hipermídia entendemos e adotamos a definição proposta por Lucia Leão (1999) expressa no livro “O Labirinto da Hipermídia”, onde a autora define o termo hipermídia assinalando-o como “um tipo de escritura complexa, na qual diferentes blocos de informações estão interconectados” (LEÃO 1999, p. 9). Portanto, é possível que um aplicativo ou *site* trabalhe com um grande número de informações vinculadas, o que a autora chama de rede multidimensional de dados. A partir dessa rede é que está constituído o sistema hipermidiático, capaz de proporcionar experiências mais amplas de leitura e conhecimento, no caso específico dos textos bíblicos um percurso além da palavra escrita.

Para melhor compreender a hipermídia é válido retomar alguns pontos que foram desencadeadores desta evolução: Hipertexto, “documento digital composto por diferentes blocos de informação interconectados. Essas informações são amarradas por meio de elos associativos, os *links*. Os *links* permitem que o usuário avance em sua leitura na ordem que desejar”. (LEÃO, 1999, p. 15). Esses são elementos que definem o potencial interativo e a usabilidade do *software* ou aplicativo; Multimídia, termo que foi popularizado no final da década de oitenta, momento em que se reuniu numa mesma tecnologia, isto é, no computador, informações diversas como som, textos, imagens, vídeo, etc. Segundo Lucia Leão, “este termo pode adquirir significados diferentes de acordo com o contexto”. Neste estudo tomaremos a definição de multimídia, adotada pela autora, “em seu sentido mais comum, ou seja, a incorporação de informações diversas como som, textos, imagens, vídeo, etc.”. (LEÃO 1999, p. 16).

Portanto, hipermídia neste estudo, refere-se a uma tecnologia que reúne recursos do hipertexto (interatividade e usabilidade) e da multimídia (sons, textos, imagens e vídeos), possibilitando ao usuário a liberdade de exploração dos conteúdos por caminhos que ele mesmo vai traçar ao longo do tempo, utilizando os recursos multimidiáticos que lhe convier.

Foi através da convergência dos suportes tradicionais da comunicação<sup>6</sup> humana para os dispositivos digitais, ocorrida no início dos anos 90, que se tornou possível obter uma diversidade de informações através da *internet*. Em uma análise simples, é possível perceber o quanto ficou mais fácil, ao alcance das mãos, enquanto que, nos suportes tradicionais despenderia tempo, dinheiro e grande locomoção. Santaella reafirma:

A hipermídia é uma extensão do hipertexto, pois não se limita à informação escrita, mas permite acrescentar aos textos não apenas os mais diversos grafismos (símbolos matemáticos, notações, diagramas, figuras), mas também todas as espécies de elementos audiovisuais (voz, música, sons, imagens fixas e animadas). Em ambos os casos, o termo hiper se reporta à estrutura complexa alinear da informação. (SANTAELLA, 2001, p. 24).

---

<sup>6</sup> Suportes tradicionais da comunicação: papel para texto, película química para a fotografia ou filme, fita magnética para o som ou vídeo. (SANTAELLA, 2001, p. 23).

A consequência dessas viabilidades é propor ao usuário da hipermídia novas formas de pensar e agir exploratórios em vista de se obter o conhecimento. Para um estudo da Bíblia a possibilidade de acessar de forma associativa as informações, pode suscitar grandes descobertas através das redes temáticas que existem entre os textos. É importante recordar que os textos bíblicos costumam fazer referências a textos da própria Bíblia. Tomando, por exemplo, o cântico do *Magnificat* proclamado por Maria quando do seu encontro com sua prima Isabel (Lucas 1, 46-55): trata-se de um cântico inspirado no cântico de Ana (I Samuel 12, 2-10) entrelaçado com citações do Antigo Testamento, sendo as principais o Salmo 110, 9; Salmo 88, 11; Salmo 106, 9; Isaías 41, 8s; Salmo 97, 3. Outro exemplo é o *Benedictus*, cântico profetizado por Zacarias (Lucas 1, 68-79) frutos da tradição oral. Há 275 citações literais do Velho Testamento no Novo, mais de 235 referências específicas”, afirma Manguel (1997, p. 119). Estes diversos pontos de entrelaçamento dos Testamentos, nos revela um processo de hipertexto a moda antiga.

A partir dos múltiplos recursos oferecidos na hipermídia, pode se fazer estudos associados a imagens, a história deste tempo remoto, às interpretações artísticas estampadas em livros, paredes e vitrais das igrejas, também em filmes, obras de arte, reviver a experiência dos salmos cantados, entre outros. Estas são algumas das formas que a hipermídia pode ampliar e favorecer a interpretação e releitura dos textos bíblicos.

A leitura não linear é uma das características básicas dos sistemas<sup>7</sup> hipermidiáticos, pois não dá para prever por quais caminhos o usuário seguirá. Para Lucia Leão os sistemas hipermidiáticos são formas mais adequadas para exprimir o pensamento em sua complexidade do que os meios disponíveis anteriormente (oralidade e escrita), afirma ainda que “a mente humana não segue uma linha de raciocínio linear, tal qual o suporte impresso nos exige assumir”. (LEÃO, 1999, p. 65), então, essa não linearidade se assemelha a forma de pensar do ser humano.

---

<sup>7</sup> Considera-se sistema qualquer objeto de estudo composto por mais de uma parte, e que respeite a condição de que haja interação ente essas partes. Cf. HIRSCH, 1985 apud LEÃO, Lúcia. O labirinto da hipermídia: Arquitetura e navegação no ciberespaço. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999, p. 55.

Para Pierre Lévy “a perspectiva da digitalização geral das informações provavelmente tornará o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade a partir do próximo século” (LÉVY, 2000, p. 92-93), isto é o século XXI. Ele ressalta que o ciberespaço é “o sistema de comunicação mais rápido de todos os tempos” e funciona como “terra do saber” em tempo real onde o usuário pode colocar sua marca cultural (LÉVY, 2000, p. 206). Ao longo de sua obra ele reforça que o ciberespaço se ergue de forma espontânea, descentralizada e participativa formando o que ele denomina “inteligência coletiva”.

Lucia Santaella corrobora com essa ideia quando afirma que “o universo virtual das redes tem se alastrado tão exponencialmente por todo o planeta a ponto de produzir a emergência de uma nova forma de cultura, a cultura do ciberespaço ou cibercultura”. (SANTAELLA, 2001, p. 390) a autora ressalta que a hipermídia como linguagem é uma das faces mais importantes da cultura do ciberespaço. Para Lucia Leão (2004, p. 165) o ciberespaço é uma rede triádica composta por pessoas, grupos e instituições somados a sistemas lógicos de informação, *softwares* e por estruturas físicas *hardware*. Dentro desse contexto, é possível encontrar projetos que possibilitam múltiplos pontos de vista e alcançar diversas informações relativas aos conteúdos mais diversificados. Graças às combinações hipermidiáticas o usuário poderá de forma mediada ou não por um aplicativo ou *software*, ser coautor partilhando de seus conhecimentos ou experiências com os textos bíblicos. Lucia Santaella afirma que:

Outro grande poder definidor da hipermídia está na sua capacidade de armazenar informação e, através da interação do receptor, transmutar-se em incontáveis versões virtuais que vão brotando na medida mesma em que o receptor se coloca em posição de coautor. (SANTAELLA, 2001, p. 393).

Esse aspecto da coautoria está presente nas sociedades desde a cultura oral, onde os textos eram adequados para melhor memorização, depois no tempo dos manuscritos, onde eram os livros copiados a mão e muitas vezes acrescidos das glosas e comentários que foram sendo colocados nas margens dos textos e que, aos poucos, podiam até se tornar parte do texto conforme eram feitas as cópias. Com a introdução da imprensa essa prática

ficou menos intensa uma vez que todos os livros eram produzidos iguais, mas mesmo assim seus proprietários por vezes escreviam em suas margens. Essa prática tão comum ganha novo fôlego na hipermídia.

Neste tempo de convergência para o digital, é possível perceber as religiões buscando formas de estabelecer ou manter o vínculo com seus fiéis<sup>8</sup>, uma vez que as distâncias, o corre-corre do dia a dia, as tantas exigências que se impõem sobre o homem deste tempo, acabam afastando o fiel das práticas religiosas mais simples do cotidiano. Essas formas de se estabelecer proximidade, fazendo chegar seus conteúdos através de aplicativos *online* ou *off-line* podem ser uma maneira eficaz de aproximar tais conteúdos dos usuários em geral (fiéis, curiosos, pesquisadores, entre outros), colocando-os a mão, através de um dispositivo.

Por meio dos dispositivos móveis, as práticas religiosas podem estar ao alcance das pessoas assim como estão os *games*, as notícias. O relacionamento diário com tais dispositivos que possibilitam acesso através de aplicativos como meio disponibilizador de conteúdos da Bíblia podem possibilitar ao usuário uma prática da fé mais constante.

Outro ponto básico que foi analisado nas interfaces dos aplicativos é a interatividade. Este é um elemento indispensável do processo hipertextual, Lucia Leão ressalta que por se tratar de um sistema interativo é preciso programar portas de acesso a outros percursos, quer seja para o documento ou para a rede, deixando caminhos potenciais a serem percorridos (LEÃO, 1999, p. 90-91). O ambiente hipermediático tem como característica a capacidade de conexão entre informações diversas, a partir de recursos que permitem ao usuário ir e vir, criando suas rotas de navegação para obter as informações de uma forma rápida, clara e objetiva. Os aplicativos e *softwares* costumam oferecer um sistema de ícones, que funcionam como elementos de conexão e que facilitam esta navegação indicando os caminhos possíveis, estes ícones são um auxílio importante aos usuários (LEÃO, 1999, p. 28). Neste estudo foram observadas e testadas

---

<sup>8</sup> MONTEIRO, Flora. Fé na tecnologia: Igrejas lançam aplicativos que ensinam até a rezar o terço. Veja São Paulo, São Paulo, n. 48, ano 44, nov. 2011, p. 60.

as seguintes ferramentas de navegação: sair e retornar ao sistema, avançar, barra de navegação superior e inferior, os *menus* e suas potencialidades de navegação.

A interação com o meio hipermidiático depende da interface que é a ponte entre o usuário e o sistema de hipermídia, para Julio César Freitas o principal desafio da interface é oferecer a possibilidade de uso, com linguagens decodificáveis a um ou mais usuários. Freitas compara os mecanismos de interfaces “como receptores inanimados que ao serem acionados conduzem a informação do acionamento ao núcleo do seu sistema desencadeando as reações previstas em seu planejamento”. (FREITAS, 2005, p. 189). Portanto, um bom planejamento de interface depende de uma organização de raciocínio que permita o uso fluente e espontâneo. A partir de uma interface que proporcione um fácil e ágil manuseio o usuário tende a permanecer com o aplicativo, uma vez que nos *smartphones* eles ocupam boa parte do espaço disponível e quando não atendem a expectativa, são desinstalados rapidamente.

Os aplicativos são *softwares* desenvolvidos para dispositivos móveis como *tablets*, *PDA*s, *smartphones* e também para computadores. Ao baixar um aplicativo o usuário obtém a aplicação, depois de instalado tem menor dependência de conexões com a *internet*, pois oferece o conteúdo todo ou parte dele com acesso *off-line*. Os aplicativos possibilitam utilização de recursos gráficos e de interface, a partir de um ícone dentro do dispositivo móvel, é possível criar um vínculo mais direto e recorrente com o usuário do que aqueles que são proporcionados por um *site* móvel, mesmo quando este está selecionado como favorito no navegador.

Ao analisar os aplicativos que disponibilizam a Bíblia ou parte dela, buscou-se verificar a interface, a usabilidade e a interatividade, de forma a perceber a relação e as convenções utilizadas neste meio que disponibiliza o texto bíblico por inteiro ou de forma parcial. Foram investigados quais projetos de fato exploravam os potenciais da linguagem hipermidiática, isto é, que reuniam os recursos do hipertexto (interatividade e usabilidade) e da multimídia (sons, textos, imagens e vídeos), fundamentados na teoria de Lucia Leão. A análise dos aplicativos foi realizada entre agosto de 2013 e abril de 2014. Foram encontrados vários aplicativos relacionados ao tema central desta pesquisa, os

selecionados são aqueles que oferecem conteúdo total ou parcial de forma gratuita, apresentaram identificação de autoria e o mínimo de credibilidade, ofertados em língua portuguesa.

### **Resultado da análise dos aplicativos**

Quanto a Usabilidade, isto é, as facilidades de uso e acesso ao conteúdo através da interface, os aplicativos estudados encontram-se em sua maioria entre bom e regular. Quanto a Interatividade, os aplicativos ficam centrados em seus próprios celeiros de conteúdos, os considerados regulares trazem conexões que funcionam relativamente bem dentro do que se propõe como disponibilização do texto escrito, sem nenhuma outra forma de conexão com conteúdos diversos. Os considerados bons trazem apresentações variadas do texto bíblico e algumas possibilidades ilustrativas a mais, que é próprio da linguagem hipermidiática, porém, nenhum destes explora de fato todas as possibilidades oferecidas pelo hipertexto e os possíveis elos com conteúdos fora de seus domínios. O aplicativo que foi considerado ótimo possui uma grande quantidade de conteúdos, diversificados, integrados, com uma excelente e intuitiva forma de navegação dentro dos princípios mais atuais, além de funcionar muito bem. Os conteúdos de outras plataformas ou mídias foram adaptados e produzidos para figurarem em seu banco de dados.

Quanto a Multimídia, todos os aplicativos oferecem o Texto, quatro deles a possibilidade de escutar o texto bíblico através de uma narrativa, no caso infantil a narrativa é acompanhada de sons e efeitos sonoros. No que se referem à Imagem, sete deles oferecem algum tipo de foto, mapa, ou desenho, os mais ousados oferecem fotos, obras de arte, mapas ilustrados no estilo mais atual com recursos semelhantes do *Google Maps* ou *Google Earth*. Apenas dois oferecem vídeos sobre os temas Bíblicos.

O que se encontra no momento desta pesquisa sobre a Bíblia na Hiperfídia, quer seja o conteúdo por inteiro ou em partes, são em sua maioria modalidades que possuem características semelhantes a da apresentação dos textos bíblicos impressos. A distinção ocorre de acordo com a interface, a usabilidade e com a aplicação de ferramentas mais ou

menos avançadas de pesquisa, modalidades que trazem menor ou maior conteúdo explicativo. Alguns aplicativos para dispositivos móveis requerem vários toques e passagens por várias telas, outros são mais rápidos e permitem retornos diversos o que facilita o encontro de informações importantes que ficaram pelo caminho. As modalidades que trazem usabilidade ótima ou boa são ágeis e possuem um conjunto de conexões que possibilita ampla navegação pelas informações.

Alguns aplicativos apresentam os conteúdos bíblicos em partes e não em sua totalidade, o fazem a partir de mensagens temáticas: são histórias bíblicas para o público infanto-juvenil, é o caso da Bíblia Infantil das Paulinas e Cristonautas. Estes são bem ilustrados e utilizam um pouco mais dos recursos da multimídia.

No caso da interface os aplicativos estudados trazem uma boa elaboração, a parte artística de alguns é bem desenvolvida, outras são bem simples e básicas, atendendo ao que se propõe isto é, colocar o texto da Bíblia em formato digital. O compartilhamento com redes sociais e *e-mails* foi adotado pela maioria. Os retornos “*back*” funcionam bem nos modelos tidos como bons ou ótimos, o funcionamento do retorno vai além do fio de Ariadne, podendo fazer o retorno diretamente ao ponto que se quer, sem precisar voltar passo a passo. Os aplicativos nem sempre oferecem outras formas de multimídia, se atendo em grande parte as conexões dentro do seu próprio conteúdo, portanto, não indo além do texto ou das mídias ali contidas.

Nesta análise foram encontrados aplicativos que se destacaram, por usarem os recursos da hipermídia: a Bíblia Glow, oferece a maior quantidade de recursos multimídia e atualização frequente que ficam disponibilizados para a exibição. Alguns dos aplicativos estudados oferecem planos variados de leitura (Bíblia +1, Cristonautas, Glow), que favorecem uma leitura variada e temática da Bíblia. A Bíblia Glow ao criar passeios virtuais aos locais citados na Bíblia, como estão hoje, como se fossem documentários, com narrativas, entrevistas mescladas com dramaturgia que remonta o tempo antigo, a fez muito bem, permitindo ao usuário uma pesquisa mais aprofundada dos contextos, históricos, geográficos, sociais, culturais e atuais.

## Conclusão

É admissível afirmar que a evolução do livro foi de fundamental importância para a difusão da Bíblia, ao mesmo tempo em que, a difusão da Bíblia foi importante para a afirmação do livro (códice) como suporte ideal para escrita durante quinze séculos. Atualmente a tecnologia digital tem feito uma revolução na forma de difusão do pensamento e do conhecimento. Tem trazido solução para algumas situações, tais como a de espaço, armazenamento, tempo, compartilhamento de informações, entre outras. Mas é importante ressaltar que a digitalização não é a solução de tudo ou para tudo. No que concerne a este estudo, a disponibilização dos textos bíblicos por estes novos suportes, pode ajudar na popularização do acesso, o que não significa uma melhoria mais significativa do que a Bíblia no suporte impresso. Existem vantagens, porém, é errôneo pensar que todo novo suporte ou meio é melhor que seu antecessor, não é porque se trata de algo novo que o existente fica obsoleto ou perde sua funcionalidade, seu valor. As novas tecnologias cumprem certas funções de aproximação, popularização, acesso, interatividade, variedade de informações. A riqueza está no fato dos meios se complementarem de diversas formas usando as mais diversas formas de linguagens.

Ao analisarmos projetos que disponibilizam a Bíblia na hipermídia, percebemos que a maioria dos aplicativos encontrados ainda não exploram todas as possibilidades oferecidas pela linguagem hipermidiática no que se refere à interatividade. Mas favorecem a usabilidade através das interfaces que podem ser usadas nos dispositivos móveis. Quanto às possibilidades advindas da multimídia, vimos que em sua maioria os atuais inventos são uma transposição do texto escrito para o meio digital e que ainda tem muito a ser feito para que a Bíblia na hipermídia tenha um potencial que vá além do texto a ser lido.

Por fim, encontramos a Bíblia como um livro vivo, que não se perdeu no tempo, mas que se transforma o tempo todo. Como um organismo vivo, se adapta. A Bíblia visita as mídias e nesse encontro, apresenta novos potenciais de sensibilizar e despertar paixões.



### Lista de aplicativos analisados

- 01 A Bíblia Sagrada... <[www.bustolin.com](http://www.bustolin.com)>
- 02 Bíblia Sagrada..... <[www.distimo.com/iq/app/apple-app-store/petrucci-tecnologia-e-servicos-de-informatica-ltda/biblia-sagrada-free](http://www.distimo.com/iq/app/apple-app-store/petrucci-tecnologia-e-servicos-de-informatica-ltda/biblia-sagrada-free)>
- 03 Bíblia Sagrada..... <<https://itunes.apple.com/br/app/biblia-sagrada/id370178518?mt=8>>
- 04 Bíblia +1..... <<https://itunes.apple.com/pt/app/biblia-+1/id376874469>>
- 05 Bíblia Infantil..... <<https://itunes.apple.com/br/app/biblia-infantil/id699488099?mt=8>>
- 06 Católico Orante..... <[www.catolicoorante.com.br](http://www.catolicoorante.com.br)>
- 07 I Liturgia..... <[www.cascubo.com](http://www.cascubo.com)>
- 08 Cristonautas..... <<https://itunes.apple.com/us/app/cristonautas-1/id670159115?l=es&ls=1&mt=8>>
- 09 Quiz Bíblia 3D..... <[weblinx.com](http://weblinx.com)>
- 10 Sementes do..... <<https://itunes.apple.com/br/app/sementes-do-espírito/id532447867?mt=8>>
- 11 Bíblia Glow..... <<http://www.bibliaglow.com.br/recursos/>>



HIPERMÍDIA												
HIPERTEXTO									MULTIMÍDIA			
Aplicativos	USABILIDADE Facilidade de uso e acesso interface				INTERATIVIDADE Diversidade de elos, conexões, associações, nós				SOM	TEXTO	IMAGEM	VÍDEO
	Ótima	Boa	Regular	Baixa	Ótima	Boa	Regular	Baixa	Voz música ruído	Texto escrito	Foto mapa desenho	Animado VIVO
A Bíblia Sagrada			X				X			X		
Bíblia Free			X				X			X		
Bíblia Sagrada Netfilter			X				X			X		
Bíblia +1			X				X			X		
Bíblia Infantil		X				X			X	X	X	
Católico Orante		X				X				X	X	
I Liturgia			X				X			X	X	
Cristo_nautas		X				X			X	X	X	
Quis Bíblia 3D		X				X			X	X	X	
Sementes do Espírito		X				X				X	X	
Bíblia Glow	X				X				X	X	X	X
<b>Total por itens</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>0</b>	<b>4</b>	<b>11</b>	<b>7</b>	<b>1</b>

**Quadro Comparativo dos aplicativos**

## Referências

ARENHOEVEL, Diego. **Assim se formou a Bíblia**: para você entender o Antigo Testamento. 3 ed. São Paulo: Paulinas, 1978.

ARENS, Eduardo. **A Bíblia sem mitos**: uma introdução crítica. Tradução de Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2007.

ARNS, D. Paulo Evaristo. **A Técnica do Livro Segundo São Jerônimo**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AYMARD, Maurice. Metamorfoses do Livro e da Leitura. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). **Reflexões sobre os caminhos do Livro**. Tradução de Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/Moderna, 2003. cap. 3.4, p. 173-189.

BAUMAN, Zygmund, O Livro no Diálogo entre as Culturas. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). **Reflexões sobre os caminhos do Livro**. Tradução de Guilherme João de Freitas. São Paulo: UNESCO/Moderna, 2003, p. 15-33.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **O Livro, a Literatura e o Computador**. São Paulo-Florianópolis: Educ-UFSC, 2002.

CARREZ, Maurice. **A Bíblia**. Tradução Marcos Bagno. São Paulo: Loyola, 1995.

CECHINATO, Pe. Luiz. **Conheça melhor a Bíblia**: noções gerais da Bíblia em linguagem popular. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CHARTIER, Roger. **A Ordem dos Livros**: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: UNB, 1999.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros**: passado, presente e futuro. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DICIONÁRIO do Aurélio. Disponível em: < <http://www.dicionariodoaurelio.com/Tomo.html>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **O Aparecimento do Livro**. Tradução de Henrique Tavares de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FREITAS, Julio C. O design como interface de comunicação e uso em linguagens hipermediáticas. In: LEÃO, Lucia (Org.). **O Chip e o Caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Senac, 2005, p. 183-196.

IDICIONÁRIO Aulete. Disponível em: < <http://aulete.uol.com.br/in-octavo>>. Acesso em: 02 mar. 2014.

LEÃO, Lucia. Cibernarrativas ou a arte de contar histórias no ciberespaço. In: \_\_\_\_\_. **Derivas: cartografias do ciberespaço**. São Paulo: Annablume; Senac, 2004. cap. 15, p. 163-180.

LEÃO, Lucia. **O labirinto da hipermídia: Arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MONTEIRO, Flora. Fé na tecnologia. **Veja São Paulo**, São Paulo, n. 48, ano 44, p. 60, nov. 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

THE BOOK of books. Disponível em:

<[http://www.goisrael.com/Tourism\\_Eng/Articles/Newsletter/Pages/The-Books-of-Books.aspx](http://www.goisrael.com/Tourism_Eng/Articles/Newsletter/Pages/The-Books-of-Books.aspx)>.

Acesso em: 06 fev. 2014.

10 LIVROS mais vendidos do mundo. Disponível em:

<<http://bibliotecadesaopaulo.org.br/2013/04/30/10-livros-mais-lidos-no-mundo/>>. Acesso em:

04 fev. 2014.

## **Brincadeiras infantis no Município de São Paulo: entre o passado e o presente<sup>1</sup>**

Madalena Pedroso Aulicino<sup>2</sup>  
Daniela Signorini Marcilio<sup>3</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo -SP

### **Resumo**

Há menos de sessenta anos crianças ainda faziam do espaço público da rua seu território do brincar, e hoje, ainda é assim numa grande metrópole como São Paulo? Do quê se brinca? Como se brinca? Em função disso, o objetivo dessa pesquisa foi identificar brincadeiras do passado para compreender quais delas permanecem até os tempos de hoje nos Distritos Municipais da Penha e do Cangaíba. Como metodologia utilizou-se a história oral e a observação participante com idosos e crianças de cada um dos distritos em questão. A pesquisa ainda está em curso, e no caso desse artigo, foi apresentada a confirmação da primeira hipótese que se refere à permanência e ao processo adaptativo de algumas brincadeiras na atualidade. Ou seja, constatou-se que várias brincadeiras infantis do passado permanecem hoje, mas com algumas adaptações.

**Palavras chave:** Cultura; Brincar; Espaço; Memória.

### **Brincadeira é Cultura**

Falar sobre cultura é tão difícil quanto falar sobre a brincadeira. Segundo Cevasco (2003) a palavra cultura entrou na língua inglesa a partir do latim *colere*, que significa habitar, adorar e cultivar, sendo acepções próprias do século XVI. Até o século XVIII significava “cultivar algo”, mas foi a partir do século XIX que a cultura transformou-se no “termo que enfeixa uma reação e uma crítica – em nome de valores humanos – à sociedade em processo acelerado de transformação” (CEVASCO, 2003, p.10). A partir do século XX o termo passou a ser associado ao “desenvolvimento intelectual, espiritual e estético; um modo de vida específico; e o nome que descreve as obras e práticas de atividades

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT2 Interfaces Comunicacionais entre Memória, História Oral e Narrativas, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, e-mail mada.lzt@usp.br.

<sup>3</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, e-mail daniela.marcilio@usp.br.

artísticas” (CEVASCO, 2003, p.11). Isto é, a partir do século XX a cultura passa a ser vista como algo em posse de uma minoria, e distante de uma maioria conhecida por massa, ou turba, conforme Williams (1958).<sup>4</sup>

Para Williams (1958), uns dos precursores dos Estudos Culturais Britânicos, a cultura é ordinária, ou seja, é comum a todos. O momento histórico em que escrevia o autor já estava marcado por uma “era da cultura”, que, segundo Cevasco (2003), é “quando o poderio econômico se entrecruza com a expansão cultural” (CEVASCO, 2003, p.12). Como exemplos citam-se o cinema “hollywoodiano” e a americanização do modo de vida de grande parte do mundo, assim como “a produção econômica com o convencimento ideológico – mercadorias e propaganda são duas faces da mesma compulsão de criar novas necessidades em muitos e dar a poucos a possibilidade de satisfazê-las” (CEVASCO, 2003, p.12).

O conceito de cultura proposto por Williams (1958) pareceu o mais adequado, pois descreve cultura como algo pertencente a todos “A cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar” (WILLIAMS, 1958, p.2) e, além disso, crê que “Uma cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo” (WILLIAMS, 1958, p.5). Nessa linha de pensamento não se pode encontrar diferenciação entre uma boa e uma má cultura, assim como uma prescrição do significado, pois este se constitui na vida e é feito e refeito.

Eagleton (2005) escreveu sobre a ideia de cultura nas teorias de vários autores, dentre os quais Raymond Williams (1958). Para Eagleton “se cultura significa tudo que é humanamente construído ao invés de naturalmente dado, então isso deveria logicamente incluir a indústria assim como a mídia, formas de fazer patos de borracha assim como maneiras de fazer amor ou de se divertir” (EAGLETON, 2005, p.53). Isto é, a cultura representaria exatamente tudo que é construído e criado pela humanidade, até mesmo o brincar, como atividade humana que é aprendida desde os primeiros anos de vida. Além

---

<sup>4</sup> Texto original “*Culture is Ordinary*”, publicado no ano de 1958 por Raymond Williams com tradução de Maria Elisa Cevasco, Departamento de Letras da USP, s/d.



disso, menciona que a cultura “pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico” (EAGLETON, 2005, p.54). Nesse aspecto as brincadeiras podem variar de acordo com a localidade, o grupo e o momento histórico, uma vez que refletem o modo de vida de cada grupo específico.

Nessa direção, os apontamentos trazidos tanto por Williams (1958) quanto por Eagleton (2005) denotam uma posição complexa e dinâmica da cultura. Além do sentido de uma cultura comum, é também uma representação do que é construído pelos indivíduos. Sendo assim o brincar, como atividade universal, ou seja, atividade praticada por todas as crianças em todas as regiões do mundo é também uma atividade cultural, uma vez que é aprendido e construído pelos seres humanos. O brincar, mais do que a atividade também praticada pelos animais, é acima de tudo uma ação que representa os modos de vida e a compreensão do mundo pela criança. Como a cultura acaba de ser posicionada, a seguir serão apresentados alguns autores que tratam do tema brincadeira e cultura.

Para Carvalho e Pontes (2003) existe uma dinâmica entre universalidade e especificidade da brincadeira enquanto prática cultural. Para eles “brincadeiras são como rituais que se transmitem, repetidos ou recriados, em ambientes socioculturais distintos” (CARVALHO & PONTES, 2003, p.16), isto é, existem modos de brincar semelhantes em diferentes ambientes socioculturais. Explicam que a transmissão das brincadeiras se dá no grupo de brinquedo, sem a interferência de um adulto, das crianças mais velhas para as mais novas.

O grupo de brinquedo é uma microsociedade em que se constituem redes de relações, em que papéis são atribuídos dinamicamente no desenrolar das interações, em que conhecimentos, regras e procedimentos são continuamente trocados, reformulados, criados, repassados. (CARVALHO & PONTES, 2003, p. 16)

Esta fala explicaria como tantas formas e procedimentos na brincadeira são semelhantes entre diversos grupos de crianças, perpassando o tempo, como a ritualização e estereotipia das brincadeiras, como os procedimentos de seleção em brincadeiras

infantis, desde “dois ou um”, “par ou ímpar”, “dedos iguais”, “minha mãe mandou”, “*jockey pow*”, dentre tantos outros. Porém a dinâmica e as regras das brincadeiras podem ser ajustadas às condições concretas em que elas ocorrem. Sendo assim, como as brincadeiras estariam acontecendo numa situação na qual existe uma diversidade de brinquedos industrializados, com expressividade dos eletrônicos e com a ausência de espaços públicos disponíveis? Elas se adaptariam. Para Carvalho e Pontes (2003) existem estruturas básicas que organizam a ludicidade humana, que propiciam tanto a especificidade quanto a universalidade das brincadeiras. Para esses autores a criança é entendida como “um agente ativo de transmissão, elaboração e recriação de cultura desde os primeiros anos de vida” (CARVALHO & PONTES, 2003, p. 17). Sendo assim, a relação que se pode traçar entre criança e cultura é que a criança é um agente ativo de elaboração, transmissão e recriação de cultura, diferente de um ser passivo, confirme algumas teorias podem interpretar.

Carvalho e Pontes (2003) sustentam que a brincadeira é uma prática e um produto cultural, e que também é um dos “universais culturais”, isto é, são encontradas em diversas culturas assim como as regras de casamento, rituais de saudação, rituais funerários, dentre outros. Os autores citam diversos achados arqueológicos e históricos que representam brincadeiras tradicionais realizadas num passado distante, como a bola de gude e suas variações desde a Era Neolítica, no Egito, na Grécia, na Roma antiga e no Brasil; o pião desde a Pré-história, durante a Idade Média, assim como na Nova Guiné, em Bornéu e no Japão; a cabra-cega desde Roma, na Espanha, na Alemanha, nos Estados Unidos e na França. Mas, reconhecer o brincar como um elemento da cultura, bem como reconhecer sua relação com ritos e cultos já foi estudado por Huizinga (1971).

Essas mesmas brincadeiras consideradas como “universais culturais”, se apresentaram nas brincadeiras infantis dos idosos entrevistados, assim como nas crianças moradoras dos Distritos Municipais da Penha e do Cangaíba na atualidade. Porém, existem algumas variações que são comuns, uma vez que a criança é capaz de recriar a cultura. Carvalho e Pontes (2003) comentam sobre o brincar atual em relação com o “brincar de antigamente” e informam que é parcialmente verdadeiro dizer que as

brincadeiras mudaram muito. Para eles é mais válido se atentar às diferenciações entre o brincar de uma criança de renda alta de uma criança de renda baixa na região urbana. Muitos jogos chamados de “tradicionais” deixaram de ser praticados pelas crianças de renda média e alta, segundo esses autores.

Outro aspecto importante mencionado por Carvalho e Pontes (2003) diz respeito à transmissão cultural entre parceiros de idades mais próximas (forma horizontal) e entre adultos e crianças (forma vertical). Para eles “a transmissão cultural é mais efetiva entre parceiros de idades mais próximas do que entre adultos e crianças” (CARVALHO & PONTES, 2003, p.21). Quais seriam as consequências desse tipo de transmissão vertical? O possível desaparecimento de algumas práticas culturais como brincadeiras transmitidas oralmente ou por observação entre as crianças. Sendo assim, como está se configurando a transmissão cultural entre as crianças na atualidade? Elas estão tendo uma transmissão vertical ou horizontal? Como se pode constatar pelas observações de Carvalho e Pontes (2003) é possível dizer que em relação às chamadas “brincadeiras tradicionais”, as brincadeiras na atualidade podem ser diferentes, porém os fios são os mesmos, ou seja, sua essência permaneceria a mesma.

Para Carvalho e Pontes (2003), existem exemplos de universalidade em relação às brincadeiras, e citam a pipa, a construção de casinha, as brincadeiras agonísticas ou competitivas, cujos dados encontram-se na literatura e nas artes plásticas. Essas mesmas brincadeiras ainda estão presentes na atualidade, no cotidiano das crianças moradoras da Penha e do Cangaíba. Para os autores “tanto voar (implicando desafiar limites) quanto abrigar-se são motivações ou disposições humanas básicas selecionadas ao longo da evolução, e com expressão precoce através da ludicidade” (CARVALHO & PONTES, 2003, p.24). Isto é, essas motivações básicas é que impulsionam as brincadeiras que envolvem o voo, o abrigar-se e a competição. Esta tipologia das brincadeiras universais citadas pelos autores (controle, medo, ataque, luta, perseguição, atacar, fugir) correspondem à teoria de Caillois (1990), com as categorias agôn, alea, mimicry e ilnx. Este autor se debruçou sobre a questão do jogo e desenvolveu uma extensa e profunda teoria que se resume: (1) competição – agôn: são jogos de competição, que exigem

rapidez, resistência, vigor, memória, habilidade e engenho. Exemplos: xadrez, tênis, futebol; (2) sorte – alea: são os jogos de sorte, que se opõe ao agôn. Coloca todos os jogadores em pé de igualdade absoluta diante da sorte. Há uma dependência do destino, não usa força e inteligência, nem requer treino e habilidade. Exemplos: dados, roleta, cara ou coroa; (3) simulacro – mimicry: consiste na encarnação de um personagem ilusório e na adoção do respectivo comportamento. Seu aspecto é a mímica e o disfarce. Exemplos: representação teatral e dramática, brincadeiras de faz-de-conta como mamãe e filhinho, casinha, polícia e ladrão; (4) vertigem – ilinx: busca da vertigem, do pânico, do espasmo e transe. Exemplos: jogo de pião, gira-gira, balanço, gritar até exaustão.

O que se entende a partir das últimas ideias de Carvalho e Pontes (2003) é que, independente de fatores culturais, existem brincadeiras que são transmitidas devido a uma base motivacional universal. Para eles a brincadeira é uma das manifestações culturais humanas e a universalidade não se opõe aos fatores culturais ou à diversidade, mas os integra. Por isso, é possível resumir suas propostas em: brincadeira como manifestação cultural humana, a criança como agente cultural e, por fim, a dinâmica presente entre universalidade e especificidade da brincadeira.

A partir de todas as ideias apresentadas pelos autores até então consultados, é possível responder ao que se propôs nesse tópico: não há separação entre brincadeira de um lado e cultura de outro, mas que a brincadeira é cultura. Conforme Brougère (2008), o brincar só é possível a partir de uma cultura pré-existente e a criança é capaz de interpretar e trazer novas significações para essa cultura. Sendo assim, ao mesmo tempo em que a criança leva para a brincadeira aspectos do seu ambiente social, da sua cultura, ela também é capaz de modificar essa cultura nessa atividade. A seguir o estudo direciona a questão para as lembranças dos idosos sobre as brincadeiras no bairro.

### **Brincadeiras da Penha e do Cangaíba no Passado**

A história oral é uma das metodologias mais interessantes para se trabalhar com memórias, uma vez que possibilita registros de um passado que não retornará mais. Enfrenta algumas críticas perante a academia, por se tratar de um método recente e

algumas vezes incerto, pois o entrevistado pode não se lembrar com clareza da experiência vivida no passado. Acima dessas questões, a história oral é uma metodologia que trabalha com entrevistas temáticas e também com história de vida e, por mais que o indivíduo não consiga se lembrar de outros tempos, ainda sim é possível ter um depoimento de práticas e costumes de uma época que não retornará mais e que tanto contribuem para a história, assim como à cultura de um grupo. Bosi (2012), por exemplo, se interessava pelo que foi lembrado e não nos erros ou na veracidade do narrador. Para essa autora a “memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, 2012, p. 39). Nesse sentido, a autora está querendo argumentar que a memória, por mais que seja ampla e complexa, ainda assim pela história oral é possível registrar uma pequena parte, um fragmento conforme citação. Isso não significa que esse fragmento é fiel ao fato passado. Por isso, para a autora “lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito” (BOSI, 2012, p. 39). Devido à impossibilidade de confirmação da veracidade dos fatos, uma alternativa para trazer mais confiança sobre a memória vivida é pelo trabalho coletivo. Entrevistas em grupo auxiliariam na compreensão de lembranças, uma vez que há mais testemunhos trazendo talvez mais veracidade ao fato.

Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 2012, P. 55)

Halbwachs (2009) estudou a relação entre memória e história pública descrevendo os quadros sociais da memória percebendo que esta depende das instituições formadoras do sujeito (família, escola, religião), tendo também expressiva ligação com o grupo. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivéssemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2009, p.30). Neste sentido a lembrança dependeria do grau de envolvimento que o indivíduo tinha com a sociedade.

De acordo com Alberti (2008), história oral é apenas um caminho para que a pesquisa consiga atingir resultados científicos, articulados com os objetivos do estudo previamente definidos. Isto é, utilizar-se de um gravador e abordar indivíduos pelas ruas está incorreto. Este método exige mais, exige que se façam questões que justifiquem o desenvolvimento de uma investigação antes de utilizá-lo. Nesse sentido, a metodologia foi empregada para este estudo a partir de uma clara definição do tema, neste caso transformações das brincadeiras infantis nas décadas de 1930 a 1950 para os dias atuais.

Entrevistas temáticas foram realizadas com idosos que viveram nas regiões da Penha e do Cangaíba, na Cidade de São Paulo entre os anos de 1930 e 1960; e terem passado a infância nesses dois locais foi condição fundamental para ou participar da pesquisa. Este público foi encontrado no Clube Escola Tiquatira, no Centro Cultural da Penha e no Clube Esportivo da Penha. O contato com a administração dessas instituições foi realizado no mês de Outubro de 2013. Com a autorização formalizada, visitas foram realizadas nas aulas compostas por frequentadores maiores de 60 anos de idade e dessa maneira a pesquisa foi divulgada e os participantes selecionados. As entrevistas foram realizadas no mês de outubro a novembro de 2013, seguindo uma proporção de duas entrevistas por semana. A média de duração das entrevistas foi de sessenta minutos, mas algumas duraram aproximadamente quatro horas. Os entrevistados foram classificados conforme o alfabeto em entrevistado A, B, C, assim por diante. Treze entrevistas foram realizadas no total, com homens e mulheres. Todo o depoimento foi digitado no computador, sendo possível selecionar trechos importantes para o processo de análise das informações e, além disso, cada entrevistado precisou assinar um documento autorizando o uso de seu depoimento para fins de pesquisa. A elaboração de um roteiro de entrevista ajudou a manter o foco e organizar as informações. Devido à complexidade e extensão do roteiro, para esse artigo foram selecionados apenas alguns trechos, em especial aqueles em que os idosos relatam tipos de brincadeiras, brinquedos e em que lugar era possível brincar. As informações foram distribuídas em listas e quadros para facilitar a análise. A seguir a Lista 1 e o Quadro 1 apresentam as brincadeiras mais citadas entre os idosos entrevistados.



### Lista 1. Brincadeiras mais citadas pelos idosos

Amarelinha	Boneca	Esconde-esconde	Pega-pega/Pegador
Assustar	Botão	Futebol/bola	Pescar
Bafo/figurinhas	Cabra cega	Lenço atrás	Peteca
Balançar/balanço	Carrinho de rolimã	Mão na mula	Pião
Balão	Casinha	Nadar	Pipa/ Quadrado
Barra manteiga	Cinema	Passar anel	Pular corda
Bicicleta	Comidinha	Pedrinhas/Saquinhas	Queima/Queimada
Bolinha de gude	Contar histórias	os	Roubar Frutas

### Quadro 1. Brincadeiras mais comuns por entrevistado

A	Pedrinha, Pular corda, Pião, Futebol, Barra Manteiga, Balão, Botão, Bolinha de gude,
B	Pular corda, Bola, Pega-pega, Queima, Casinha, Esconder, Mula na mula, Balão, Contar histórias, Boneca, Lenço atrás.
C	Esconde-esconde, Amarelinha, Assustar, Casinha, Boneca, Comidinha, Balanço, Pescar, Contar histórias, Roubar frutas, Cozinhar, Pedrinha.
D	Pega-pega, Amarelinha, Pular corda, Balança, Saquinhos, Bolinhas de gude.
E	Jogar bola, Bicicleta, Pipa/quadrado, Mana mula/uma na mula, Passa-anel, Amarelinha, pega-pega, Balanço, Futebol, Roubar frutas.
F	Futebol, Pião, Bolinha de gude, Quadrado, Mana mula, Figurinha, Carrinho de rolimã, Bafo, Pega-pega.
G	Bola, Passar anel, Lenço atrás, Piques, Uma na mula, Pião, Bolinha de gude, Bola queimada, Contar histórias, Esconde-esconde.
H	Pescar, Bicicleta, Futebol, Pipa, Balão, Carrinho de rolimã, Uma na mula, Barra manteiga, Esconder, Pega-pega, Cabra cega, Passar anel, Lenço atrás, Roubar frutas, Peteca, Queima, Bafo.
I	Carrinho de rolimã, Casinha, Comidinha, Boneca, Amarelinha, Cabra cega, Queima, Passar anel, Pular corda, Bafo, Peteca, Bolinha de gude, Pega-pega, Esconde-esconde, Bicicleta, Quadrado, Contar histórias, balançar.
J	Pular corda, Peteca, Lenço atrás, Passar anel, Pega-pega, Bola, Bicicleta, Casinha, Esconde-esconde, Peteca, Passar anel.
K	Barra manteiga, Pular corda, Esconde-esconde, Saquinhos, Pegador, Boneca, Bolinha de gude, Bola, Comidinha.
L	Roubar frutas, Cobra cega, Pescar, Futebol, Assustar, Pular corda, Balançar, Pedrinhas, Saquinhos, Amarelinha, Passar anel, Brincadeira de lenço, Casinha, Comidinha, Carrinho de rolimã.
M	Futebol, Pescar, Passar anel, Mana mula, Lenço atrás, Pular corda, Peteca, Amarelinha, Boneca, Casinha, Comidinha, Pegar frutas.

Fonte: Depoimento dos idosos, 2013

É possível observar que muitas brincadeiras se repetem nos depoimentos, como Futebol, Amarelinha, Corda, Pega-pega, Boneca, Casinha, Bolinha de gude, Figurinhas/Bafo, Cinema, dentre outras. Há muitas brincadeiras de movimento, como Pega-pega, Esconde-esconde, Futebol, “Mana mula”, “Uma na mula”, “Mula na mula” ou “Mão na mula”, Pular corda, assim como brincadeiras de roda e brincadeiras mais tranquilas como Passa-anel, além de jogos como Pedrinhas, Botão e Baralho, e

brincadeiras de faz de conta com Cabana, Bandido e mocinho, Marionete, Casinha, Boneca, Mamãe e filhinho.

Nota-se que o brincar dessas crianças estava relacionado a elementos da vida diária, como assumir o papel da mãe ao brincar de boneca ou cozinhar para as meninas, e para os meninos a função de construir seus brinquedos, erguer a cabana e caçar. As brincadeiras estavam sempre ligadas a elementos da natureza como o rio, a lagoa, a chuva, a terra, a areia, a mata ou o mato. Percebe-se que nesse período as áreas desses bairros, segundo relato dos próprios entrevistados, eram menos urbanizadas, com poucos carros nas ruas e o espaço disponível para o as brincadeiras era mais diversificado e amplo. Nota-se que meninos e meninas brincavam com atividades comuns, porém é mais frequente brincadeiras de boneca entre as meninas e futebol entre os meninos. Os idosos relataram que as meninas eram proibidas de brincar na rua, porém as idosas diziam que gostavam bastante de brincar com as brincadeiras dos meninos e que muitas vezes faziam isso escondido, ou então a brincadeira ocorria com os irmãos. Portanto, a relação entre gênero e brincadeiras infantis está dada, isto é, separação entre brincadeiras e brinquedos para meninas e meninos. Além disso, para a maioria desses idosos, ir ao cinema, acompanhar novela nas rádios, pular carnaval e participar de festas juninas também eram brincadeiras. As festas populares faziam parte do cotidiano das crianças daquela época, que hoje se recordam das brincadeiras como pular fogueira, balão e lança perfume, assim como dos sabores e aromas das comidas preparadas pelas famílias. Outro aspecto que merece destaque é que essas festas ocorriam na rua, organizadas pelos vizinhos. A seguir o Quadro 2 apresenta o processo de aprendizado das brincadeiras.

**Quadro 2. Como aprendia essas brincadeiras?**

A	Não havia ninguém para ensinar e o aprendizado se dava no grupo infantil
B, E, H, I, J, K	Aprendizado no grupo infantil
C, D, L	Aprendizado com as crianças mais velhas
F, G	Aprendizado no grupo infantil e com as crianças mais velhas
M	Não mencionado

Fonte: Depoimento dos idosos, 2013.



Nesse sentido os idosos aprendiam as brincadeiras no espaço público com outras crianças, geralmente as que eram um pouco mais velhas (irmãos mais velhos, por exemplo). O mais velho ensinaria ao mais novo e assim as brincadeiras eram transferidas entre as crianças no bairro. A presença de adultos nas brincadeiras e a transferência das mesmas por eles não foram mencionadas nos depoimentos. Dessa maneira a transmissão horizontal, citada por Carvalho e Pontes (2003) estava presente entre as crianças dessa época. Adiante o Quadro 3 apresenta o espaço mais comum das brincadeiras dos idosos.

**Quadro 3. Qual o espaço mais comum para desenvolver esses tipos de brincadeiras?**

A	Rua, quarteirão, clube.
B	Rua, quintal de casa, casa.
C	Quintal de casa, rua.
D	Rua, quintal de casa, balanço.
E	Não existia. Era a rua e arredores.
F	Meio da rua, campos de futebol.
G	Rua, clube, várzea.
H	Rua, arredores.
I	Rua.
J	Rua.
K	Rua, portão de casa.
L	Rua, arredores.
M	Rua, casa das amiguinhas.

Fonte: Depoimento dos idosos, 2013.

Sobre essa questão, a rua foi a mais votada, seguido do quintal de casa. Muitos entrevistados não podiam ir muito longe de sua residência, principalmente as meninas. Dentre esses locais distantes, foram citados a “Mata” ou “Bosque do Alemão”, “Boca do Leão”, “Chácara do Chain”, “Chácara dos Japoneses”, Clube Esportivo Penha, parque de diversões, circo, centro da Penha, cinemas, e a região que hoje é conhecida por Parque Ecológico do Tietê, que na época compreendia uma extensa área em que as pessoas visitavam para pescar. É possível notar a relevância que tinha a rua em relação ao brincar das crianças, e como era frequentemente utilizada, não só por elas, mas também por adultos. Ao mesmo tempo também informaram que muitas crianças não podiam brincar



na rua, principalmente meninas, e que muitos pais não permitiam que fossem à casa de amiguinhos, e vice-versa. A seguir a Lista 2 e o Quadro 4 se referem aos brinquedos mais citados pelos idosos.

#### Lista 2. Brinquedos mais citados pelos idosos e materiais para confecção

Armas/Revolver (madeira)	Boneca (pano)	Corda	Pedrinhas/Saquinhos
Bicicleta	Botão	Estilingue	os
Bola (pano, meia)	Carrinho (madeira)	Figurinha	Piã
Bolinha de gude	Carrinho de rolimã (madeira)	Fogãozinho	Pipa/Quadrado/Baraca (jornal)
		Panelinha	

#### Quadro 4. Brinquedos mais comuns por entrevistado

A	Botão, bolinha de gude.
B	Corda, fogãozinho, boneca, estilingue, botão, panelinha, carrinho.
C	Boneca, corda, pedrinhas, armas.
D	Panelinha, saquinhos de pano, bolinhas de gude, boneca, bola, fogãozinho.
E	Pipa, bicicleta, bola de meia, revolver.
F	Bolinhas de gude, quadrado e barraca, figurinha, pião, carrinho de rolimã, bola.
G	Bolinha de gude, pião, estilingue.
H	Revolver, bicicleta, carrinho, pipas, carrinho de rolimã, figurinhas, bola.
I	Fogãozinho, panelinha, da boneca, figurinha, bolinha de gude, carrinho de rolimã, bicicleta, quadrado.
J	Corda, boneca.
K	Corda, saquinhos, boneca, carrinhos, pião, bolinha de gude, pedrinhas.
L	Corda, saquinhos, pedrinhas, panelinhas, carrinho de rolimã, boneca.
M	Corda, peteca, bola, boneca.

Fonte: Depoimento dos idosos, 2013

Além dos depoimentos acima, nota-se que todos os entrevistados produziam seus próprios brinquedos a partir de elementos da natureza (areia, pedras, vegetais, frutas, galhos, troncos, dentre outros), e também a partir de objetos presentes no ambiente doméstico (latas, madeiras, vidros, barbantes, botões, panos, retalhos, lençóis, xícaras, panelas, pratos, dentre outros). A maior parte dos entrevistados disse que ganhava poucos brinquedos, com exceção de dois que ganhavam alguns brinquedos devido à condição financeira da família que era um diferencial da época. A maioria dos entrevistados recebia brinquedos no Natal, mas não eram brinquedos caros. Os brinquedos mais citados foram boneca de pano, corda, pião, bola, carrinhos, carrinho de rolimã, peteca, saquinhos,

bolinha de gude, figurinhas, pipas/quadrados, dentre outros listados anteriormente. Os menos citados foram ursinho de pelúcia, jogos de tabuleiro e de cartas. Portanto, poucos possuíam os chamados brinquedos estruturados, isto é, brinquedos produzidos e vendidos pela indústria. As condições financeiras das famílias naquela época não permitiam que esses brinquedos fossem comprados para as crianças. Outro aspecto relevante é sobre a presença de um adulto para auxiliar na confecção de um brinquedo, como um estilingue, um carrinho de rolimã e uma pipa.

### **Brincadeiras da Penha e do Cangaíba Hoje**

Para compreender as brincadeiras do presente o estudo se baseou na metodologia de observação participante. Para André (2008) um tipo de pesquisa qualitativa é a pesquisa participante, sendo uma técnica associada à etnografia. Para a autora a etnografia é “um esquema de pesquisa desenvolvido pelos antropólogos para estudar a cultura e a sociedade. Etimologicamente etnografia significa ‘descrição cultural’”. (ANDRÉ, 2008, p.27). Assim, esse tipo de pesquisa qualitativa auxiliaria no estudo de práticas culturais de crianças na atualidade. André (2008) completou que para os antropólogos etnografia seria “(1) um conjunto de técnicas que eles usam para coletar dados sobre os valores, os hábitos, as crenças, as práticas e os comportamentos de um grupo social; e (2) um relato escrito resultante do emprego dessas técnicas” (ANDRÉ, 2008, p.27). Sendo assim os pesquisadores que se utilizam dessa metodologia qualitativa se preocupam com a descrição da cultura.

De acordo com Whyte (2005), a observação participante implica em um longo processo de negociação com a área a ser estudada e que uma fase exploratória é essencial. Neste sentido as visitas à escola municipal de ensino fundamental foram a maneira encontrada para exploração do território. É necessário um longo período de observação para a compreensão da ação e comportamento das pessoas e dos grupos. Além disso, é preciso considerar os seguintes fatores: 1. A observação participante supõe interação entre pesquisador e pesquisado. Suas respostas dependerão das relações desenvolvidas com o grupo estudado; 2. Por mais que o pesquisador pense estar inserido num grupo, sobre ele

paixa sempre a “curiosidade” quando não a desconfiança a partir do grupo; 3. Esse tipo de metodologia implica saber ouvir, escutar, ver, fazer uso de todos os sentidos; 4. É preciso aprender quando perguntar e quando não perguntar, assim como que perguntas fazer no momento certo; 5. O pesquisador não deve recuar em face de um cotidiano que se mostra repetitivo. O diário de campo é necessário para o pesquisador manter a disciplina, observar e anotar sistematicamente; 6. A presença frequente do observador contribui para gerar confiança na população estudada; 7. O pesquisador deve aprender com os erros, portanto sempre refletir sobre uma recusa, um silêncio. A curiosidade das crianças pela presença do entrevistador é comum, ainda sim há muitas que permanecem distantes e o desafio será quebrar esse distanciamento se aproximando aos poucos e encontrando novas maneiras de fortalecer laços. O intuito principal desta pesquisa foi participar das brincadeiras das crianças, ou seja, ter brincado com elas.

Segundo Eder e Corsaro (1999), é possível realizar um estudo etnográfico de crianças utilizando três características de método para que a pesquisa possa ser: engajada e sustentada, microscópica e holística, flexível e auto-corretiva. Os autores completam que o trabalho de campo precisa ser prolongado (por meses e até anos) para compreender a rotina de atividades, as crenças e o que a vida diária significa para o grupo. Mencionam também que a aceitação no mundo da criança é altamente desafiante, devido à diferença óbvia de idade, maturidade, poder e tamanho físico. Para eles é preciso que o pesquisador se destaque do papel do adulto autoritário, reduzindo assim o distanciamento entre ele e a criança. Isso traria dois benefícios, o primeiro que as crianças não teriam uma figura a mais de autoridade em seu cotidiano e o segundo que o pesquisador adquire dados mais autênticos.

A observação participante foi desenvolvida em uma Escola Pública de Ensino Fundamental, localizada na divisa entre os distritos Penha e Cangaíba, abrigando, conseqüentemente, crianças das duas regiões. Crianças da primeira à quarta série foram observadas e entrevistadas no recreio das 8h30 AM às 9h00 AM, não sendo possível definir o número de crianças que participaram da pesquisa, uma vez que as conversas e observações ocorriam aleatoriamente no recreio. Durante as conversas perguntas foram

feitas sobre as brincadeiras favoritas, o espaço em que elas ocorrem e como se deu o aprendizado.

A maior parte das brincadeiras mencionadas por meninos e meninas são brincadeiras que envolvem movimento, como pega-pega e suas variações (pega-pega fruta, pega-pega vela, pega-pega ameiba, pega-pega gelo, futebol, dentre outras), esconde-esconde, polícia e ladrão, além da boneca e do videogame. Alguns meninos disseram que o seu brinquedo favorito é o videogame e as meninas a boneca, só que não mais a Barbie, mas sim a Monster High. Todas as crianças informaram que aprendem as brincadeiras sozinhas ou com outras crianças, não sendo identificada a transmissão vertical (adulto-criança). Sobre a questão do espaço, ao longo das conversas as crianças informaram que não é permitido brincar na rua devido à insegurança, relacionada à presença de muitos automóveis e à criminalidade.

A brincadeira mais comum nos períodos de recreio foi o “*Card*”, ou “*Bater card*”, que no passado era conhecida por “Bafo”. Geralmente são os meninos que brincam de “*Card*”, cujo significado da palavra para o português é “carta”. As cartas ou figuras podem ser adquiridas na banca de jornal e representam personagens de desenhos animados, mangás (desenhos japoneses), personagens de games e jogadores de futebol. Não se observou meninas batendo “*card*” com meninos e nem entre elas. Foi observado que elas conhecem e colecionam as cartas, porém não brincam. As meninas foram questionadas sobre o fato de não baterem “*Card*” com os meninos e em resposta mencionaram que elas batem sim, só que fora da escola, com os irmãos e os primos.

O jogo dos meninos foi observado de perto, sendo identificados comportamentos agressivos entre os participantes, ao mesmo tempo em que não tiveram paciência de ensinar as regras do jogo para novos jogadores (mesmo meninos, uma vez que apresentavam dificuldades), um fato que pode afastar ou inibir a presença de meninas. Num outro momento, houve a tentativa de jogar com as meninas e a experiência foi interessante. Elas não conseguiam se organizar, estavam preocupadas com o tipo de carta que cada uma tinha e a quantidade. Ficavam com receio de bater, porém conheciam as regras do jogo. Quando alguns meninos quiseram participar da brincadeira, as meninas

foram muito resistentes, dizendo que eles iriam “estragar a brincadeira”, que iriam “atrapalhar”, que eles “jogam muito bem”, que são “chatos”, que “eles não deixam a gente jogar e agora querem participar”, dentre outras questões mencionadas por elas.

Pelo hábito de jogar, é notável que os meninos têm mais facilidade do que as meninas. Foi possível observar que os meninos encaram esse jogo com muito mais seriedade do que as meninas. Nota-se claramente que os meninos gostam desse jogo pela questão da disputa e da técnica que são necessárias para haver um vencedor, portanto, o vencedor é aquele que dominou a técnica. As regras do jogo de “*Card*” são: *jokey pow*<sup>5</sup> para saber a ordem dos jogadores; apostam as figuras, por exemplo, uma para cada rodada; há várias maneiras de bater na figura, como “mãozinha”, “metralhadora”, “bafão”, “pastelão”, com as duas mãos, com uma só, com a esquerda, sem as mãos, dentre outras maneiras de jogar; aquele que conseguir virar mais figuras vence a partida e ficará com as figuras.

Nota-se reminiscências de brincadeiras infantis do passado na atualidade, como o pega-pega e suas variações, o esconde-esconde, a boneca, polícia e ladrão e futebol. As variações de pega-pega que ocorriam no passado também são comuns no presente e este é um elemento muito comum, uma vez que o brincar depende de uma cultura pré-existente. Assim, algumas brincadeiras se adaptam, como foi o caso do pega-pega que passou a ter versões como pega-pega ameba, o “Bafo” que passou a ser chamado de “*Card*”, e “Bandido e mocinho” virou “Polícia e ladrão”. Consequentemente muitas brincadeiras não foram observadas, tais como Mana mula, Passa-Anel, Lenço-atrás e Bolinha de gude. Inclusive muitas crianças disseram que Amarelinha e Lenço-atrás são brincadeiras de “criancinhas”, isto é, praticada por crianças muito pequenas, trazendo um pouco da diferenciação que as crianças mais velhas tentam fazer das mais novas.

A respeito dos brinquedos, não foi observado o uso de brinquedos elaborados pelas crianças, sendo essa a principal mudança em relação às práticas do passado. As

---

<sup>5</sup> Essa prática também é conhecida por “pedra, papel e tesoura”. A partir de gestos que imitam o papel (mão aberta), a pedra (mão fechada) e a tesoura (apenas dois dedos estendidos) o jogo é possível, no qual um item tem maior poder sobre o outro. A pedra vence a tesoura, o papel vence a pedra e a tesoura vence o papel. Quando falar “*jokey pow*”, as crianças mostram com suas mãos se escolheram a pedra, o papel ou a tesoura, e verifica-se quem vence a rodada.



crianças citam brinquedos estruturados, isto é, brinquedos produzidos e vendidos pela indústria, sendo o videogame considerado um brinquedo pelas crianças. A boneca e a bola são brinquedos ainda muito comuns entre crianças do passado e do presente. Quanto à transmissão de brincadeiras, é comum que crianças assumam aprender brincadeiras sozinhas, e vários casos apontam para um aprendizado com outras crianças, sendo que adultos não foram citados. Sendo assim nota-se uma transmissão de brincadeiras entre as próprias crianças, situação considerada por Carvalho e Pontes (2003) como um fator positivo para a transmissão cultural. Por fim, sobre o espaço, a rua foi citada em poucos relatos das crianças, e a maior parte delas disseram que não possuem a permissão dos pais devido a fatores de segurança.

### **Considerações Finais**

A partir de todas as informações apresentadas, considera-se que existem estruturas básicas que fazem com que algumas práticas prevaleçam, como o controle, o medo, o ataque, a luta, a perseguição, o atacar e o fugir, sendo características presentes nos Jogos de futebol, no *Card*, no Pega-pega, no Esconde-esconde e no *Videogame*. Foram encontradas reminiscências de brincadeiras do passado, porém as mesmas enfrentaram processos adaptativos em relação à cultura atual. A transmissão de brincadeiras permaneceria entre as crianças, contudo não há mais o auxílio do adulto para a construção de brinquedos, sendo que esta prática estaria se perdendo. Crianças não constroem mais suas pipas, nem seus carrinhos, muito menos bonecas. O espaço público também não está sendo utilizado pelas crianças da mesma forma que ocorria no passado, pois a urbanização trouxe mudanças consideráveis nas ruas da Cidade de São Paulo. Outro fator que merece destaque é a questão de gênero das brincadeiras infantis, marcante desde o passado até o presente, ou seja, separações e diferenciações entre brincadeiras e brinquedos para meninos e para meninas.

## Referências

- ALBERTI, V. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- ANDRÉ, M.E. **Etnografia da prática escolar**. Campinas, SP: Papirus, 2008, 15ª ed.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BROUGÈRE, G. **A criança e a cultura lúdica**. In: KISHIMOTO, T.M. (Org.). **O brincar e suas teorias**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens. A máscara e a vertigem**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CARVALHO, A. M. A; PONTES, F.A.R. Brincadeira é cultura. In: **Brincadeira e Cultura: viajando pelo Brasil que brinca**. (Orgs.) Vol. 1. O Brasil que brinca. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- CEVASCO, M.E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.
- EDER, D.; CORSARO, W. Ethnographic studies of children and youth. Theoretical and ethical issues. **Journal of Contemporary Ethnography**, v. 28, n. 5, p. 520-531, 1999.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2009, 4ª Reimpressão.
- HUIZINGA J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1971.
- WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2005.
- WILLIAMS, R. **A cultura é de todos**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. Departamento de Letras. Universidade de São Paulo, [19--].

## Comunicação, consumo e memória: a modernidade cafeeira paulistana revisitada através do Café Girondino<sup>1</sup>

Lucas de Vasconcelos Teixeira<sup>2</sup>  
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo-SP

### Resumo

O objetivo deste artigo foi refletir sobre o Café Girondino como um espaço que atrai consumidores por resgatar memórias e histórias do início do século XX – época em que São Paulo cresceu e se fez moderna muito através da cultura cafeeira. Para confirmar se e até que ponto isto realmente ocorre analisamos a história da rubiácea no estado de São Paulo e sua ligação com a modernidade, a história dos cafés, conceitos de memória, cultura e consumo e também apropriações através do consumo de memórias na referida cafeteria. Esta discussão foi feita com base em autores como Walter Benjamin, Iúri Lótman, Olgária Matos, Mary Douglas, Georg Simmel e Ana Luiza Martins.

**Palavras chave:** Comunicação e consumo; Memória; Cafés; História do café em São Paulo; Modernidade.

### Introdução

A proposta deste trabalho tem como foco o Café Girondino – estabelecimento que herdou o nome de um dos principais cafés paulistanos do início do século passado e que foi reaberto em 1998. Localiza-se no centro de São Paulo, no número 365 da Rua Boa Vista, próximo do Mosteiro de São Bento e da estação de metrô com o mesmo nome. Seu antigo ponto também era no perímetro conhecido como ‘Ruas do Triângulo’, delimitado pelas Ruas 15 de Novembro, Direita e São Bento.

De acordo com a historiadora Ana Luiza Martins (2014), antes das últimas décadas do século XIX o café era tratado objetivamente como lavoura para exportação, dando-se preferência de bebida para o chá, fosse importado ou plantado aonde é hoje o Viaduto do Chá. Porém, com os estudantes – particularmente os universitários do Largo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, no *Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas do Consumo PPGCOM-ESPM, integrante do grupo de pesquisa da ESPM Mnemon (Memória, Comunicação e Consumo), bolsista do PPGCOM-ESPM, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo (SP), e-mail: lvteixeira@gmail.com

São Francisco – o consumo do café se espalhou. “Nas ‘repúblicas’, nas noites byronianas escuras de frias neblinas e nas vigílias dos estudantes, o café se introduziu nas beberagens acadêmicas e ganhou consumidores.” (MARTINS, 2014, p. 181). Contudo, somente nos primeiros anos do século XX os cafés, como espaços de comunicação e de sociabilidade já usuais nas grandes cidades europeias, se popularizaram em São Paulo.

Este fato corrobora com o que afirmam Herschmann, Pegoraro e Fernandes (2013) na revista CMC:

O Brasil também viveu sua *Belle Époque*, ainda que a chegada ao país tenha sido um pouco tardia. Hábitos e produtos europeus, sobretudo franceses e ingleses, conquistaram os habitantes de um país em início de período republicano. (HERSCHMANN; PEGORARO; FERNANDES, 2013, p. 212).

Os cafés foram um desses hábitos importados. Nesses espaços comerciantes, artistas, políticos, jornalistas e estudantes se reuniam para longos debates ou mesmo para apreciar um café ou para refeições em boa companhia.

Já que o estabelecimento dos cafés na paisagem urbana data de mais de um século, é pertinente perguntar: por que um café marcante como o Girondino fechou as portas? E também por que existiu o interesse em sua volta trazendo elementos daquela época?

No Café Girondino encontramos tanto elementos condizentes com o interior das casas burguesas europeias da segunda metade do século XIX quanto imagens de ruas e galerias paulistanas. Interiormente vemos o rebuscamento de uma decoração fundamentada em madeira e mármore, conforme indicado pelo texto de abertura de seu site: <http://www.cafegirondino.com.br/>. Segundo Hobsbawn (2007), os interiores burgueses daquele tempo eram

sempre muito elaborados, fosse o que fosse. Nenhum quadro sem uma rebuscada moldura, nenhuma cadeira sem tecido de proteção, nenhuma peça de tecido sem borda, nenhuma peça de madeira sem o toque do torno mecânico, nenhuma superfície sem algum tecido ou objeto repousando em cima. Isto era sem dúvida um sinal de riqueza e *status* (HOBSBAWN, 2007, p. 238)

Já o exterior daquela modernidade paulistana é revisitado através de imagens nas paredes e até no cardápio que retratam uma cidade dinâmica, que respirava o apogeu econômico proporcionado pelo cultivo e exportação do café. Para que se tenha uma ideia da importância econômica do café no seu auge, segundo Ana Luiza Martins, em 1890 o Brasil era responsável por três quintos da produção mundial de café.

Vale destacar que atualmente o poderio econômico do café no Brasil ainda é relevante, mesmo que nossa balança comercial não seja mais monocultora. Somos um dos maiores consumidores mundiais da bebida e até hoje o líder na produção de café. Aliás, segundo a mesma historiadora, desde 1830 o Brasil nunca deixou de ser o maior produtor deste grão. Assim, as “safra generosas nascidas dos cafezais brasileiros sustentaram o Império, fizeram a República e hoje geram divisas significativas para a economia do país.” (MARTINS, 2014, p. 10)

Portanto, este artigo justifica-se pela importância econômico-social do café a partir do século XIX na formação do Brasil e, principalmente, do estado e da cidade de São Paulo, outrora conhecida como a ‘metrópole do café’. Além disso, pela pesquisa realizada até o momento, não existe no campo acadêmico da Comunicação e do Consumo estudos com foco principal nos cafés tradicionais da cidade de São Paulo, particularmente sobre o Girondino.

Sendo assim, este trabalho visa debater se e em que medida o atual Café Girondino opera como um espaço que cativa consumidores por visitar memórias e histórias da modernidade paulistana. Para tal investigação, este estudo aborda a história do ‘ouro verde’ no estado de São Paulo, como seu cultivo alavancou o processo de ocupação do estado e de desenvolvimento da capital, além de traçar a história dos cafés, discorrer sobre conceitos de memória, cultura e consumo e também analisar as apropriações realizadas através do consumo de memórias na referida cafeteria.

Esse artigo foi metodologicamente amparado em fontes bibliográficas, como: Walter Benjamin (1991), Olgária Matos (2010), Mary Douglas e Baron Isherwood (2006), Iúri Lótman e Borís Uspenskii (1981), Eric Hobsbawm (2007 e 2009), Ana Luiza Martins (2014), Georg Simmel (2005), dentre outros autores. Além disso, informações

sobre o Café Girondino divulgadas em seu espaço físico e nos meios digitais, entrevista com funcionário do próprio estabelecimento e apropriações de terceiros acessadas através da internet também são utilizadas como *corpus* para o desenvolvimento das análises.

Em vista disso, o trabalho está organizado da seguinte maneira. A seção 1 traça um panorama do papel do café para a construção da modernidade de São Paulo. A seção 2 apresentará a história dos cafés e do Girondino. Já a seção 3 examinará o consumo de memórias através do Café Girondino, para que em seguida possamos chegar a algumas conclusões.

### **O Café e a Construção da Modernidade em São Paulo**

O café chegou a terras paulistas na segunda metade do século XVIII como cultivo de subsistência. Sua primeira área de produção comercial foi no Vale do Paraíba, extensão natural da então região produtora no sul do estado do Rio de Janeiro.

Este estado foi o primeiro a desenvolver a cultura cafeeira, entre outros fatores, pela vinda da Corte portuguesa em 1808, pois promoveu melhorias, como abertura dos portos, configurando-se na “primeira vez que o país se abria oficialmente ao comércio com outros povos.” (MARTINS, 2014, p. 52). Portanto, foi através do café que o Brasil se apresentou como nação.

Mesmo assim, a mentalidade da produção monocultora permaneceu. O café substituiu o açúcar e a mineração, tornando-se a principal fonte de divisas brasileiras por mais de um século. Período que começou em D. Pedro I e se estendeu até o governo do presidente Juscelino Kubitschek. Era em que São Paulo transformou-se num dos estados mais influentes da federação, graças às divisas da economia cafeeira. Para exemplificar, basta lembrar da ‘política do Café com Leite’<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A política do café com leite teve início a partir da posse do primeiro presidente da república civil, Prudente de Moraes. Foi caracterizada por uma estrutura em que São Paulo e Minas Gerais revezavam a indicação presidencial, sendo que “seus representantes eram agentes poderosos na cadeia produtiva do café, figurando como grandes produtores e exportadores” (MARTINS, 2014, p. 190).



Na figura 1 vemos o movimento de expansão do café pelo chamado ‘oeste’ paulista.

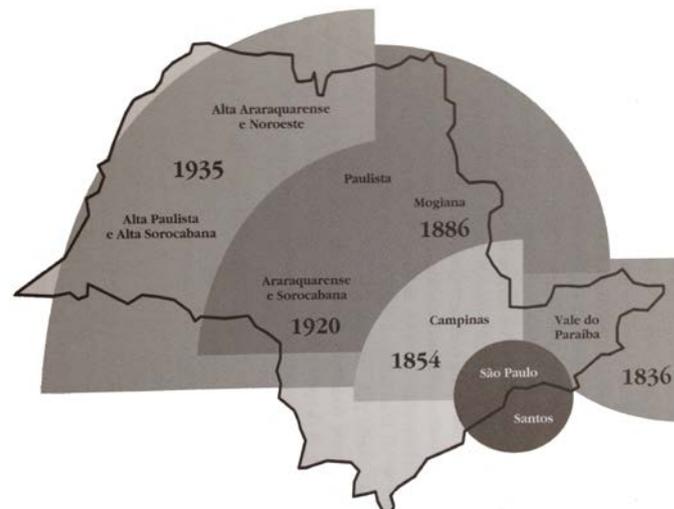


Figura 1: Movimento de avanço para o oeste da cultura cafeeira

Muitos fatores contribuíram para este avanço, dentre eles: o sistema de *plantation*, em que a vegetação nativa é desmatada e o solo é utilizado até a sua exaustão nutricional e, para que se mantenha a produtividade, novas áreas precisam ser abertas para plantações; a imigração de europeus para trabalhar nas fazendas de café, em substituição aos escravos; as ferrovias; a melhoria no maquinário; etc. No trecho abaixo vemos como a mecanização da produção foi mais importante para os novos cafeicultores do oeste paulista do que para os até então ‘barões do café’:

A modernidade técnica economizava braços e incrementava a produção, mostrando-se bastante atraente aos olhos, sobretudo dos cafeicultores “do oeste” paulista, mais capitalizados. No Vale do Paraíba os novos equipamentos foram menos usados, pois os fazendeiros procuravam extrair o máximo da escravaria na qual já haviam investido. (MARTINS, 2014, p. 98)

Podemos ler essa ‘economia de braços’ conforme a leitura simmeriana de José Luís Garcia (2007), quando identifica na tecnicidade com predomínio da cultura objetiva sobre a subjetiva, um dos fatores para o surgimento do mundo moderno. Nesta visão, o sujeito como ser cultural, que constitui o espírito subjetivo, torna-se algo muito pequeno frente ao que Simmel (2005) chama de ‘uma organização monstruosa de coisas e potências’ – o espírito objetivo que tem na grande cidade seu cenário. Para este autor, os problemas da vida moderna surgem principalmente da luta do indivíduo para não ser apenas um número, ou um braço, como no exemplo anterior.

As ferrovias são outro traço da modernidade técnica que chegava ao Brasil por causa do café, pois conectou o oeste produtor ao porto de Santos, desde então o principal ponto de escoamento do grão no mundo. Nesta malha ferroviária, as cidades de São Paulo e Campinas, destacadas na figura 1, estabeleceram-se como os principais entroncamentos e desenvolveram-se a seu esteio.

Para Hobsbawn (2009), as ferrovias são a representação de um mundo construído pelo homem, sendo a principal inovação do século XIX a transformar o imaginário, a comunicação e as cidades. Como vimos, no Brasil essas transformações tem cheiro de café.

Através dos trilhos, a circulação de pessoas, informações e mercadorias, que antes ocorria no ritmo dos tropeiros acelerou-se. A modernidade que Benjamin (1991) enxergou em Paris podia ser vista já na São Paulo do final do século XIX através: das ampliações das avenidas – a estilo de Haussmann; do surgimento das galerias e das vitrines – e a mudança ocasionada na relação entre público e privado; do desenraizamento – com as levas de imigrantes europeus e, posteriormente, com a mão de obra vinda dos estados do Nordeste; das multidões que isolam, mas ao mesmo tempo protegem; etc.

“Em suas andanças, o homem da multidão aterrissa, tarde, num café ainda bastante frequentado. Aí ele se comporta como um freguês.” (BENJAMIN, 1991, p. 82). Pode-se identificar aí uma visada rumo à Sociedade de Consumo, na qual o sujeito é mediado pela mercadoria. Segundo a leitura benjaminiana de Olgária Matos (2010), a Paris do século XIX, com suas passagens, inaugura o consumo moderno e a cultura de massa.

De acordo com a visão de outro intérprete de Simmel, o filósofo José Miguel Marinas (2000), o sujeito tem nas mercadorias um elemento aglutinador da vida nos espaços urbanos e da vida cotidiana. O café e as cafeterias se encaixam nesta mirada, sendo que é nesse contexto de modernização da ‘metrópole do café’ que o Girondino surgiu.

### **A História dos Cafés**

A primeira cafeteria conhecida surgiu na Turquia. "Data de 1475 a abertura daquele que é considerado o primeiro café do mundo – o Kiva Han – marco do consumo generalizado da bebida." (MARTINS, 2014, p. 23). Rapidamente, o modelo de casa de café como ponto de encontro e local de interação social espalhou-se pelo mundo, em paralelo à trajetória da rubiácea, sobretudo nas grandes cidades europeias. Porém, notadamente a primeira associação que se faz quando se pensa em cafés é com Paris. Ana Luiza Martins (2014) apresenta que, em 1720, a capital francesa contava com 380 estabelecimentos, fechando o século XVIII com mais de 900 cafés.

Diversos artistas celebraram o prazer de sua beberagem, como Balzac<sup>4</sup> e Bach<sup>5</sup>. No Brasil, diferentes autores e movimentos, como o romantismo e o modernismo, também se apropriaram da fruta em suas obras. Afinal, os “bens que servem às necessidades físicas – comida ou bebida – não são menos portadores de significado do que a dança ou a poesia." (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006, p. 120-121). Significados que são gerados pelo contexto social e de relações dos indivíduos e dos grupos e que, além disso, podem influenciar até mesmo na percepção dos sentidos. É por isso que, por exemplo, um mesmo café tomado em um contexto em que estamos com amigos pode ter um sabor bem melhor do que outro preparado para espantar o sono.

---

<sup>4</sup> "O café cai-nos no estômago e há imediatamente uma comoção geral. As ideias começam a mover-se como batalhões do Grande Exército no terreno onde a batalha ocorre. As coisas que recordamos surgem a todo galope, de estandarte ao vento." Informação retirada do blog Mexido de Ideias, disponível em: <https://www.facebook.com/mexidodeideias/posts/372238639477768>. Acesso em: 03 jan, 2015.

<sup>5</sup> "Ah, como é doce o seu sabor. Delicioso como milhares de beijos, mais doce que um moscatel. Eu preciso de café." Informação retirada do blog Mexido de Ideias, disponível em: <http://www.mexidodeideias.com.br/index.php/curiosidades/cantata-do-cafe-de-bach/>. Acesso em: 03 jan, 2015.

Gerador de afetos e subjetividades em suas práticas de consumo, o líquido negro tem um quê de atração. Não é raro escutar comentários sobre o aroma e o sabor de um café passado na hora ou até sobre a necessidade de tomar um café ao acordar para começar bem o dia. Fascínio este que Benjamin classificou como sendo um culto à mercadoria e o nomeou de ‘*sex-appeal* do inorgânico’. Nesta expressão entende-se a mercadoria como fetiche

em um sentido erótico, pois ela não reconduz ao trabalho do produtor, mas se relaciona com o consumidor, suscitando suas fantasias. O fetiche não se associa ao valor de troca e ao preço que oculta relações de produção, mas ao valor de uso, não um valor de uso abstrato, mas ‘qualitativo’, diferenciado, singular (MATOS, 2010, p. 272)

Assim, as relações humanas nas grandes cidades apresentam-se reificadas, de caráter objetivo e impessoal. Por não se conhecer mais o artesão que confecciona a mercadoria ou o produtor rural que planta o café, interagimos com as mercadorias como se estivessem vivas, tornando então o inanimado animado.

Dessa forma, na modernidade rearticularam-se as esferas da produção e do consumo, moldando estilos de vida. Estes são acessíveis através do que Simmel (2005) chama de denominador comum dos valores: o dinheiro.

E para manter o mercado em funcionamento, faz-se do estilo do objeto um motivo de consumo, o design fixando a desejabilidade necessária ao escoamento de um produto, embelezando-o: mobiliário, cafeterias (MATOS, 2010, p. 282)

Atualmente, o que Olgária Matos enuncia sobre o estilo e o *design* provocando a “desejabilidade” dos objetos, tem ganhado espaço nos cafés brasileiros com o advento de um consumo especializado de cafés – são os chamados *gourmet* ou ‘especiais’<sup>6</sup>. “A abertura de novos estabelecimentos especializados em café revela que estamos de fato diante de um vigoroso renascimento das casas de café.” (PINO; VEGRO, 2012, p. 61).

---

<sup>6</sup> Definição de café especial para a SCAE (Associação de cafés especiais europeia), tradução nossa: “Café especial é definido como uma bebida artesanal à base de café, que é reconhecida pelo consumidor (em um mercado específico em um determinado período) como tendo qualidade única, sabor singular e personalidade marcante, e superior, às bebidas de café geralmente servidas. Esta bebida deve utilizar grãos produzidos com procedência controlada e altos padrões de qualidade no processamento do café cru, na torra, no envase e no preparo.” Disponível em: <http://www.scae.com/about-us/what-is-specialty-coffee.html>. Acesso em 5 jan, 2015.

Nesse sentido, o Café Girondino, apesar de não se encaixar totalmente no conceito de cafés ‘especiais’, faz parte desse movimento de abertura. Além disso, também não pode deixar de ser encarado como uma cafeteria *gourmet*, pois serve a seus clientes *drinks* com café – a *Latte Arte*, que consiste na elaboração de desenhos usando leite vaporizado em bebidas à base de café – e também os cafés espressos (ou expressos, como se popularizou no Brasil) em cápsulas, cafés de qualidade vendidos em embalagens hermeticamente fechadas e de fácil preparo.

Em entrevista com um dos gerentes do Café Girondino, o senhor Fábio Marcelo Vitório da Costa – colaborador do café há 12 anos –, foi relatado que o Girondino original foi inaugurado no ano de 1875, ano da abertura da primeira agência da Caixa Econômica Federal na cidade e do início da operação dos bondes, outro traço marcante da modernidade técnica. Na figura 2 podemos ver a multidão circulando na Rua XV de Novembro em frente ao Café Girondino histórico.



Figura 2: Contra-capas do cardápio do Café Girondino

Ainda segundo informações do senhor Fábio Marcelo, o Girondino fechou as portas em meados da década de 1920. O entrevistado informou desconhecer as razões pelas quais o café fechou as portas, mas podemos inferir pelos dados históricos que os problemas conjunturais foram as principais razões, a saber: safras seguidas de superprodução do grão e a conseqüente queda nos preços internacionais, despreparo na gestão dos negócios por parte dos ‘barões do café’, amparo governamental ineficiente e o *crash* na Bolsa de Nova York em 1929 – evento no qual muitas fortunas de grandes cafeicultores viraram pó.

A atual versão do café foi inaugurada em 1998, no térreo aonde se localizava um dos mais tradicionais hotéis paulistanos do final do século XIX e início do seguinte, o Hotel D'Oeste. O gerente do Girondino contou ainda que os descendentes dos proprietários da cafeteria e os novos empresários donos do café não têm ligações, há somente uma autorização de uso do nome. O interesse destes homens de negócio, que já possuíam outros investimentos no centro velho da cidade, foi o de resgatar a história de um dos períodos mais prósperos da cidade em um dos seus principais símbolos, uma casa de café.

Por isso, intencionalmente a decoração do Girondino atual foi inspirada em seu predecessor, o que faz do café hoje um dos pontos turísticos para brasileiros e até para estrangeiros que visitam São Paulo. Contudo, não só turistas consomem a história da pauliceia materializada no café, conforme veremos na próxima seção.

### **Consumo de Memórias**

Tratamos até aqui das conexões do café com a modernidade paulistana e da história dos cafés e do Girondino. Com efeito, podemos analisar o exposto como sendo um panorama da formação dos laços culturais do café e das cafeterias com São Paulo. E falar de cultura é lidar com os conceitos de memória e de consumo.

Segundo o estudioso da semiótica Iúri Lótman:

cultura é *memória* (ou se preferirem, gravação na memória de quanto tem sido vivido pela coletividade), ela relaciona-se necessariamente

com a experiência histórica passada.” (LÓTMAN; USPENSKII, 1981, p. 41).

Para serem compartilhados pela coletividade, os textos culturais<sup>7</sup> da memória precisam ser mediados pela linguagem para que, assim, haja comunicação e socialização. Neste processo, a cultura gera uma estruturalidade, a qual Lótmán dá o nome de semiosfera.

Para a transmissão da experiência histórica passada, o mecanismo da cultura precisa organizar e conservar as informações de modo que tenham durabilidade no tempo, ou nas palavras do semiótico russo: ‘longevidade da memória coletiva’. O autor vislumbra a longevidade dos textos e dos códigos, na qual se muda, mas, ao mesmo tempo conserva-se a unidade através da memória precedente.

Everardo Rocha (2006) no prefácio do livro *O mundo dos bens*, de Mary Douglas e Baron Isherwood, compreende essa dimensão de código também para o consumo, pois através dele são decodificadas muitas das nossas relações sociais.

Sob esse aspecto, as decisões de consumo se tornam a fonte vital da cultura do momento. As pessoas criadas numa cultura particular a veem mudar durante suas vidas: novas palavras, novas ideias e maneiras. A cultura evolui e as pessoas desempenham um papel na mudança. O consumo é a própria arena em que a cultura é objeto de lutas que lhe conferem forma. (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006, p. 102-103)

Vimos neste artigo que os papéis desempenhados pelo café e pelas cafeterias na cultura paulistana sofreram mudanças, ganharam e perderam importância, desde o início do século XX. E o consumo realmente comportou-se como a arena, o mediador, o marcador dinâmico desse processo.

Ao mesmo tempo, é possível associar o Café Girondino a um ‘lugar de memória’<sup>8</sup>, em que é possível vivenciar experiências memoriais, seja através de uma simples ida ao

---

<sup>7</sup> Podemos entender um texto cultural como a unidade mínima de um significado cultural em um sistema de signos. Além disso, “Lótmán afirma que poderíamos comparar o texto a uma semente, capaz de conservar e reproduzir a lembrança de estruturas anteriores e, ao mesmo tempo, produzir algo novo.” (RAMOS et al., 2007, p. 32). É a ligação do texto à memória da cultura.

<sup>8</sup> Lugares de memória podem ser categorizados, de acordo com o historiador Jacques Le Goff, da seguinte maneira: “Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios ou as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou as associações: estes memoriais têm a sua história.” (LE GOFF, 1990, p. 473)

estabelecimento após uma cansativa manhã de compras na Rua 25 de Março ou depois de uma missa no mosteiro São Bento<sup>9</sup>, seja também pelas apropriações que diversos grupos fazem do seu espaço, como nas recentes palestras do Café com História<sup>10</sup> ou em encontro do grupo revivalista Picnic Vitoriano de São Paulo (PVSP) que teve a figura 3 como cartaz de divulgação<sup>11</sup>.



Figura 3: Cartaz do passeio fotográfico e do chá das 5 do PVSP

<sup>9</sup> Depoimentos de clientes sobre o Girondino disponíveis em: <http://experienciapaulistana.com/2012/03/07/missa-no-mosteiro-de-sao-bento/> e <http://saopauloparainiciantes.com.br/2011/10/cafe-girondino-e-seu-insuperavel-arroz-doce.html>. Acesso em 6 jan, 2015.

<sup>10</sup> Informações sobre as palestras organizadas pelo Café com História no Girondino disponíveis em: <https://www.facebook.com/cafecomhistoriasp>. Acesso em: 7 jan, 2015.

<sup>11</sup> Imagem do cartaz de divulgação disponível em: <http://sp.steampunk.com.br/2012/11/15/picnic-vitoriano-sao-paulo-e-mais-um-tradicional-cha-das-cinco-de-fim-de-ano/>. Acesso em: 7 jan, 2015.

Esta apropriação é particularmente reveladora, pois este grupo tem como objetivo recriar/reviver um período que vai da Idade Média à Era Eduardiana, para, segundo eles, resgatar hábitos e costumes destas épocas<sup>12</sup>. Dessa forma, consomem o passado com uma visão alegórica impregnada de percepções e idealizações imaginárias do presente. Visão reforçada se analisarmos o que Olgária Matos (2010) nos diz sobre a formação do lugar, que requer o lembrar e o imaginar. Nesse aspecto também o Girondino se constitui como um lugar de memória, sendo um espaço de coexistência de diferentes épocas.

Portanto, identificamos as três maneiras pelas quais Lózman (1981) aponta que novos conteúdos são acrescentados à memória coletiva longa, a saber: aumento na quantidade de conhecimentos; reorganização hierárquica do que é registrado como memória em um dado momento; e o esquecimento, que envolve seleção de acontecimentos, o que fica e o que se vai da memória.

### **Considerações Finais**

Assim, o Girondino é um local que mantém a característica fundante dos cafés, de ser um espaço de sociabilidade, comunicação e consumo aonde pessoas se reúnem para discutir assuntos importantes ou simplesmente passar o tempo. Nele vemos ainda consumos bem peculiares de suas características modernas, até mesmo a ressignificação de seu espaço de forma lúdica, como forma de entretenimento para alguns grupos.

Simultaneamente, o Café Girondino, como lugar de memória, possibilita ao cidadão comunicar-se com o passado, para que não sejamos, de acordo com Olgária Matos, carentes de nossa história. Quando isso ocorre, “diminuímos em humanidade, estreitamos a própria identidade e perdemos a realidade.” (MATOS, 2010, p. 133)

---

<sup>12</sup> O PVSP auto-identifica como: "revivalistas do recorte histórico da Idade Média à Era Eduardiana na cidade de São Paulo - SP. O foco do grupo, surgido em 2010, é promover eventos de Revivalismo/Recriação Histórica. Nossos eventos buscam reconstruir, recriar um período e resgatar alguns hábitos e costumes através de convescotes, saraus, chás das cinco e soirées." Informação disponível na *fanpage* do grupo: <https://www.facebook.com/groups/154667947937310/>. Acesso em 7 mar, 2015.

Além disso, o ritual de consumo do cafezinho apresenta uma longevidade de códigos e de textos que faz com que permaneça na memória coletiva paulistana e seja uma tradição que sobreviveu a muitas transformações no espaço/tempo histórico.

### Referências

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin: sociologia**. São Paulo: Ática, 1991 (Grandes cientistas sociais, n. 50)

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. 1ª edição. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

GARCIA, José L. “Sobre as origens da crítica da tecnologia na teoria social: Georg Simmel e a autonomia da tecnologia”. **SCIENTIAE Studia**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 287-336, 2007.

HERSCHMANN, Micael M.; PEGORARO, Everly; FERNANDES, Cíntia S. “Steampunk e retrofuturismo: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas”. **Comunicação, Mídia e Consumo**, Ano 10, v. 10, n. 28, p. 209-228, Maio/Ago. 2013. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/307>>. Acesso em: 8 jan, 2015.

HOBBSAWN, Eric. **A era das revoluções (1789-1848)**. 25ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

\_\_\_\_\_. **A era do capital (1848-1875)**. 13ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

LÓTMAN, Iúri; USPENSKII, Borís. “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”. In: \_\_\_\_\_ **Ensaio da semiótica soviética**. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MARTINS, Ana L. **História do Café**. 2ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

MATOS, Olgária C. F. **Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

MARINAS, José M. Simmel y la cultura del consumo. **Reis: Revista española de investigaciones sociológicas**, n. 89, p. 183-218, 2000.

PINO, Francisco A.; VEGRO, Celso L. R. **Café: um guia do apreciador**. 4ª edição. 2ª tiragem. São Paulo: Saraiva, 2012.

RAMOS, Adriana V. et al. “Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura”. In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.

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

## Cultura e religião de matriz africana no contexto Rio-Grandense<sup>1</sup>

Roberto Jair Bastos da Cruz <sup>2</sup>

Universidade FEEVALE, Novo Hamburgo - RS

### Resumo

O tema aborda uma investigação analítica sobre cultura e religião de matriz africana no contexto do Rio Grande do Sul e possui uma estrutura teórica e prática, relacionada a um conteúdo interdisciplinar. O objetivo geral é elucidar os conceitos do tema com os seguintes objetivos específicos: apresentar uma síntese histórica da entrada do negro no Rio Grande do Sul; demonstrar os resultados agregados como elementos básicos para o surgimento do Batuque; explicar as correntes afro-religiosas, formadoras do Batuque afro-rio-grandense. O tema abrange dois tipos de investigação: bibliográfica e de campo, numa área delimitada que corresponde a Porto Alegre e grande Porto Alegre. Os métodos aí aplicados foram o etnográfico e o histórico-comparativo. As considerações finais do tema apontam para uma visão envolvente do Batuque, expondo-o no cenário brasileiro com algumas de suas diferenças, diante de outras realidades fora do seu contexto.

**Palavras chave:** Cultura; Religião; Batuque Afro-Rio-Grandense.

O tema proposto está relacionado a uma investigação inclinada ao campo afro-religioso do Rio Grande do Sul, com leituras analíticas de obras nas áreas de história e antropologia. A história, junto a uma visão geográfica, identificou pontos marcantes na cultura e na identidade, espalhados pela região sulina, no que se refere aos cultos afro-religiosos; a antropologia, embasada numa linha estruturalista, ajudou a formar um pensamento sociocultural na prática investigada, surgindo assim, uma investigação interdisciplinar. Esse trabalho foi enriquecido com o conhecimento de outras obras para uma ampla interpretação voltada à investigação de campo na área delimitada que engloba Porto Alegre e grande Porto Alegre. Esse conhecimento está sendo elaborado à futura

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, Universidade FEEVALE, Novo Hamburgo – RS, e-mail: omitoki@bol.com.br.

dissertação de mestrado e uma parte da mesma é o tema apresentado no referido Simpósio Internacional.

O objetivo geral do tema é elucidar os conceitos sobre a cultura e a religião afro-rio-grandense, através de Porto Alegre e da grande Porto Alegre, com ênfase nos seguintes objetivos específicos: apresentar, por meio de uma síntese histórica, a entrada do negro escravo no Rio Grande do Sul, trazendo e deixando uma carga mítico-cultural como legado no conhecimento e na prática religiosa; demonstrar, através dos movimentos culturais e religiosos, os resultados agregados como elementos básicos, dentro de um conjunto de manifestações, provocando o surgimento do Batuque; explicar as quatro correntes afro-religiosas, integrantes do Batuque afro-rio-grandense.

A construção do tema só foi possível devido à abrangência de dois tipos de investigação já estudadas e compreendidas na elaboração da futura dissertação de mestrado que são: Bibliográfica – aquela que compõe o conteúdo e as demais que se encontram nas referências bibliográficas do presente artigo, sobre o qual se fundamenta parte do estudo em questão; Investigação de campo – a partir do material coletado, procurou-se estabelecer paralelos com as manifestações que ocorreram nos templos afro-religiosos para compreender e resgatar a contribuição do negro na formação cultural e religiosa desse Estado do sul brasileiro. Os métodos aí aplicados foram o etnográfico e o histórico-comparativo, erguendo-se um bom resultado dentro dos aspectos histórico-antropológicos.

Com esse conhecimento vivenciado e analisado e finalizada a investigação de campo, houve a codificação do material coletado com as análises e as interpretações das obras estudadas em conformidade com cada parte: síntese histórica, movimentos cultural-religiosos e as quatro correntes afro-religiosas que integram o Batuque afro-rio-grandense. As obras que não aparecem nas citações e que estão incluídas nas referências bibliográficas, são obras que contém os elementos necessários para a compreensão na construção desse artigo. Outras obras, conectadas com a futura dissertação, tão importantes quanto essas, não estão inseridas aqui, por não fazer parte desse trabalho.

O tema proposto foi delimitado, dentro de uma investigação de campo, na área que corresponde a Porto Alegre e grande Porto Alegre, por isso, o fator histórico, voltado a uma base teórica sobre a entrada do negro em terras sulinas, é de suma importância para o entendimento desse conjunto de situações. Nesse sentido, o desenvolvimento do tema começa com a história da Colônia do Sacramento, fundada pelos portugueses na região do Prata, lembrando que “...desde 1680, o africano desempenhou papel determinante no relacionamento luso-espanhol meridional” (MAESTRI, 1984, p. 24). Os cativos se espalharam nesses dois territórios, adentrando e se fixando nos pampas gaúchos, nas suas fugas grupais ou individuais, para se distanciarem da Colônia do Sacramento, mostrando que nessas terras, ainda território espanhol, já existia a presença do negro.

E para melhor reforço à ideia do parágrafo anterior, partindo da mesma direção “*La cantidad de negros cautivos introducidos al Plata desde 1742 a 1806 era significativa*” (PALERMO, 2008, p. 157). A introdução dos referidos negros, nesse período e nessa região, foi intensa, mas antes desse período, já existia a presença dos negros, conforme descrito anteriormente, marcando e fazendo história na forçosa jornada da escravidão, trazendo nas suas bagagens culturais, costumes e rituais, intensificando aqui as formas mitológicas das várias regiões da África, que se transformaram, mas não desapareceram. Logicamente, aí foi o início de um processo e constata-se que a partir daí esse processo se tornou uma constante.

O referido processo, aos poucos, foi deixando rastros de identidade, pois o que já existia nessa região transformou-se e solidificou-se. Nesse relato, sabemos que antes da fundação de Rio Grande, em 1737, já existia a prática charqueadora, mas foi a partir de 1780 que essa prática se tornou, em Pelotas, um importante centro charqueador e escravista. As práticas das charqueadas, massivamente falando, “...correspondem aos primeiros e mais importantes estabelecimentos pré-industriais do Estado, tendo provocado o também primeiro grande surto da economia gaúcha graças ao significativo número de escravos...” (CORRÊA, 1994, p. 11). A fase charqueadora comercial e

economicamente citada teve início no século XVIII e seu declínio no século XIX, com a crise final da escravidão.

A exposição apresentada, nessa fase do processo, com um considerável número de escravos, vindos de várias partes do Brasil e das regiões da África, pelo porto de Rio Grande, afirma-se por meio da obra de Reginaldo Braga, prefaciado por Norton Corrêa o seguinte: “...os negros que permaneciam no extremo sul ficaram isolados, conservando a herança cultural que os ancestrais haviam trazido, como a linguagem que compõe os cânticos” (BRAGA, 1998, p. 10). A citação afirma “os negros que permaneciam”, pois a crise charqueadora, impulsionou muitos escravos para Porto Alegre e a maioria deles foram levados para outras regiões do Brasil e centros urbanos, principalmente para a região cafeeira de São Paulo, deixando juntamente com os que aqui ficaram: hábito, cultura, religião e outras formas de manifestação.

Norton Corrêa e Reginaldo Braga, além de trabalharem com os conteúdos da história afro-rio-grandense, também trabalham com os da afro-religiosa, contribuindo ainda mais com o desenvolvimento e compreensão desse tema. Nesse contexto, está incluído também o conteúdo do filósofo alemão Ernst Cassirer, na versão espanhola, que corresponde aos fatos históricos, porque as peculiaridades da história conectam entre si e vão tecendo um conjunto de situações, organizadas por uma metamorfose (transformação), que não se interrompem e conduzem por formas dominantes os fatos percebidos e combinados de maneira consciente “...*de estas combinaciones lo que va gestando eso que llamamos ‘sentido’ específicamente histórico de los fenómenos, o sea, su peculiar historicidad*” (CASSIRER, 1959, p. 37). Assim, percebe-se que o homem faz a sua história por suas próprias necessidades e interesses, traçando suas marcas e deixando-as perenemente às gerações vindouras e, nesse caso, a herança cultural e religiosa, deixada pelos africanos em terras sulinas e que perduram até hoje.

O conteúdo dos movimentos cultural-religiosos, tem como abordagem resultados agregados e inseridos num conjunto de manifestações, carregando em si, no decorrer dos acontecimentos, elementos para o surgimento do Batuque em suas formas mitológicas. Para o antropólogo estruturalista francês, Lévi-Strauss, a separação que existe no

pensamento humano entre mitologia e história “...pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas não como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia” (LÉVI-STRAUSS, p. 64). Afirma-se aqui, que os caminhos abertos entre mitologia e história, fazem com que os movimentos culturais e religiosos de um grupo ou comunidade assegurem sua história através da mitologia. Nesse sentido a compreensão apresentada é adequada, porque os movimentos cultural-religiosos estão impregnados de mitologia e história.

Nesse contexto, para explanar os movimentos em direção ao surgimento do Batuque, inclina-se ao conteúdo do babalorixá e escritor argentino, Roberto Daniel Prado. O mesmo é iniciado nos fundamentos afro-religiosos do Rio Grande do Sul. Atualmente, possui templo afro-religioso em Buenos Aires e reconhece que o Batuque é “...*variante africana desarrollada en el sur de Brasil...*” (PRADO, 1994, p. 7). É importante salientar que os cultos afro-religiosos não perduraram nos países do Prata, na época em que lá existiam os escravos. O Batuque brotou e se desenvolveu no Rio Grande do Sul e, a partir da década de 1960, atravessou fronteiras e se instalou na Argentina e no Uruguai.

Valéria Zanetti e Washington Gularte contribuíram por demais, para esse tema. Gularte, autor de livros, cantor, compositor e músico uruguaio, possui um bom conhecimento sobre a música candombeira, acompanhada de tambores. Na época da escravidão, existiu o candombe no Uruguai e também no Rio Grande do Sul, na periferia de Porto Alegre. Ele descreve que “*En primer momento, el tambor afrouruguayo fue construido a partir de barricas o toneles de yerbas (mate), que provenían de Brasil*” (GULARTE, 2004, p. 65). Como existe a cultura da erva-mate para o preparo do chimarrão na região sulina, o que Gularte quis dizer é que as barricas de erva-mate entravam no Uruguai, vindas do sul do Brasil. Com isso, o referido autor dá pistas de que esse movimento cultural, que outrora também era religioso, tem uma forte ligação no sentido Uruguai-Porto Alegre, devido ao fluxo e refluxo de escravos nessas regiões.

Não confundir o candombe com o Candomblé da Bahia. O candombe quando surgiu no Uruguai por meio dos escravos vindos da África das etnias banto, era essencialmente religioso. Hoje, é inteiramente profano e faz parte da cultura musical e

carnavalesca do Uruguai. Na época em que ainda estava na fase religiosa, ramificou-se parcialmente à periferia de Porto Alegre e depois desapareceu. Acredita-se que, antes do seu desaparecimento, as manifestações existentes e outras que iam surgindo, assimilaram elementos do candombe de Porto Alegre, passando às novas gerações, observando-se aí uma das origens do Batuque.

Os movimentos cultural-religiosos que se referem aos “...cucumbis ou quicumbis, candombes, cordões, batuques e macumba...” (ZANETTI, 2002, pp. 196-197), foram sustentados por outros grupos de negros que chegavam em Porto Alegre no decorrer do século XIX, principalmente no período da crise charqueadora.

Essa diversidade foi ampliada com a efervescência da época, devido à grande quantidade de negros escravos introduzidos no contexto da província sulina e, mesmo de forma forçada os referidos escravos contribuíram, através do trabalho, da cultura e da religião para o enriquecimento do Rio Grande do Sul, surgindo o Batuque como resultado das quatro correntes afro-religiosas que são: Cabinda, Jeje, Ijexá e Oyó, todas elas relacionadas às origens de matriz africana.

Para entender melhor as quatro correntes afro-religiosas, também chamadas por seus praticantes de “nação”, convém esclarecer que elas são formadas hierarquicamente de doze Orixás, numa visão geral. Dependendo da nação, essa hierarquia pode sofrer modificações. E por mais modificações que sofra, o primeiro de todos os Orixás é sempre o Bará e o último é Oxalá. Esse, é o que dá a última palavra e aquele, é o primeiro que abre os rituais e toda e qualquer manifestação, tanto no mundo sagrado como no mundo profano. No Rio Grande do Sul, o Bará é o Exu ancestral vindo da África e não confundilo com os Exus da Quimbanda surgidos no Brasil.

Em linhas gerais, os Orixás são distribuídos da seguinte forma: Bará, Ogum, Iansã/Oyá, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossain, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Desses, alguns são mais destacados por serem reis de suas nações religiosas e outros, pela acentuada abrangência em todo o território nacional. Diante desse exposto, serão abordadas a seguir as quatro correntes afro-religiosas, isto é, as quatro nações religiosas. Todas elas cultuam os Orixás mencionados anteriormente, juntamente com suas

modalidades. Alguns detalhes e pormenores serão explicados no decorrer da abordagem para que se possa entender o geral.

Cabinda é um conclave que pertence a Angola e se localiza na foz do rio Congo. Nome dado no Rio Grande do Sul aos negros vindos dessa região, que provêm de uma das etnias banto. Os cabinda chegaram no sul, trazendo em sua bagagem cultural e religiosa o ritual dos mortos e para sobreviverem religiosamente, incluíram no seu ritual os Orixás, Voduns e Eguns, sendo que esses últimos, também são espíritos dos mortos, porém da cultura yorubá. Nessas adaptações, a nação de Cabinda tem seu rei espiritual, eleito no Rio Grande do Sul e que está destacado através do falecido “Babalorixá VALDEMAR ANTÔNIO DOS SANTOS, de Xangô Kamucá Baruálofina. Considerado o REI da Nação Religiosa de Cabinda no Estado do Rio Grande do Sul...” (Ferreira, 1994, p. 18). Nessa passagem citada, o referido autor enfatiza com letras maiúsculas o nome completo do babalorixá e mais adiante a palavra REI, dando a entender de que o rei é o babalorixá, mas na verdade, o rei dessa nação é o Orixá Xangô Kamucá Baruálofina.

Esclarecendo melhor a questão apresentada no parágrafo anterior, o referido Orixá não é um Orixá, mesmo que boa parte de seus praticantes o considerem como tal. É denominado como Xangô, porém Ele é um Egum divinizado, isto é, o espírito de um morto que religiosamente se destacou. O referido Egum, identificado como Xangô Kamucá Baruálofina não se manifesta, isto é, não incorpora em nenhum de seus iniciados e por ser rei, protege todos os integrantes da referida nação religiosa. Se boa parte de seus praticantes o consideram como Orixá, é pelo fato de que foi incluída a denominação Xangô na frente da denominação Kamucá, integrando aí mesclas dos yorubá com as dos cabinda do povo banto.

Ijexá é um subgrupo dos yorubá e sua antiga capital era Ilexá, da região de Oxogbô, que se localiza na Nigéria, onde nasce o rio Oxum. Atualmente Ilexá é apenas uma cidade. Os negros vindos dessa região, trouxeram para o Rio Grande do Sul a nação religiosa de Ijexá. Esse nome também é um “Ritmo tocado para Oxum, bem cadenciado” (CACCIATORE, 1977, p. 143), pois a mesma é rainha dessa nação. As pessoas vinculadas aos rituais de Oxum, costumam vestir-se de amarelo, sua cor preferida. Ela



representa o amor, a delicadeza, a elegância, a maternidade, a riqueza e tudo aquilo que faz parte da esfera feminina e também está ligada diretamente às águas doces e em parte com o mar.

Atualmente, no Rio Grande do Sul, como em todo o Brasil, na mentalidade de seus filhos e devotos, Oxum gosta de joias de ouro e bijuterias douradas, mas antigamente, na África, Oxum “Mulher elegante que tem joias de cobre maciço. É uma cliente de mercadores de cobre. Oxum limpa suas joias de cobre antes de limpar seus filhos” (VERGER, 2002, p. 174). Com isso, constata-se que esse Orixá feminino se preocupa com a vaidade. Além de ser mãe, Ela carrega consigo o brilho da mulher sedutora, dotada de grande beleza e graciosidade. Esse conceito sobre Oxum, não é somente dentro da nação de Ijexá, na qual Ela exerce sua influência espiritual como rainha, mas também em todas as outras nações religiosas, onde Ela é cultuada.

Jeje é uma designação dada pelos yorubá aos povos vizinhos daomeanos, que significa estrangeiro. Esses vizinhos viviam no Daomé, atual Benin, fronteira com a Nigéria. Os daomeanos pertenciam ao grupo fon da língua ewe. Na própria África, entre as regiões fronteiriças, houve uma mescla entre os dois grupos, resultando aí a cultura jeje-nagô, sendo que nagô é uma designação dada pelos daomeanos aos povos que falavam o yorubá. Essa fusão, entre as duas realidades culturais, refletiu em terras brasileiras, quando aqui chegaram os escravos daquela região e ficaram conhecidos como tal, “cuja linguagem, crenças, costumes foram absorvidos em grande parte pelos iorubanos...” (CACCIATORE, 1977, p. 153).

Os jeje foram tão numerosos no Brasil que influenciaram em todas as nações afro-religiosas, juntamente com os nagô, que já vieram da África com essas mesclas. No Rio Grande do Sul, temos jeje e mais três nações, duas delas já foram abordadas. Todas essas tem a influência daquela, referente à cultura e à religião e mais precisamente às divindades. Essas, da nação Jeje, chamam-se Voduns e que nas demais nações se transformaram em Orixás. Convém esclarecer de que a própria nação Jeje, espalhada pelas regiões rio-grandenses, dificilmente usa o termo Vodum, pois essa nação, absorveu os Orixás dos nagô, constatando-se assim, essa forte influência jeje-nagô no Rio Grande

do Sul. Dentro dos cultos afro-rio-grandenses, para a maioria o rei da nação Jeje é Xapanã e para um número reduzido de integrantes é Sapatá. Ambos são Voduns, mas em terras sulinas, transformaram-se em Orixás.

Antes de entrar no assunto da nação de Oyó, será relatado de forma abrangente sobre os yorubá, cuja referida nação está incluída. Localizadas no sudoeste da atual Nigéria, as comunidades yorubá se tornaram importantes, pelo processo de desenvolvimento que absorveram no decorrer do tempo, influenciaram outras civilizações, como os vizinhos do Daomé, atual Benin e por conseguinte, esses também influenciaram aqueles, conforme foi descrito anteriormente. As cidades de Ilê-Ifé e Oyó tiveram fundamental importância para a civilização e para a história dos yorubá. Era na cidade de Ilê-Ifé, conhecida como capital sagrada e religiosa, que os reis yorubá eram investidos do poder real. E a importância da cidade de Oyó foi pelo fato de que a mesma era a capital política dos yorubá. A primeira mostrava autoridade através da sua visão religiosa e sagrada; a segunda mostrava poder pelas grandes estratégias e conquistas, formando um equilíbrio entre o panteão religioso, juntamente com o entrosamento e a movimentação política.

A tradição oral relata que a cidade de Oyó teria sido fundada por Oranian, filho e sucessor do deus-rei Odudua (fundador de Ilê-Ifé). A cidade histórica de Oyó teria sido fundada no início do século XIII. Até o século XVIII, Oyó foi apenas uma cidade-estado entre outras. Foi dominada, por algum tempo, pelos nupes. Porém, o povo de Oyó recuperou sua força e conquistou povos, além das fronteiras vizinhas, tornando-se reino.

Oyó, um dia foi reino e ao desaparecer esse reino, tornou-se novamente cidade-estado e juntamente com os territórios centrais, sobreviveram aos ataques escravistas e se ainda estavam protegidos, foi pelo fato de que o alafin (soberano de Oyó), pressionado pelos vizinhos da região, era obrigado a desproteger as regiões periféricas sob o seu domínio e, essas regiões desprotegidas, foram alvos de outros Estados escravistas. Compreende-se aí que, deixando o campo aberto das regiões mais afastadas, em relação ao núcleo e aos territórios centrais, os povos abrangidos pelo referido campo, eram capturados com mais facilidade, para servirem de escravos na América.

No término do relato acima, afirma-se que os escravos vieram para a América, comprova-se que a maioria deles ao chegarem em terras brasileiras, concentraram-se nas regiões sulinas, pois os mesmos “Com ritos próprios, subsistiu no Rio Grande do Sul...” (CACCIATORE, 1977, p. 204). Em Oyó, na África, Xangô foi o quarto rei (alafin) e no sul do Brasil, religiosamente, Ele continua sendo o rei da nação de Oyó e tendo como rainha, Iansã/Oyá. Diante desses fatos, essa nação no sul do Brasil se fortaleceu, em épocas anteriores, pelo fato de que

O advento de ROSAS e URQUIZA na Argentina que, permitindo a criação de ‘Repúblicas Negras’ e reprimindo-as propiciou ao sul do Brasil (Rio Grande do Sul) receber os últimos descendentes da cultura Oyó (e únicos no Brasil) que participaram ativamente para o desenvolvimento daquele Estado, contribuindo ainda mais para a solidificação da cultura Afro-Brasileira... (FONSECA JÚNIOR, 1993).

Com essas comprovações bastante valiosas para esse contexto, atualmente falando, verifica-se nas práticas religiosas afro-rio-grandenses da nação de Oyó, uma diversidade nas suas ramificações, com suas cores e rituais diferenciados. Acredita-se que os negros vindos da região de Oyó para as regiões sulinas, trouxeram uma bagagem cultural adaptada e transformada nessas regiões, enquanto que outros negros da região de Oyó, chegando às mesmas regiões sulinas via Argentina, trouxeram uma bagagem cultural com outras modificações, adaptando-as de forma diferenciada com outras realidades locais já existentes, apresentando aí, esses resultados diversificados em suas ramificações, tornando um cenário rico em seus conteúdos culturais e religiosos.

No Rio Grande do Sul, existem distorções nos conceitos que foram descritos acima, por parte dos integrantes das referidas nações e até mesmo por intelectuais que investigam essa área do conhecimento. Como houve uma abordagem das nações religiosas, de forma um tanto isolada, é importante reuni-las aqui, dentro de uma visão mais coesa e até mesmo para resumir tudo aquilo que foi falado sobre elas. Quando falamos nos yorubá, estamos nos referindo aos nagô. Os jeje, vizinhos fronteiriços das comunidades yorubá os tratavam por tal denominação. Provenientes dessas comunidades yorubá, encontram-se duas no Rio Grande, transformadas em nações religiosas, que são Ijexá e Oyó. Essas, com as mesclas da etnia fon, chamada de jeje pelos yorubá, resultou a fusão jeje-nagô. E todo

esse envolvimento religioso afro-rio-grandense, foi absorvido e adaptado pela nação de Cabinda, pois a mesma acolheu essas realidades à sua identidade de origem. O conjunto de todas essas nações formou uma unidade e assim surgiu o Batuque. Nesse esclarecimento é necessária a abordagem de alguns detalhes e pormenores, para expor o Batuque com diferentes realidades no cenário brasileiro.

Dentro de um conhecimento geral, convém esclarecer que os integrantes do Candomblé da Bahia cultuam dezesseis Orixás, enquanto que os do Batuque do Rio Grande do Sul cultuam doze. Desses doze, em grande parte, os brasileiros os conhecem por existir aí a mesma denominação, tanto no Candomblé como no Batuque. Porém, há denominações que são próprias do Batuque e que não são conhecidas por muitos nos demais Estados e regiões do Brasil. Uma delas foi esclarecida anteriormente em relação ao Bará, em contraposição com os Exus da Quimbanda.

Continuando com o mesmo pensamento do parágrafo acima, referindo-se às denominações, temos: Odé, Otim e Xapanã. Odé, na língua yorubá, significa caçador. No Batuque, Odé é um Orixá e no Candomblé é um sobrenome de Oxóssi, denominado também com o “Nome primitivo de Oxossi, deus dos caçadores” (CACCIATORE, 1977, p. 185). No Rio Grande do Sul, os umbandistas cultuam Oxóssi como líder da quarta linha da Umbanda popular. No sul do Brasil, Oxóssi é um Orixá que chefia a referida linha de caboclo e sua natureza torna-se modificada em relação aos cultos de matriz africana; Otim, devido às controvérsias mitológicas é considerado ora masculino, ora feminino, ora andrógino ou o lado feminino de Odé. No Batuque, é companheira de Odé e caçam juntos, mas “usa capanga e lança e vive no mato, a caçar, sendo muito amigo de Ogun” (CACCIATORE, 1977, p. 200); Xapanã, no panteão hierárquico dos Orixás ocupa a nona posição e nessa mesma posição está Sapatá. São Voduns e não são denominados como um só. No Batuque, além de transformados em Orixás, Sapatá se tornou uma modalidade de Xapanã e se diferencia de Iansã/Oyá que, nesse caso, são denominações da mesma deidade.

Todos esses fatos se encontram na prática religiosa do Batuque do Rio Grande do Sul, confirmados através de obras e se tratando desses dois Voduns, transformados em

Orixás, depara-se com outro relato discorrido numa lenda em que Sapatá foi caluniado por espalhar doença às pessoas. Xangô ao encontrá-lo e tomando ciência da situação, transmitiu a ele o conhecimento da cura, herdado por Ossain. Xangô o aconselhou a curar o povo jeje e agora, com o segredo da cura, Sapatá para lá se dirigiu e curou os males daquele povo. E naquelas terras “...Sapatá foi muito bem tratado pelos jejes e mais tarde por eles aclamado, seu rei, seu senhor” (PRANDI, 2001, p. 221).

E para reforçar essa lenda em conformidade com a realidade batuqueira e fazendo uma ligação com Xapanã, relata-se numa passagem mitológica que Xapanã contraiu várias doenças e todos o abandonaram. Exu e Orunmilá o ajudaram a se restabelecer. Com isso, deixou de contrair doenças e contraiu o dom da cura. Chegou às terras de Daomé e lá curou o rei que estava morrendo de peste e nas referidas terras, Xapanã foi adorado, respeitado e “Lá ele ocupa lugar importante no tabuleiro de Ifá. Lá Xapanã foi chamado Obaluaiê, o Senhor da Terra” (PRANDI, 2001, p.217).

Outro detalhe interessante, nessa abordagem, são os conhecidos Obaluaiê e Omolu, cultuados no Candomblé da Bahia e que não são cultuados no Batuque do Rio Grande do Sul com essas denominações. Mesmo partindo de realidades diferentes e pelos relatos acima, contata-se que Xapanã, Sapatá, Obaluaiê e Omolu estão interligados por possuírem as mesmas funções em relação aos seus atributos, isto é, envolvidos às doenças, à cura, à saúde e à terra. Os integrantes do Batuque relatam que Obaluaiê é o Xapanã jovem e Omolu é o Xapanã velho. Apenas relatam, mas não os cultuam com as denominações Obaluaiê e Omolu.

Nessa mesma visão, encontra-se Iemanjá na décima primeira posição e aí se encontra também Nanã Burukê. Essa, é um Vodum feminino que se transformou em Orixá. No Candomblé, Nanã Burukê é independente; no Batuque, tornou-se uma modalidade de Iemanjá velha. Como a maioria dos Orixás, Iemanjá também possui suas Fases, da jovem até a mais velha. A jovem veste-se de azul claro e as tonalidades se modificam conforme a idade. A mais velha, veste-se de azul escuro. Veio da África como Vodum velho e “Nos cultos afro-brasileiros Nanã é considerada orixá feminino, ‘Mãe de todos os orixás’ para alguns, e a mais velha deusa das águas” (CACCIATORE, 1977, p.

149). No Brasil, Nanã ressurgida em Orixá, tem a sua independência e, por vestir-se de azul escuro e por possuir algumas características de Iemanjá, no Rio Grande do Sul se tornou dependente da fase velha de Iemanjá.

Nem todos os fatos que ocorrem nas comunidades afro-religiosas, nem todas as formas mitológicas dos Orixás foram contados e exemplificados, mas com a abordagem de alguns detalhes e pormenores, percebe-se a importância cultural e religiosa de matriz africana no contexto rio-grandense, obtendo-se assim uma boa visão do tema proposto. Ao criar estratégias, o negro lutou para manter sua identidade de origem no pesado fardo da escravidão e com suas linguagens, mitos e ritos, construiu novas identidades e nesse processo provocou o surgimento do Batuque.

Quando se fala que o Batuque é o resultado das quatro correntes afro-religiosas, também chamadas de nações religiosas, constata-se que as referidas nações não estão estruturadas por si só. Nelas, estão agregados elementos de outras nações e manifestações que desapareceram no decorrer do processo. As quatro que perduram até hoje e que formam o Batuque rio-grandense, são possuidoras de vários elementos de outras realidades e essas mesclas tornam o Batuque rico em seu conteúdo, permanecendo o mito original de forma modificada como herança dos ancestrais africanos.

Ao finalizar esse tema, expondo o Batuque perante o cenário brasileiro com algumas de suas diferenças e comparando-o, em alguns aspectos, com o Candomblé baiano é para que toda e qualquer diferença seja compreendida e valorizada dentro e fora do seu contexto e para termos também uma ideia abrangente desse valor se comparado com outras variantes africanas espalhadas pelo Brasil, como por exemplo, o Xangô de Pernambuco e o Tambor de Mina do Maranhão. Abordar e explicar internamente o Batuque afro-rio-grandense não é uma tarefa fácil. Expô-lo no cenário brasileiro é um desafio, mas necessário, para que possamos reflexivamente dialogar com outras realidades, com outras verdades e que muitas vezes estão fora do nosso alcance, devido ao imenso chão brasileiro com toda a sua diversidade cultural e religiosa.

## Referências

- ACOSTA, Milton. **Contribución al estudio del Batuque**. Montevideo: Daniel Abayubá, 1996.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. **La Colonia del Sacramento**. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1987.
- BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: A Música no Culto aos Orixás**. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CASSIRER, Ernst. **Mito y Lenguaje**. Buenos Aires: Galatea – Nueva Visión, 1959.
- CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande Do Sul: Antropologia de uma Religião Afro-Rio-Grandense**. São Luís: Cultura & Arte, 2006.
- CORRÊA, Norton F. **Panorama das Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul**. In: ORO, Ari Pedro (Organizador). **As Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UFRGS, 1994, pp. 9-16.
- CRISTIANO, Juan Carlos. **Raíces africanas en Uruguay: un estudio sobre la identidad afro-uruguaya**. Trabajo presentado en las VIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales. Montevideo: Udelar, el 8 y 9 de setiembre de 2009.
- FERREIRA, Paulo Tadeu Barbosa. **Os Fundamentos Religiosos da Nação dos Orixás**. Porto Alegre: Toquí, 1994.
- FONSECA JÚNIOR, Eduardo. **Dicionário Yorubá – Português**. Rio de Janeiro: Civilização, 1998.
- GULARTE, Washington. **El Candombe**. Porto Alegre: Alcance, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Feiticeiro e sua Magia. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, pp. 193-213.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A Eficácia Simbólica. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, pp. 215-236.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A Estrutura dos Mitos. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, pp. 237-265.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1997.
- MAESTRI, Mário. **O Escravo Gaúcho: Resistência e Trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ORO, Ari Pedro. **Mercosul: As Religiões Afro-Brasileiras nos Países do Prata**. Petrópolis: Vozes, 1999.

ORTUÑO, Sergio. **El Tambor y Sus Voces**. Montevideo: Rumbo, 2009.

PALERMO, Eduardo R. Esclavitud y Hacienda Pastoril en el Uruguay. In: MESTRI, Mário (Organizador). **O Negro e o Gaúcho: Estâncias e Fazendas no Rio Grande do Sul, Uruguai e Brasil**. Passo Fundo: UPF, 2008, pp. 138-168.

PRADO, Roberto Daniel. **Cosmovisión del Batuke Argentino**. Buenos Aires: INDUGRAF, 1994.

PRANI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus J. M. de. Escravo em Porto Alegre. In:\_\_\_\_\_. **O Alufá Rufino: Tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico negro (c. 1822 – c. 1853)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 40-59.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus J. M. de. Farrapos e alforria. In:\_\_\_\_\_. **O Alufá Rufino: Tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico negro (c. 1822 – c. 1853)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 60-67.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 2002.

ZANETTI, Valéria. **Calabouço Urbano: Escravos e Libertos em Porto Alegre (1840-1860)**. Passo Fundo: UPF, 2002.

## **Divulgação de conteúdos em sites de redes sociais: construindo diálogos entre academia e formação ética profissional<sup>1</sup>**

Artur Monteiro Bento<sup>2</sup>  
UniPiaget, PPGAS-UFRJ; Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

São apresentados resultados de pesquisa relacionando divulgação de conteúdos informacionais, inclusive científicos, nos sites de redes sociais como o Facebook.com, como expressão da formação ética profissional, através de mecanismos de monitoramento como a Folksonomia, que designa formas livres de organizar os conteúdos pelo próprio usuário através da etiquetagem, para a recuperação posterior da informação e seu compartilhamento. Os conteúdos em rede têm sua especificidade definida a partir da autocensura dos dados postados no site, através da avaliação dos riscos possivelmente associados às suas práticas, as possíveis audiências por eles conjecturadas como passíveis de acessarem seus dados através do site e o grau de conhecimento acerca das possíveis modalidades de uso dessas informações. Como recorte geográfico, a pesquisa toma como referência a cidade da Praia, capital de Cabo Verde, concentrando suas análises nos alunos do 3º e 4º ano da Universidade Jean Piaget de Cabo Verde [UniPiaget] e Universidade de Cabo Verde [UniCV], especificamente, alunos em fase de finalização de suas memórias de graduação em Sociologia, Psicologia e Serviço Social da UniPiaget. A coleta de dados foi realizada a partir de: a) um questionário estruturado administrado *on line* e *in vivo* a 76 usuários do Facebook, a partir de uma população de 94 usuários, margem de erro 5%; b) análise de conteúdos postados no site de rede social Facebook durante 2014. Especificamente, aplicando técnicas quantitativas de divulgação de conteúdos, objetivamos investigar a correlação entre divulgação e formação ética profissional, a partir de recursos cognitivos, que encontra seu lugar no site de rede social Facebook, contribuindo para a promoção de uma formação acadêmica mais reflexiva e crítica.

**Palavras-chave:** Rede social; Divulgação; Identidade profissional.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015

<sup>2</sup> *Docente colaborador* pela UniPiaget; Pesquisador pós-doc no PPGAS-UFRJ; bolsista FAPERJ; [artur-bento@hotmail.com](mailto:artur-bento@hotmail.com).

## 1 Introdução

A motivação para o desenvolvimento deste trabalho teve origem nas reflexões desenvolvidas a partir de conteúdos publicados no site de rede social Facebook.com por universitários cabo-verdianos e também em função da necessidade de pesquisar conteúdos informacionais, inclusive científicos, no contexto de Cabo Verde global. Sem qualquer dúvida, é da abertura política de 1990 que emanam a sociabilidade das redes sociais, evidenciando a conexão das pessoas através das relações de interação e interlocução possíveis. Estas reflexões estão centradas em pesquisas comparadas que venho desenvolvendo há algum tempo, uma no Brasil e outra em Cabo Verde, buscando compreender as vivências dos universitários em sites de redes sociais, mais especificamente conteúdos publicados em páginas de grupos, a partir do pressuposto que o Facebook permite substancializar as interações e os atores podem exercer suas atividades reflexivas através do sistema.

No universo pesquisado, uma evidente divulgação de conteúdos se configura — aí influenciando recursos cognitivos associados a monitoração, seleção, etiquetagem e reflexão no processo de divulgação, vendo-os de maneira interligada a componentes próprios de construção de competências cognitivas como comparação, associação, classificação, interpretação, formulação de hipóteses, entre outros. De modo evidente, a disseminação de conteúdos no site de rede social Facebook é vista na ótica de formação ética profissional e, à medida que os universitários atingem o último degrau do curso, o índice de monitoramento se torna mais forte. Evidentemente, esses grupos se definem como sendo uma identidade profissional em relação às suas práticas, definindo não só a profissão desejada, mas também buscando imprimir padrões de conduta humano social, predominando sempre o seu aspecto acadêmico.

Classicamente está descrito que a divulgação de conteúdos está inscrito na identidade profissional que ocorre no site de rede social Facebook, a partir de referenciais centrais de análise utilizados por Claude Dubar (2005) para evidenciar como se dá o

processo de socialização nas redes sociais relacionando a “identidade para si” e a “identidade para o outro”, que nos possibilita transitar por conflitos internos, como aqueles que envolvem o “reconhecimento” e o “não-reconhecimento” da profissão. Vidal (2005) e Pollak (1989) surgem como referenciais auxiliares, compondo a paisagem de fundo na qual “cultura” e “memória” se imbricam na construção de crenças e política interna na rede social Facebook, que se faz importante por soldar as identidades profissionais nas ilhas de Cabo Verde.

De acordo com a perspectiva acima elencada, estudam-se os conteúdos como fonte primária na formação ética profissional, além da base teórico-conceitual sobre o entendimento do conceito de rede social que permite aos universitários construir redes hiperlinkadas de amigos e conhecidos. E, segundo os critérios de visibilidade de cada site, podem ser percorridas por outros usuários, seja por um motivo, seja por mera diversão.

Prevê, com esse estudo, contribuir para a evolução de pesquisas nesta área. As redes sociais têm se tornando cada vez mais presentes na vida cotidiana dos estudantes cabo-verdianos – um conjunto de indivíduos e suas interações, considerando um tipo específico de interação e, formando uma rede formativa. A seguir, a apresentação teórico-conceitual, a discussão dos resultados, bem como as notas conclusivas, demandando novos estudos.

## **2 Análise de redes sociais**

As abordagens teóricas sobre redes sociais e os métodos de análise dessas redes têm sido bastante discutido na comunidade científica, envolvendo a interação e interlocução possíveis em coletivos profissionais. Pelo forte compromisso analítico, as definições distinguem dos tradicionais métodos estatísticos e de análise de dados em ciências sociais. Na verdade, os novos métodos abarcam a descrição de fenômenos empíricos onde se dá importância às interações entre os atores de um determinado contexto social. Para aprofundar esta questão, apresentaremos reflexões de ordem de redes sociais sobre a realidade dos universitários cabo-verdianos, cujos conteúdos teoricamente

realçam a autocensura no processo de disseminação de conteúdos. São comportamentos, atitudes e condutas que são construídas no processo de interação no site de rede social Facebook que operam diretamente no processo da formação profissional, principalmente por relacionar a divulgação de conteúdos a construção da identidade profissional, em um movimento de “construção, desconstrução de identidades ligadas às diversas esferas de atividade (principalmente profissional) que cada um encontra durante sua vida e das quais deve aprender a tornar-se ato” (DUBAR, 2005, p. XXVI).

Na efetivação dessa pesquisa, a rede social baseia-se nas premissas de Wasserman & Faust (1994):

- Os atores e suas ações são vistos como interdependentes e cada ator é uma unidade autônoma.
- As ligações ou as relações entre atores são canais para transferir ou fluir recursos, sejam materiais ou imateriais.
- O modelo de rede focaliza visão individual do ambiente estrutural de rede, provendo oportunidades para as restrições sobre ações individuais.

Cabe ressaltar que esta pesquisa se restringe no âmbito da publicação de conteúdos, mas é nos recursos cognitivos que ela centra sua atuação, a fim de analisar a reflexão sobre o processo de divulgação. Os universitários encaixam-se, assim, na análise de coletividade de atores ou indivíduos e as suas interações. A esse respeito, Pollak (1992) afirma que a identidade é um conceito que mantém estreita relação com a memória social quando nos referimos ao sentimento de identidade que os indivíduos possuem sobre si e sobre o outro.

De fato, nas avaliações dos universitários cabo-verdianos, as redes representam, no mínimo, uma forma de interagir com os colegas do curso e potencializar suas conexões sociais. Assim, através da disseminação de conteúdos no site, eles se tornam fonte de informação sobre os mais variados assuntos, autores e áreas específicas da Ciência, agindo na categoria de coletividade. Dessa forma, a formação ética profissional se dá pelos

conteúdos divulgados e pelas relações com as pessoas com os quais mantém contato profissional, que auxiliam na reflexão sobre as ações e atuam como fator motivacional.

Em conformidade com o exposto, Wasserman & Faust mostram que nas redes

as regularidades ou padrões de ligações entre os atores são denominadas de estruturas. As ligações podem ser de qualquer tipo de relacionamento entre os atores, como por exemplo: transações comerciais, fluxos de recursos, fluxos de informações, avaliação afetiva de uma pessoa em relação à outra etc. O objeto da análise de redes sociais é estudar estas estruturas, seus impactos e evolução. (WASSERMAN & FAUST, 1994, p. 4)

A ideia de analisar os conteúdos postados pelos indivíduos universitários através do Facebook surge da necessidade de compreender a relação entre divulgação e formação ética profissional, que marca a atuação do novo profissional no contexto das redes sociais.

Regina Maria Marteleto observa que

as redes nas ciências sociais designam normalmente, mas não exclusivamente, os movimentos fracamente institucionalizados, reunindo indivíduos e grupos em uma associação cujos termos são variáveis e sujeitos a uma reinterpretação em função dos limites que pesam sobre suas ações. É composta de indivíduos, grupos ou organizações, e sua dinâmica está voltada para a perpetuação, a consolidação e o desenvolvimento das atividades de seus membros. (MARTELETO, 2001, p. 73)

Marteleto mostra que o conceito de redes sociais vem evoluindo desde o conceito de *small-world* que surgiu de um experimento de Stanley Milgram, em 1967, com foco na estrutura de redes sociais. Acquisti & Gross (2005) identificam a presença dos precedentes deste conceito na construção do Plato, ferramenta desenvolvida na Universidade de Illinois nos anos de 1960 para fins educacionais e que passou a dar suporte a dispositivos de comunicação para troca de e-mail, construção de fóruns, salas de chat e *instant messaging*. Com o tempo, as ferramentas para suportar comunidades virtuais evoluíram, passando pelos antigos BBS's, pela Usenet e pelos clássicos canais de IRC, populares nas décadas de 80 e 90. Muitas diferenças técnicas e estruturais separam essas

primeiras formas de comunicação em rede e o surgimento dos sites de rede social que conhecemos hoje. Foi com o *boom* da *www* e com o surgimento comercial da Internet que essas redes puderam crescer em alcance e importância, tornando-se um fenômeno mundial que agrega hoje a participação de milhões de pessoas.

O Facebook foi criado por Mark Zuckerberg, em 2004, com o propósito de atender às demandas dos alunos da Universidade Americana de Harvard. Cassidy (2006) percebe que foi projetado para atender uma comunidade local, que compartilhava um espaço físico comum nos campus, refeitórios, dormitórios e salas de aula. Em setembro de 2005, após alcançar outras instituições de ensino superior e chegar também às escolas de ensino médio e às empresas, o site tornou a participação aberta. “A definição matemática do termo rede aponta para um grupo de elementos, denominados nós ou vértices, conectados por arestas ou links (NEWMAN, 2003, p. 168). Seus conceitos fundamentais foram tomados da teoria dos grafos, introduzida pelo matemático Leonhard Euler (1707-1783) e da mecânica estatística, especialmente a partir do interesse dos cientistas na compreensão da cinética dos gases.

Como pode ser observado, uma rede social pode ser modelada, em matemática, por um grafo. Assim, cada vértice representa uma pessoa e uma aresta sinaliza que existe alguma forma de interação entre duas pessoas representadas pelos vértices extremos da aresta. Especificamente, Barabási (2003) nos auxilia com alguns conceitos fundamentais que compõem a análise de redes sociais:

- **Ator:** qualquer entidade existente no contexto da aglomeração territorial que participe ou não dos processos de inovação, podendo ser uma unidade coletiva, corporativa ou individual.
- **Vínculo relacional:** uma ligação mantida entre atores, como, por exemplo, a avaliação de uma pessoa por outra, associação ou afiliação a um evento ou um clube, interação comportamental, relações formais etc.

- **Relação:** uma coleção de vínculos relacionais de um tipo específico entre atores de um grupo, a exemplo de relações de amizades entre os pares de alunos de uma escola ou as ligações formais diplomáticas mantidas entre pares de nações.
- **Subgrupo:** um subconjunto de atores e todos os vínculos relacionais entre eles.
- **Rede social:** um conjunto finito de atores e as relações existentes entre eles. A representação matemática de uma rede é baseada em: a) um conjunto  $A$  contendo  $n$  atores e denotado por  $A = \{a_1, a_2, \dots, a_n\}$ ; b) um conjunto  $R$  de pares de atores dado por  $R = \{(a_n, a_j), \dots, (a_k, a_j)\}$ , representando as relações entre eles.

Uma rede formada por atores  $A$  e relações  $R$ , denotada pelo grafo  $G$ , é representada graficamente por pontos ou nós (i.e. atores) e arcos entre os nós (i.e. relações entre atores), i.e.  $G = (A, R)$ . A rede social representa um conjunto de participantes autônomos, unindo ideias e recursos em torno de valores e interesses compartilhados.

Num registro mais geral, Lazer (2003) indica que os fluxos de informações entre atores ou nós de uma rede distinguem as redes informacionais em três tipos: espacial, organizacional e emergente. Uma rede espacial é aquela cujas conexões diádicas são determinadas pela proximidade: cada ator comunica-se exclusivamente com outros atores na sua proximidade. Uma rede organizacional é resultante das comunicações dentro de uma organização. As redes emergentes são resultantes de interesses e decisões dos atores individuais que dão atenção ou não a uma forma de relacionamento.

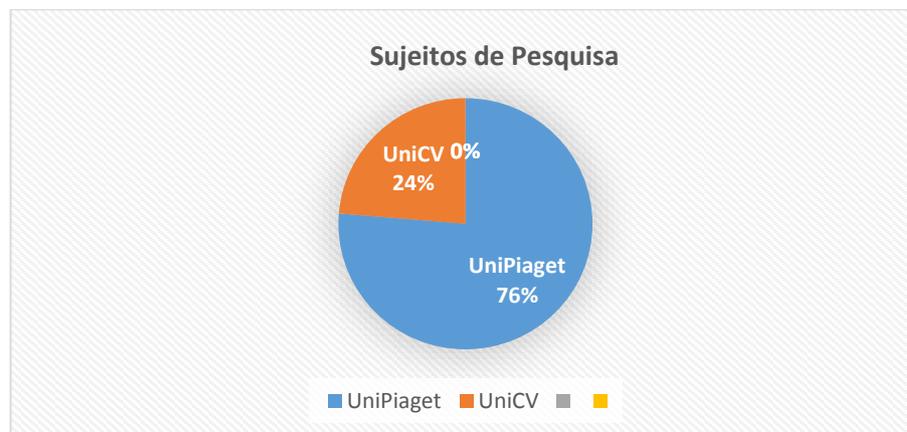
Foi considerado como aspecto importante para a pesquisa os conteúdos divulgados no Facebook pelos universitários. Ademais, sendo a rede um ambiente de interação, as informações que circulam nela atingem também os atores que passeiam pelo ciberespaço, o que aumenta a autocensura. Assim, foram escolhidas as seguintes métricas que indicam os aspectos pesquisados: monitoramento, seleção, etiquetagem e divulgação de conteúdos no Facebook para produzir alguma coisa de que todos se

beneficiem. Nesse sentido, Dubar (2005) explica que as identidades sociais e profissionais são resultados de uma dualidade: a relação entre o processo relacional e o processo biográfico – atos de atribuição e de pertencimento, respetivamente – e, portanto, devem ser consideradas em processos históricos e contextos simbólicos específicos. “A identidade nunca é dada, ela é sempre construída e deverá ser (re)construída em uma incerteza maior ou menor e mais ou menos duradoura” (DUBAR, 2005, p. 135).

A redução da distância entre as “identidades para si” e as “identidades para o outro” estaria no cerne da formação ética profissional dos universitários, construído, ao mesmo tempo em que forjam uma imagem do outro, uma imagem de si, com reflexão crítica, conforme os dados a seguir.

### 3 Pesquisa em ação

Para refletir em que aspecto conteúdos postados no site de rede social Facebook.com exercem influência na formação ética profissional, foi realizada uma pesquisa com 76 usuários do Facebook.com, sendo, 58 em fase de finalização de seus trabalhos de conclusão de curso e, 18 do 3º ano, conforme os resultados (Gráfico 1).



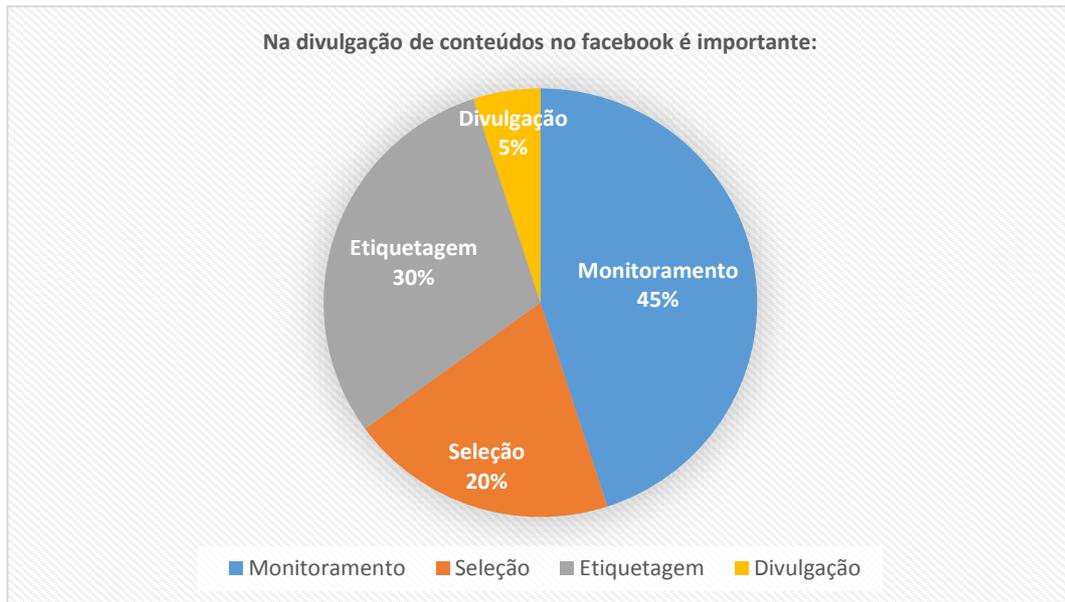
**Figura 1**  
Fonte: arquivo pessoal do Autor, 2015.

O que nos interessa, para a perspectiva deste trabalho, é compreender a monitoração e disseminação de conteúdos no Facebook. Diante disso, lançamos a seguinte pergunta: em que medida a divulgação de conteúdos no Facebook.com contempla sua formação ética profissional?, e justifique sua resposta.

Partindo da premissa que a identidade profissional é partilhada por agentes sociais que ocupam posições semelhantes, mas que esse sentimento de pertença só é possível em relação a outros grupos de não pertença, pode-se identificar a diferenciação entre universitários e não-universitários, a partir da análise dos conteúdos postados no Facebook. É importante realçar que os universitários, de forma explícita, divulgam conteúdos informacionais, inclusive científicos, dentro de um modelo controlado por recursos cognitivos, conforme os resultados que se seguem:

### **3.1 Aspecto Monitoramento**

De acordo com os universitários, o monitoramento de conteúdos é fundamental no processo de divulgação, o que implica verificar se está dentro dos padrões aceitáveis pela sociedade científica. Como pode ser observado no gráfico 02, o monitoramento atingiu 45%, evidenciando que a maioria das informações é descartada após passar por recursos cognitivos – ferramentas intelectuais alicerçadas no desenvolvimento de estratégias de aprendizagem que favorecem a reflexão sobre as ações nas redes sociais.



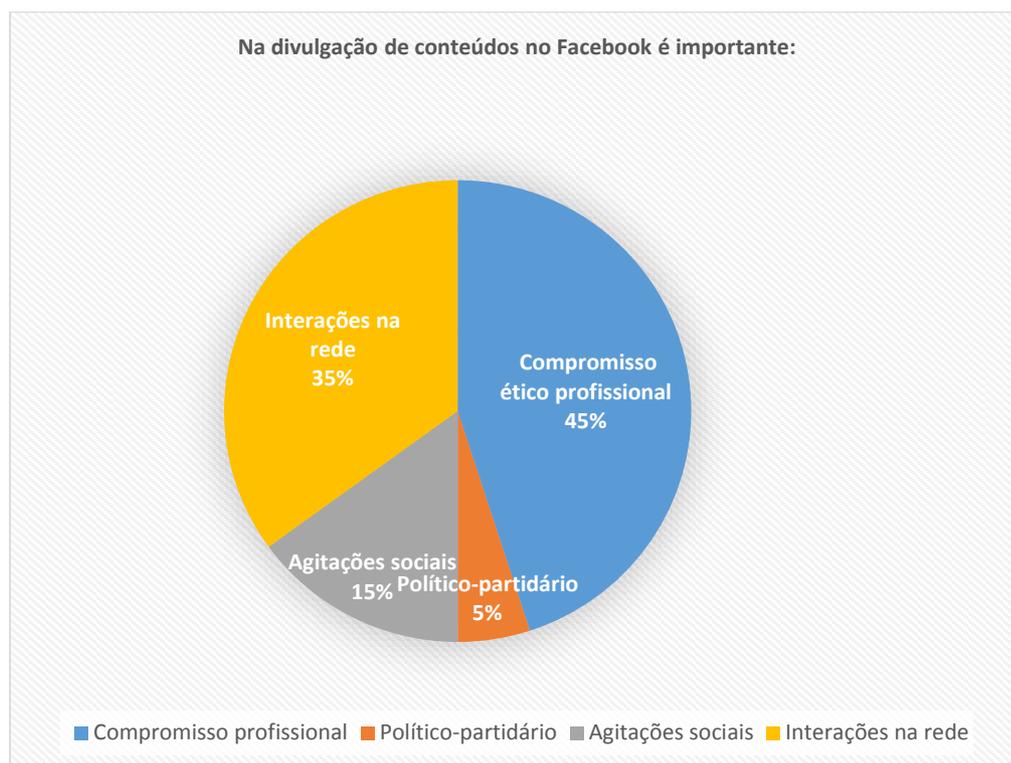
**Figura 2**  
**Fonte: arquivo pessoal do Autor, 2015**

Para este item interessa situar a identidade profissional, pois ela evidenciou os “semelhantes” e os “diferentes”. Mas, como não podemos dizer que esses sentimentos que unem os universitários são simples reflexos da identidade do grupo, foi preciso buscar auxílio nos recursos cognitivos subjacentes a prática social. Muitas informações são trazidas à tona para explicar essa alta predisposição com a monitoração de conteúdos postados no site. A pesquisa demonstra que esses indivíduos apresentam uma compreensão clara sobre os riscos de suas práticas no site de rede social.

Para a compreensão do alto índice de monitoramento, consideremos algumas justificativas: a) exigência do perfil do profissional de nível superior; b) responsabilidade social; c) consciência de serem julgados por outros; d) senso de cidadania; e) compromisso científico; f) imagem pública; g) identidade do grupo; h) suporte acadêmico.

### 3.2 Aspecto Seleção

O segundo aspecto mais destacado com 45% foi “compromisso ético profissional” (Gráfico 03), o que denota o uso potencial de ferramentas intelectuais próprias do sujeito reflexivo, no processo de avaliação, interpretação e divulgação de conteúdos na rede social Facebook no contexto das novas tecnologias da informação.



**Figura 3**  
Fonte: arquivo pessoal do Autor, 2015

Dentre as hipóteses levantadas para explicar o compromisso ético profissional haveria uma autocensura de publicação de conteúdos — uma percepção da categoria profissional, demonstrando um conjunto de comportamentos representativos da realidade da profissão. Neste sentido, eles apresentam as seguintes justificativas: a) comportamento

profissional; b) cuidado com a exposição pública; c) prestígio acadêmico; d) cultura do grupo; f) postura ética; g) status oficial; h) saber universal.

Isso aponta para uma importância maior do reconhecimento da identidade profissional em rede – aqui, os universitários se reconhecem como uma categoria acadêmica. Esse ponto nos leva a outra referência: o lugar do profissional de nível superior – espaço onde se molda uma linha ética, aproximando o que penso, daquilo que faço. E, segundo a pesquisa, uma prática construída na base da compreensão e da reflexão de conteúdos postados em concordância com as interações na rede, conforme a leitura do gráfico já citado.

### 3.3 Aspecto Etiquetagem

O terceiro aspecto, com 40%, conteúdos eróticos, enquanto propaganda política, 30%, ou seja, os menos divulgados no side de rede social Facebook. (Gráfico 04). Isso equivale dizer que, ao entrarmos em contato com recursos cognitivos, percebemos a autocensura como uma ferramenta intelectual no processo de divulgação de conteúdos, uma visão significativa de conhecimento da linguagem científica para seu uso criativo, imaginativo e transformador na e da realidade.



Figura 4

Fonte: arquivo pessoal do Autor, 2015.

A etiquetagem de conteúdos é requisitado sob a égide do olho público “ao mesmo tempo de todos e de ninguém” (BRUNO, 2005, p. 56). Neste contexto, a etiquetagem se torna matéria-prima para a divulgação, instaurando o processo de testagem do material selecionado. Na realidade, ninguém pode viver ao sabor de suas paixões e desejos momentâneos de liberdade incondicional, sendo necessário descartar o não útil. As justificativas foram: a) conhecimentos prévios; b) tomada de decisão; c) responsabilidade e envolvimento no processo em rede; d) questionamento em relação a outros usuários.

Os universitários colocam em ação recursos mentais como categorização do mundo em conceitos, o que implica o desenvolvimento de raciocínios e abstrações mais complexas sobre objetos, situações e fenômenos sociais. Observa-se uma “condição para transferência bem sucedidas de aprendizagem e de construção significativa de realidade social” (MORETTO, 2003), uma atitude de reflexão sobre a sociedade.

### 3.4 Aspecto Divulgação

O quarto aspecto com 40% foi formação ética profissional e, 35% ciência (Gráfico 05), o que contribui para a compreensão da realidade desses estudantes universitários cabo-verdianos.

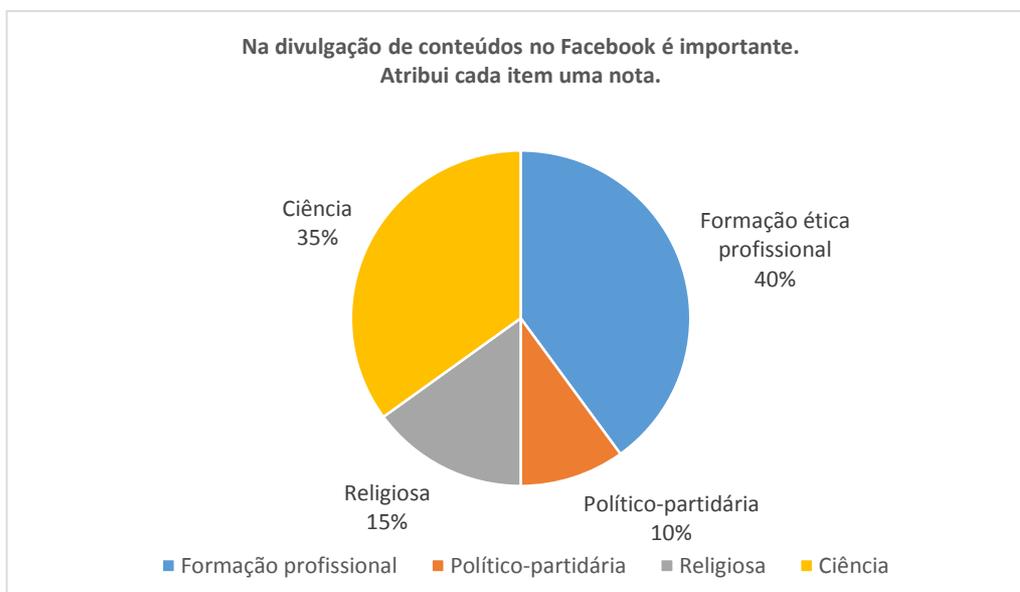


Figura 5

Fonte: arquivo pessoal do Autor, 2015

A divulgação de conteúdos está diretamente associada às expectativas do outro, “de modo que ser fonte da atenção alheia figura quase que como um direito contemporâneo” (BRUNO, 2005, p. 70). A divulgação se insere na necessidade de apresentar aos colegas e àqueles com quem venham a se relacionar em um futuro próximo fatos sobre a categoria profissional. De fato, os universitários acabam construindo a figura profissional, conforme justificativas apresentadas: público específico; qualidade intrínseca; impactos sociais; status acadêmico; credibilidade profissional; conduta ética etc.

Por mais que fica claro um vínculo forte com uma força partidária e cristianismo arraigado, os universitários buscam reproduzir os modelos científicos em suas interações, se colocando como os maiores divulgadores da ciência e da profissão. Trata-se de uma manutenção de crenças, conceitos, uma cultura de cristalização das posições profissionais, legitimando-se como cientistas. Ser profissional é aprender a agir de acordo com a categoria, o que implica colocar em ação recursos cognitivos no processo de divulgação de conteúdos.

#### **4. Notas conclusivas**

Em linhas gerais, analisar o Facebook.com como rede de interação acadêmica através do qual os universitários constroem suas identidades profissionais, foi uma tarefa difícil, mas gratificante. Difícil porque a pesquisa partiu de um caminhar solitário, na medida em que não havia referencial teórico anterior com o qual pudesse dialogar, como ocorre com dezenas de outras pesquisas sobre caboverdianidade. Essa impossibilidade potenciou os obstáculos que se interpõem ao caminho de quem procura algo no labirinto. Para lidar com os universitários em rede, um sistema complexo, deparamos com enorme conjunto de situações desfavoráveis a pesquisa de campo – fugas, lacunas, invalidação de questionários, distorções das orientações de pesquisa. Por isso, também foi gratificante, pois foi possível processar uma nova estratégia na condução dos objetivos da pesquisa, necessário para a apreensão da realidade em rede. Os resultados evidenciaram, de modo peculiar, as dinâmicas interacionais entre os universitários. Fica evidente a natureza da autocensura que acompanhará o novo profissional ao longo de

suas atividades e que, integrada ao modo de ser do profissional, configura responsabilidades sociais.

Por fim, agradeço a contribuição de Ângelo Moreira Pereira e Paulino Oliveira do Canto, alunos do 4º ano do curso de Ciências Sociais da Universidade de Cabo Verde, pelo empenho na coleta de dados (questionários).

### Referências

ACQUISTI, Alessandro; GROSS, Ralph. Information revelation and privacy in online social networks. In: **Workshop on Privacy on Electronic Networks (WPES)**, 2005, Alexandria.

BARABÁSI, Albert-László. **Linked: how everything is connected to everything else and what it means for business, science, and everyday life**. Cambridge: Plume, 2003.

BRUNO, Fernanda. Dispositivos de vigilância no ciberespaço: duplos digitais e identidades simuladas. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v. 8, n. 2, p. 152-9, mai./ago. 2005.

CASSIDY, John. Me media. *The New Yorker*, 15 maio 2006.

COLLINS, J. J.; CHOW, C. C. It's a small world. **Nature**, v. 393, 1998, p. 409-410.

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LAZER, D. ed. Breiger, R. **Dynamic Social Network Modeling and Analysis**. Workshop Summary and Papers; Washington, DC: National Academic Press, 2003.

MARTELETO, R. M. Análise de redes sociais: aplicação nos estudos de transferência de informação. **Ciência da Informação**, v. 30, n. 1, 2001, p. 71-81, jan./abr. 2001.

MILGRAM, Stanley. The small-world problem. **Psychology Today**, v. 2, 1967, p. 60-67.

NEWMAN, M. E. J. The structure and function of complex networks. **Siam Review**, vol. 45, n. 2, p. 167-256, mar. 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.5, nº10, p. 200-212, 1992.

VIDAL, Diana Gonçalves. **Culturas escolares: estudos sobre práticas de leitura e escrita na escola pública primária (Brasil e França, final do século XIX)**. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

(Coleção Memória da Educação)

WASSERMAN, S.; FAUST, K. **Social network analysis:** methods and applications. Cidade: Cambridge University Press, 1994.

## Espedito Seleiro: memórias de um artesão cearense<sup>1</sup>

Liana Cristina Vilar Dodt<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE

### Resumo

A partir de uma breve introdução à cultura do couro no Nordeste brasileiro, o presente artigo propõe pesquisar o trabalho do artesão cearense Espedito Seleiro e a relação estética que une tradição e contemporaneidade num mesmo universo. Entender o processo criativo desse artesão de Nova Olinda, que busca na memória e nas tradições populares a inspiração para suas peças. Resgatar a história pessoal e profissional do artesão que construiu a vida em torno da arte em couro. Pensar sobre como ele consegue fazer um artesanato diferenciado e ser destaque entre as tendências mundiais sem sair de casa. E compreender o ofício passado de geração a geração através da oralidade, agregando novos valores sem perder a essência criativa. Entre os autores que formam o referencial teórico, estão Roger Bastide, Gilmar de Carvalho e Beatriz Sarlo.

**Palavras chave:** Espedito Seleiro; Memória; Artesão; Couro; Tradição.

Numa terra de contrastes, a vida se constrói em caminhos plurais, ora regidos espontaneamente, ora guiados pelo impulso de sobrevivência. Fixar o corpo em um pedaço de chão, por vezes, é trabalho para uma vida inteira. Num território extenso como o Brasil, onde se identificam cinco diferentes regiões, afloram, além de variações de vegetação, os contrastes culturais. Trata-se de uma realidade híbrida, em que o desafio está em associar os fenômenos geográficos, econômicos e sociais. Nas palavras de Roger Bastide (1964, p.15), “o sociólogo que quiser compreender o Brasil, não raro precisa transformar-se em poeta”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT2 Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza-CE, e-mail: lianadodt@gmail.com



...a Amazônia líquida, em que terra e água, rio e floresta fundem-se numa imensa sinfonia verde; o polígono das secas, de solo calcinado pelo sol, erigido de cactos, o gado mugindo a pedir chuva; o litoral dos canaviais, velhos engenhos adormecidos, negros dançando ao luar junto de igrejas barrocas: terra gaúcha de capinzais cobrindo vastas extensões, homens-centauros guardando as fronteiras do sul... (BASTIDE, 1964, p.9)

Somar norte e sul, alternar planícies e montanhas, plantações e pastagens, clima temperado e tropical. Numa escala de cores e texturas, eis um Brasil que se faz em diversidades. Tendo em vista um país tão grande, porém, essas diferenças se apresentam gradativamente ao observador. Isso porque, como afirma Manuel Correia de Andrade (1986, p.22), “a natureza não dá pulos, não sofre, salvo em casos excepcionais, mutações bruscas nas suas paisagens”. E para além dos aspectos naturais, é nas relações sociais e econômicas onde estão os maiores contrastes. Da organização dada ao espaço pelo homem, a partir dos usos que ele estabelece com a terra e com os outros membros de uma comunidade, resultam as paisagens culturais.

Na região Nordeste, as condições do meio natural, aliadas às formas de atividade humana, permitiram historicamente o desenvolvimento de dois sistemas de exploração agrícola: a cana de açúcar e o gado. Da zona da mata ao sertão, entremeado pelo agreste, o solo nordestino foi sendo ocupado de formas distintas e peculiares. De um lado, a região da mata e do litoral oriental, favorecidas pelo clima quente e úmido, possibilitaram grandes investimentos na agricultura canavieira. Do lado oposto, o sertão, fadado ao clima quente e seco, dedicou-se mais fortemente à pecuária bovina. Fala-se então de duas civilizações antagônicas: aquela dos senhores de engenho, escravos e plantações de cana; e a civilização do outro Nordeste, a dos grandes fazendeiros, vaqueiros e criações de gado.

A civilização da cana é uma civilização carnal. A do sertão tem a dureza do osso. As crianças do litoral brincam nuas entre os arbustos de fumo ou as moitas de bananeiras; os homens trabalham no campo de torso nu; as mulheres deixam adivinhar, sob os vestidos leves, a beleza das formas brancas ou negras. O corpo do vaqueiro, ao contrário, esconde-se sob uma couraça de couro, desde o chapéu redondo de couro de veado, até as pesadas botas que protegem as pernas contra os possíveis



arranhões, pois precisa lutar contra os espinhos, contra os cactos de pontas eriçadas, contra os arbustos inimigos. (BASTIDE, 1964, p.86)

No litoral, a terra úmida, pegajosa, cortada por rios, favoreceu a plantação de árvores frutíferas e de extensos tabuleiros de canaviais. Já no sertão, o chão de argila seca, rachado pelo sol, dificultou o desenvolvimento da agricultura comercial, fazendo do pastoreio a principal fonte de sobrevivência. Àquela paisagem rica e voluptuosa, opõe-se a paisagem dura, angulosa e trágica. Até mesmo a relação visual com o horizonte muda de um lugar para outro. Enquanto a visão do litoral é fechada pela floresta e pelos canaviais, a visão do sertão não cede a obstáculos, estendendo-se até o infinito. “O homem da caatinga nada tem diante de si, a não ser um céu imenso implacavelmente azul estendendo-se sobre seu chapéu de couro, e em que raras nuvens se esgarçam devoradas pelo sol insaciável” (BASTIDE, 1964, p.84).

A civilização da cana foi marcada pela presença do negro, desde os costumes básicos a traços de religião, música, culinária. Já a civilização do couro teve forte influência do índio, que, unido ao branco, deu lugar a uma raça mestiça de vaqueiros e domadores de espaço. A religião também entrou de formas diferentes em cada zona. Na região canavieira, havia um grande apelo místico e ornamental das igrejas, sempre grandes e suntuosas. Na região sertaneja, o apelo estético é substituído por uma fé comovente. “No sertão, a religião é tão trágica, tão machucada de espinhos, tão torturada de sol quanto a paisagem; religião da cólera divina, num solo em que a seca encena imagens do Juízo Final<sup>3</sup>” (BASTIDE, 1964, p.85).

Embora antagônicas em muitos aspectos, as duas civilizações também se avizinham e se complementam. Ambas se caracterizaram pelo latifúndio e pela família patriarcal, uma fazendo uso da escravidão africana, outra se apoiando em vaqueiros livres. Pode-se dizer que a civilização do couro é continuação e consequência da civilização da cana. No decorrer do século XVII, para que os engenhos funcionassem, eram necessárias

---

<sup>3</sup> No sertão nordestino, era comum a figura do profeta, líder religioso que agregava seguidores ávidos por respostas divinas para as mazelas sociais. Na Bahia, o peregrino Antônio Conselheiro se tornou conhecido por liderar a Guerra de Canudos (1896). No Ceará, massacre semelhante aconteceu no Caldeirão da Santa Cruz do Deserto (1937), liderado pelo beato José Lourenço. Hoje em dia, no Ceará, ainda se fala em profecias. Anualmente, na cidade de Quixadá, os chamados “profetas da chuva” se reúnem para prever se o ano será de chuva ou de estio.

a força e a carne do boi. Assim, os animais eram deslocados do interior ao litoral para ajudar na tração das máquinas, no transporte do açúcar e na alimentação das pessoas.

Desse modo, foi a pecuária quem conquistou para o Nordeste a maior porção de sua área territorial. Complementou a área úmida agrícola com uma atividade econômica indispensável ao desenvolvimento da agroindústria do açúcar e ao abastecimento das cidades nascentes. Carreou para o Sertão os excedentes de população nos períodos de estagnação da indústria açucareira e aproveitou a energia e a capacidade de trabalho daqueles que, por suas condições econômicas e psicológicas, não puderam integrar-se na famosa civilização da “casa-grande” e da “senzala”. Permitiu, assim, a formação daquilo que Djacir Menezes chamou “O Outro Nordeste”, Nordeste das caatingas e do gado, que, a um só tempo, se opõe e complementa o Nordeste do massapê e da cana-de-açúcar. (ANDRADE, 1986, p.153-154)

Assim como a cana, para o litoral, era a base da alimentação, da vestimenta e dos materiais de construção, no sertão, o boi assumiu esse papel primordial. Para além do aproveitamento da carne, o couro dos animais tornou-se matéria-prima para as roupas, as ferramentas de trabalho e até os móveis e utensílios domésticos. Dos arreios dos animais ao leito em que as mulheres davam à luz, quase tudo era feito de couro. Fala-se aqui de um complexo cultural amplamente analisado por Capistrano de Abreu, que, percebendo as características do povoamento e da pecuária nordestina, nomeou a “civilização do couro”.

De couro era a porta das cabanas; rude leito aplicado ao chão, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a mala para guardar a roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de facas, as brocas e os surrões, a roupa de montar no mato, os banguês para curtumes ou para apanhar sal; para os açudes o material de aterro era levado em couros por juntas de bois, que calcavam a terra com o seu peso; em couro pisava-se tabaco para nariz. (ABREU, Capistrano de. apud ANDRADE, 1986, p.150-151)

No interior do Ceará, a civilização do couro marcou fortemente a cultura e a economia do estado. Para além da faixa litorânea arenosa e das regiões serranas, grande parte do território cearense foi ocupada pela cultura do pastoreio. Na porção meridional

do estado, limítrofe com terras pernambucanas, a região do Cariri contribuiu amplamente para essa ocupação. Localizada aos pés da Chapada do Araripe, a microrregião cearense é caracterizada por Manuel Correia de Andrade (1986) como “uma ilha úmida na grande vastidão seca”. Em contraste com outras paisagens sertanejas, foi possível desenvolver no solo caririense, além da pecuária, algumas culturas adaptadas a regiões úmidas, como a cana-de-açúcar e o café.

Num sertão atípico, que permitiu o desenvolvimento da pecuária e da agricultura comercial, o Cariri se tornou uma região de destaque no Ceará, com grande concentração demográfica e investimentos econômicos. No que tange à cultura bovina, surgiram fazendas com grandes criações de gado, mantidas pela experiência empírica de vaqueiros e pelo financiamento de grandes proprietários de terra. Dessa cultura vaqueira, tão enraizada na História do Ceará, resultou o artesanato em couro, onde homens e mulheres começaram a produzir selas, gibões, alforjes e toda a indumentária essencial ao trato com os animais no sertão nordestino.

### **O artesão e a cidade**

Nova Olinda, no extremo sul do Ceará, é uma cidade que fica a 543 quilômetros de Fortaleza. Localizada na microrregião do Cariri, a cidade que divide sotaque com vizinhos pernambucanos tem pouco mais de 14 mil habitantes, mas está na lista dos 65 destinos indutores do turismo no Brasil. Os motivos são dois: Fundação Casa Grande<sup>4</sup> e Espedito Seleiro. Morador de Nova Olinda, Espedito Seleiro é um artesão cearense que possui uma oficina de artigos em couro. Ao lado da família, ele produz selas, gibões, chapéus e outras peças tradicionais, assim como bolsas, sandálias, carteiras e uma série de produtos que surgem de demandas contemporâneas.

---

<sup>4</sup> Fundação Casa Grande é uma organização não governamental que se tornou exemplo internacional na formação de crianças e adolescentes através de programas socioeducativos voltados para a memória, a comunicação, a arte e o turismo. Junto com o mestre Espedito Seleiro, eles formam os pilares indutores do turismo em Nova Olinda. <http://www.fundacaocasagrande.org.br/>



Seguindo os traços da cultura vaqueira, muitos cearenses fizeram do artesanato uma forma de vida. Trabalhar com o couro se tornou uma atividade comum, muitas vezes priorizada pela técnica em detrimento da originalidade do produto. Justamente por dar mais atenção à qualidade dos materiais, ao acabamento das peças e à criatividade do trabalho, Espedito Seleiro ganhou destaque autoral. Sem sair de Nova Olinda, os produtos feitos por ele foram ganhando as passarelas, as exposições e as pessoas. “O artesão é hoje em geral um produtor de objetos que ora são vistos apenas como uma mercadoria, ora ganham status de obra de arte, dependendo das relações que se estabelecem com o mercado”. (PORTO ALEGRE, 1994, p.26)



Aos 75 anos, Espedito Veloso de Carvalho, natural de Arneiroz, nos Inhamuns, carrega no apelido o ofício de uma vida inteira. Seleiros foram o pai, o avô e o bisavô do artesão. Mas, diferentemente do pai Raimundo Seleiro, Espedito nunca foi vaqueiro. Após levar uma queda de cavalo ainda na infância, ele decidiu se dedicar exclusivamente ao artesanato. Do avô Gonçalo Seleiro, ele ouvia histórias de bois selvagens, difíceis de serem capturados até pelo mais experiente vaqueiro da região. Histórias que alimentavam o imaginário do menino, enquanto, na velha máquina de costura do avô, ele tracejava em linhas curvas os primeiros pedaços de couro.

Seu Raimundo era um homem aciganado, não esquentava lugar. De Arneiroz, a família passou por Campos Sales, onde Espedito foi batizado. Mais tarde, seguiram para Nova Roma, distrito de Tamboril. Até que, em 1951, quando o garoto tinha pouco mais de dez anos, o pai levou a esposa e os seis filhos para Nova Olinda, de onde Espedito nunca mais saiu. Foi ali, naquelas terras que formam o Cariri cearense, que Espedito conheceu Francisca, natural de Nova Olinda. Casaram-se em 1962, quando o rapaz já vivia seus vinte e poucos anos. Da união, nasceram seis filhos, três mulheres e três homens. Todos aprenderam o ofício de seleiro, um processo natural que hoje se estende à geração de netos de Espedito Seleiro.

Perder o pai na juventude fez de Espedito, o mais velho entre os irmãos, um homem de muitas responsabilidades. Era preciso sustentar mãe, irmãos, esposa e filhos. Ao mesmo tempo em que a família passou a depender dele, ocorria no Nordeste algumas mudanças na tradição vaqueira. Ao invés de cavalo e gibão, os vaqueiros passaram a usar moto e calça jeans para fazer o aboio e tanger o gado. Diante desse novo comportamento, Espedito teve duas alternativas, mudar o público-alvo ou mudar o ramo profissional. Foi com a ajuda do diretor da Fundação Casa Grande, Alemberg Quindins, que Espedito alcançou a virada de seu trabalho.

Alemberg encomendou uma sandália de couro com os mesmos traços que Espedito fazia nas selas. A ideia levou o artesão de volta à história do pai, que havia atendido a encomenda de uma sandália para o cangaceiro Lampião<sup>5</sup>. Era uma sandália diferente, feita com a base toda reta para eliminar a direção das pegadas e confundir os perseguidores de Virgulino. Dessa história, Espedito lembrou que ainda guardava o molde que Raimundo Seleiro utilizou para fazer a sandália. O molde serviu de inspiração para a sandália de Alemberg Quindins, que passou a divulgar o trabalho de Espedito com a sandália nos pés. Como afirma Gilmar de Carvalho (2005), “a partir daí, o modelo

---

<sup>5</sup> Essa história foi tema do filme *A Sandália de Lampião*, dirigido por Adriana Yañez e co-dirigido por Antonio Lino e Paula Dib e está disponível online em <http://www.asandaliadelampiao.com.br/>.



correu o mundo, e o trabalho de Espedito ganhou nova dimensão. O mercado estava aberto para ele”.



De certa forma, as mudanças da cultura vaqueira viraram motivação para que Espedito Seleiro experimentasse outras possibilidades estéticas. Do modelo da primeira sandália, ele fez outros modelos. Mais adiante, a encomenda de uma bolsa para Violeta Arraes<sup>6</sup> deu um novo salto na carreira do artesão. Aos poucos, Espedito encontrou no mercado da moda uma nova forma de expressão. A necessidade de sobrevivência impulsionou sua criatividade e, nessa história de sandálias e bolsas, o artesão passou a ter o público feminino como principal clientela.

---

<sup>6</sup> Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau foi socióloga, psicanalista e ativista política – reitora da URCA, Universidade Regional do Cariri, falecida em 2008.



Além de agregar traços da cultura vaqueira, as peças possuem forte inspiração na estética do cangaço. As peças de Espedito Seleiro, a exemplo das sandálias de couro, são fortemente inspiradas em Lampião e Maria Bonita, personagens que marcaram a história e a estética do Cangaço. Sobre a indumentária típica dos cangaceiros, explica Frederico Pernambucano de Mello (2012). “Em um ambiente cinzento e árido, usariam roupas coloridas, trabalhadas com esmero, com o objetivo maior de lhes proporcionar uma voz singular, um rosto uma personalidade”. Espedito, que já se inspirava na memória afetiva do trabalho do pai Raimundo, destacou da estética do cangaço as ideias para criação das sandálias de Lampião e Maria Bonita, como explica Gilmar de Carvalho.

O modelo Lampião consiste na utilização de recortes, aplicações, e costuras coloridas, que estilizam a estética do cangaço, e trouxe, a reboque, o modelo Maria Bonita, para o público feminino aderir à nova tendência. O couro é cortado a faca, e aí se acentua sua perícia, e costurado com “suvela”, depois de furado à mão, com muita paciência. As peças podem ser parecidas, mas nunca iguais, ele diz que sempre dá um jeito de fazer diferente (CARVALHO, 2005, p.57).

Traços sinuosos, cores variadas e bom acabamento são características típicas de Espedito. Muito detalhista e exigente, ele criou uma linguagem própria, um trabalho que esbanja originalidade e sofisticação. Conseguiu atingir o equilíbrio entre o tradicional e o contemporâneo, alcançando diversos públicos sem perder a essência do processo criativo.

Na oficina, ele não faz tudo sozinho. Seu local de trabalho virou uma espécie de oficina-escola. Espedito trabalha com irmãos, filhos e funcionários. Até as duas netas, de seis e oito anos, já arriscam pespontar algumas peças. Na família Seleiro, o ofício é passado de geração a geração através da oralidade, movimento que lembra as antigas corporações de ofício. “Tudo se passa quase como se ainda estivéssemos diante de “ofícios” do século XVIII, na presença do mestre, seus aprendizes e obreiros, à porta de uma tenda, misto de loja, oficina e lar” (PORTO ALEGRE, 1994, p.26).

Após atender as primeiras encomendas de Alemberg Quindins e Violeta Arraes, Espedito ganhou fôlego para experimentar novos públicos e gostos. Em 2006, o convite da marca Cavalera para o *São Paulo Fashion Week* inseriu o artesão definitivamente no universo da moda. Ele produziu sapatos e bolsas para a coleção da grife e esteve presente, em cima do palco, enquanto acontecia o desfile das modelos. Aceitar o trabalho para a Cavalera levou Espedito a caminhos irreversíveis enquanto profissional. Dali para frente, seu nome seria citado em revistas e desfiles e suas peças se tornariam figurino de filmes e peças de exposição em galerias de arte<sup>7</sup>. Nas palavras de Sylvia Porto Alegre, esse processo de divulgação das peças abriu novos olhares para o trabalho de Espedito, fazendo com que o artesão deixasse o anonimato.

Ao sair de seu lugar de origem pela mão de estudiosos, colecionadores e especialistas do campo artístico, muitos desses objetos ganham novo status e passam a fazer parte de coleções de museus e galerias de arte, tornando alguns de seus autores conhecidos e tirando-os do anonimato em que costumam trabalhar. (PORTO ALEGRE, 1994, p.20)

---

<sup>7</sup> Peças do artesão foram usadas nos filmes *O homem que desafiou o diabo* (2007) e *Gonzaga – De pai para filho* (2012). As sandálias e as bolsas viraram peças de arte na exposição *Espedito Seleiro: da sela à passarela* (2012/2013), montada em São Paulo e no Rio de Janeiro.



**Desfile São Paulo Fashion Week (2006)**

Atendendo a algumas necessidades urbanas, Espedito passou a fazer capa para notebook, tablet e celular. Mas apesar de ser uma pessoa aberta a demandas recentes, ele garante que nunca deixou de produzir a peça mais tradicional de seu ateliê. A sela, produto que lhe rendeu o apelido, hoje é vendida por Espedito como artigo de decoração, objeto carregado de memória. A partir da mudança de comportamento na cultura vaqueira, as peças passam a ter uma aura, um valor de culto e contemplação. “Daí o fascínio por objetos fabricados pelo artista popular, vistos como remanescentes de um passado em vias de extinção”. (PORTO ALEGRE, 1994, p.21)

Hoje Espedito Seleiro é mestre da cultura, reconhecido oficialmente pelo Governo do Estado do Ceará e pelo Ministério da Cultura. Suas peças são vendidas em outros estados e exportadas para outros países. Mas, ao mesmo tempo em que ele abre espaço para o mercado, também impõe limites. “Já teve algumas lojas que pediram mil bolsas em trinta dias. Eu digo: ‘Não, minha filha, aqui a gente trabalha com as mãos, não é com o computador não’” (Espedito Seleiro em entrevista para a Revista Entrevista nº 26, produto do Laboratório de Jornalismo Impresso da UFC - 2011).

### **A memória do couro**

Assim como as peças em artesanais, a vida de Espedito Seleiro virou fonte de renda. A oficina dele se destaca entre os pontos turísticos de Nova Olinda, com placas nas ruas para a sinalização. Comprar um artigo em couro é sinônimo de “prosear” com o mestre artesão. Quantas vezes ao dia Espedito fala para os visitantes sobre suas memórias e episódios do passado? Todos querem saber como ele conquistou espaço e se tornou conhecido por gente do mundo inteiro sem sair de casa.

Além de artesão, Espedito ganhou mais um ofício ao longo dos anos: contador de histórias. Ele narra fatos da própria vida à medida que eles chegam à mente ou que as pessoas vão perguntando. Seguindo um fluxo narrativo bastante pessoal, ele respeita a memória afetiva como um processo natural e cotidiano. Como afirma Beatriz Sarlo (2007), “propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada”. Espedito narra o passado a partir de estímulos do presente. Os tempos se entrelaçam nas peças em couro, onde elementos tradicionais e contemporâneos se encontram.

Fala-se do passado sem suspender o presente e, muitas vezes, implicando também o futuro. Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relações entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes. (SARLO, 2007, p.12)

É na tradição popular onde se destaca o processo criativo de Espedito Seleiro. Isso não quer dizer que a arte dele esteja fadada ao passado. O que destaca Espedito Seleiro de outros artesãos é a sua capacidade de incluir o novo, o contemporâneo. Embora esteja intimamente influenciado pela tradição, ele cria aberturas para o presente, agregando novas propostas criativas. E para garantir a originalidade, o artesão passou a marcar as peças a ferro e fogo, semelhante à marcação do gado. Assim, os clientes passaram a diferenciar peças dele que são revendidas em outras cidades. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1994.).

As peças de Espedito foram ganhando força e hoje são vistas também como obra de arte. Mesmo que, com um molde, ele produza 50 bolsas, cada uma dessas bolsas possui algo que diferencie umas das outras. A reprodutibilidade das peças, característica própria do artesanato, não impede a autenticidade delas, já que Espedito busca sempre mudar algum detalhe na forma, nas cores ou nos materiais utilizados. Assim, as pessoas saem da loja do artista satisfeitos por adquirirem um produto exclusivo. Vestir Espedito Seleiro é levar a memória de um homem comum do sertão, um homem que lutou para sustentar a família através da própria arte.

Com o tempo, novas cores foram sendo incluídas na produção, como o dourado, o rosa e o lilás. As peças de couro já não ficam limitadas aos tons de marrom e bege, cores típicas da cultura vaqueira. Ele se propõe a fazer capa para celular e notebook de acordo com as encomendas. São peças que não chegam naturalmente ao seu processo criativo, mas que ele se permite produzir. Espedito não se fecha para as demandas do mercado e, por isso mesmo, vai descobrindo formas contemporâneas de fazer arte. Na perspectiva de Agamben (1994), ser contemporâneo significa ter uma relação singular com o próprio tempo. É aderir a ele e dele tomar distâncias “através de uma dissociação e de um anacronismo”.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 1994, p.)

Espedito se encaixa nesse conceito de contemporaneidade. Ele consegue manter a essência de seu tempo, de suas tradições, sem virar as costas para mudanças do presente, das ideias contemporâneas. É dessa sabedoria artística, dessa mistura de tempos, que se faz o diferencial de Espedito Seleiro, entre tantos artesãos nordestinos. Além da qualidade do artesanato, Espedito é valorizado como testemunha viva de um tempo passado. Ele está frequentemente resgatando fios da memória e as pessoas confiam nas palavras dele.



“A confiança no imediatismo da voz e do corpo favorece o testemunho” (SARLO, 2007).  
É o poder da narrativa, da oralidade e da experiência.

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p.)

Hoje Espedito Seleiro é um ícone do design. Permite-se aprender com as necessidades contemporâneas e acompanha as novas realidades. O traço dele pode ser estampado em diversas superfícies: selas, gibões, bolsas, carteiras e sandálias. Os “arabescos em couro” também estão em móveis e artigos para casa. Cadeiras e mesas recebem a marca do artesão e viram destaque em revistas de decoração. E as novas tecnologias? Espedito Seleiro faz capas para celular, notebook, tablet e outras modernidades. Além disso, o artesão é um homem conectado com seu tempo, possui blog, e-mail e até perfil no *Facebook*.



O reconhecimento do trabalho de Espedito Seleiro contribui sensivelmente para a economia de Nova Olinda. Quem chega à cidadezinha logo encontra placas que apontam o caminho para se chegar à oficina do mestre artesão. Aliás, Espedito fez do lugar oficina, loja e casa ao mesmo tempo. E ele nunca precisou sair de casa para conhecer o mundo. No livro de visitas que ele mantém na entrada da loja, estão assinaturas de pessoas de vários estados e países, pessoas que se motivaram a viajar longas distâncias para conhecer de perto o artesão cearense.

Em tempos de novas tecnologias, o feito-a-mão ganhou ares de sofisticado e “cult”. É a tradição pendurada na parede da sala ou numa bolsa a tiracolo. Mais do que uma experiência estética, comprar um artesanato significa expor retalhos de memória e explicar aos outros de onde veio aquele objeto. É trazer o sertão para dentro das grandes cidades. Nesse movimento de valorização da memória e das tradições populares, o mercado da moda encontra outras formas de expressão.

Espedito alcançou e conseguiu se fixar nesse mercado. Ele é essencialmente um comunicador, um narrador da memória afetiva. Apesar de ser um homem discreto, ele tem desenvoltura para lidar com a imprensa, com os pesquisadores e com os turistas. O principal compromisso de Espedito é com a tradição oral. “Eu tenho de zelar mais a minha profissão, que é pra quando eu viajar pra outro lugar, ter outros pra ficar no meu lugar” (Espedito Seleiro em entrevista para a Revista Entrevista nº 26, produto do Laboratório de Jornalismo Impresso da UFC - 2011). Ensinar e dar visibilidade à arte em couro é, para ele, uma forma de continuar vivo entre as pessoas.

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (PLAZA, 1987, p.2).

Mas a influência do passado não significa a produção de um trabalho “engessado” pelo tempo. Contra isso, as culturas contam com a influência do presente e suas possibilidades de interação. A graça do trabalho dele é pegar aquilo que já vinha sendo

feito por outras gerações e recriar as peças, dar uma nova cara, um olhar mais pessoal e atualizado. “Espedito é um vigoroso intérprete da transformação de um material nobre, como o couro, em objeto de desejo, nestes tempos de valorização do feito à mão” (CARVALHO, 2005, p.56).

Espedito sabe que as demandas do mercado não permitem que ele faça apenas artigos para vaqueiro. A sela ainda é a peça que lhe dá mais prazer em produzir, mas ele sabe que não vende tão bem quanto as bolsas, carteiras e sandálias. Nesse sentido, Espedito cede espaço para o que está na moda, mas sempre preservando sua essência criativa. Essa manutenção de uma identidade popular, aliada à abertura para o novo, é o que torna Espedito Seleiro um artista em destaque.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste**: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. São Paulo: Atlas, 1986.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição**. Mestres do Povo. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradição, ciência do povo**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DE MELLO, Frederico Pernambucano. **Estrelas de couro**: A Estética do Cangaço. São Paulo: Escrituras, 2010.



MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Mãos de mestre**: Itinerários da Arte e da Tradição. São Paulo: Maltese, 1994.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

## **Grandes e micronarrativas. Do entendimento de um mundo coerente pela lógica objetiva ao entendimento de um mundo desencantado pela lógica subjetiva<sup>1</sup>**

Tânia Márcia Cezar Hoff<sup>2</sup>

Maria Aparecida da Silva Abranches<sup>3</sup>

ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

### **Resumo**

Esse artigo tem como objetivo problematizar alguns aspectos das subjetividades no contexto do capitalismo tardio. Abordamos a passagem dos séculos XIX para o XX tendo como referência a famosa frase de Marx segundo a qual “Tudo o que é sólido desmancha no ar”. Discutimos como a metanarrativa da modernidade foi um dos índices de solidez que se desmanchava no ar e de como se abriu espaço para o desenvolvimento das micronarrativas, fortemente baseadas nos discursos da subjetividade. Propomos a seguinte discussão: em que medida os discursos da subjetividade, que procuram dar conta de um real multifacetado e em constante mudança, estariam esmiuçando apenas as relações internas de cada um desses discursos da subjetividade, não considerando na mesma medida a especificidade da relação que esses discursos mantêm com o real?

**Palavras-chave:** Subjetividade; Metanarrativas; Micronarrativas; Fragmentação; Identidade.

### **Introdução**

A realidade é diferente da visão – e do entendimento – que se tem da realidade? Aproximar uma da outra tem sido tarefa árdua para pensadores de todos os tempos. Ajustando nosso foco de estudo no tempo histórico que inclui os últimos três séculos e no espaço ocupado pelo chamado mundo ocidental, pode-se dizer que o racionalismo iluminista teve a pretensão de entender o mundo a partir de uma lógica objetiva. Saindo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2 Interfaces Comunicacionais entre Memória, História Oral, Cultura e Narrativas, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutora e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, da ESPM, e coordenadora do grupo de pesquisa "Comunicação, discursos e poéticas do consumo". E-mail: thoff@espm.br

<sup>3</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, da ESPM, integrante do grupo de pesquisa "Comunicação, discursos e poéticas do consumo". E-mail: mmatuck@espm.br



da idade conhecida como tendo sido das trevas (Idade Média), tudo o que o ser humano desejava era conceber um mundo que fizesse sentido a partir de sua própria capacidade de entendimento. Entretanto, os mesmos avanços que permitiram esse estado de coisas acabaram, poucos séculos depois, sendo os responsáveis por mudanças tão intensas que tornaram a realidade altamente complexa e desafiadora, exigindo, para sua inteligência, o desenvolvimento de esquemas conceituais igualmente complexos. O esgotamento da objetividade como “chave” para se entender o mundo possibilitou o surgimento de outra “chave explicativa”, a subjetividade, aliás, as subjetividades. Esse pluralismo fragmentado do entendimento da realidade acabou provocando um profundo mal-estar social. Para o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, a única forma de resgatar a inteireza da vida, perdida com o racionalismo iluminista, seria através da dimensão estética. Já Michel Foucault entendia essa pluralidade como a necessária inclusão de discursos variados. Ele vai nos dizer que todos esses discursos são instrumentos de poder.

### **1. O longo século XX**

O século XX foi um dos mais “longos” séculos de que se tem notícia na história humana. Explique-se: no espaço quantitativo de cem anos do século XX não só ocorreu um número enorme de experiências, como também essas experiências, por sua agudeza, de fato desmancharam no ar tudo o que até então era tido como sólido. Assim, era como se o século XX nos colocasse dois questionamentos básicos: em primeiro lugar, as respostas encontradas pelos homens para a materialidade de seus problemas tinham sido de fato a melhor que o seu tempo permitiu? E, dois, mesmo que essas respostas tenham sido em alguma medida satisfatórias, de que modo elas serviriam para ajudar a compreender os problemas do século XX? Se, como observa Milton Santos, “Sem discurso, praticamente não entendemos nada” (1994, p. 20), a partir de qual discurso poderemos entender a realidade de forma mais enriquecedora e estimulante?

Indubitavelmente, um dos discursos mais fecundos para tentar compreender as mudanças pelas quais o mundo vem passando desde meados do século XIX procede do



aparato teórico da chamada teoria crítica, começando por seu fundador, Karl Marx. Para nós, que pertencemos ao campo de estudo da comunicação, o débito para com as análises de Marx é enorme, ainda que ele não tenha se detido nele (e nem poderia – a comunicação como a conhecemos é um fenômeno do século XX). Referimo-nos particularmente às reflexões marxianas sobre a produção do valor de troca na sociedade capitalista e de sua estreita relação com o fenômeno do fetiche da mercadoria e em que medida a subjetividade estaria participando, no capitalismo tardio, deste contexto. Acreditamos que esta reflexão ganha relevo ainda maior quando estudamos particularmente a questão da subjetividade no contexto de um profundo processo de desmaterialização de todas as instâncias pelas quais a vida se dá: economia, política, cultura, comportamento, propaganda, consumo, psicologia etc.

Para começarmos, lembramos que, para Marx, ao não se reconhecer no produto de seu trabalho, o trabalhador vê no resultado deste seu trabalho algo que lhe é totalmente estranho. Esse processo será descrito por Marx como fetichização: a mercadoria ganha uma aura toda própria. A questão da mercadoria é apenas uma das questões que se “pulverizam”. Na verdade, tudo passava a mudar o tempo todo. Em outras palavras, instalava-se no mundo a hegemonia do transitório, do efêmero. E, perguntamos: como essa instabilidade poderia ser entendida? Um dos diagnósticos mais fecundos sobre o assunto gira em torno das grandes narrativas de entendimento do mundo – elas, as metanarrativas, ainda seriam capazes de explicar o que estava acontecendo? Segundo Paul Virilio,

*Às grandes narrativas de causalidade teórica sucederam-se assim as pequenas narrativas de oportunidade prática e, finalmente, as micronarrativas de autonomia. A questão que se coloca, portanto, não é mais a da “crise da modernidade” como declínio progressivo dos ideais comuns, profundeza do sentido da História, em benefício de narrativas mais ou menos restritas ligadas ao desenvolvimento autônomo dos indivíduos, mas antes a questão da narrativa em si, ou seja, de um discurso ou modo de representação oficial, herdeiro da Renascença e até o momento ligado à capacidade universalmente reconhecida de dizer, descrever e inscrever o real. (VIRILIO, 2014, p. 20).*

Esta é, *grosso modo*, a posição conhecida como pós-modernismo. Um pensador como David Harvey vê, no entanto, de outro ponto de vista. Segundo ele,

As verdades eternas e universais, se é que existem, não podem ser especificadas. Condenando as metanarrativas (amplos esquemas interpretativos como os produzidos por Marx ou Freud) como ‘totalizantes’, eles insistem na pluralidade de formações de ‘poder-discurso’ (Foucault) ou de ‘jogos de linguagem’ (Lyotard). Lyotard, com efeito, define o pós-moderno simplesmente como ‘incredulidade diante das metanarrativas. (HARVEY, 2013, p. 49-50).

Mais à frente veremos como o pós-modernismo tem outras maneiras de diagnosticar a questão. Milton Santos se pergunta:

E será possível ainda apreender o mundo? Os pós-modernistas dizem que não, que o mundo se tornou inatingível porque tudo se fragmenta, mas na realidade o mundo sempre se fragmentou. E a concepção de Sartre – que acho mais fecunda que a do próprio Lefebvre – é de que a passagem de um tempo para outro, de um momento para outro se dá pela fragmentação. A totalidade só se torna outra através da fragmentação. Fragmentação para construir outra coisa. Então, ao invés de nos subordinarmos à ideia de pós-modernidade como fragmentadora, deveríamos concebê-la como um outro momento de construção. (SANTOS, 1994, p. 187).

Os pós-modernistas concordam com a sensação geral de “estranhamento”, mas observam que esse estranhamento é percebido quando se confronta o que está acontecendo contra o pano de fundo da racionalidade iluminista. O projeto iluminista é um projeto racionalista. Iluminista para se contrapor às trevas da religião e racionalista para se contrapor à inquestionabilidade da fé. Nesse sentido, era inevitável que o projeto racionalista-iluminista tivesse sua ontologia radicada na medida. Assim, a ação racional-iluminista pautaria seu *ethos* (comportamento) pela medida. Se, anteriormente, a vida era des-medida (Deus não tem medida), os novos tempos passarão a exigir régua e compasso para tudo. Para Harvey, as consequências seriam óbvias:

Tratando como reais certas concepções idealizadas de espaço e tempo, os pensadores iluministas correram o perigo de confinar o livre fluxo da prática e da experiência humanas a configurações racionalizadas. (...) Se a vida social deve ser planejada e controlada de modo racional, a fim de promover a igualdade social e o bem-estar de todos, como podem a produção, o consumo e a interação social ser planejados e organizados



eficientemente a não ser por meio da incorporação das abstrações ideais do espaço e do tempo fornecidas no mapa, no cronômetro e no calendário? Há um outro problema; se o perspectivismo, apesar de todo o seu rigor matemático constrói o mundo a partir de um ponto de vista individual dado, de que perspectiva deve a paisagem física ser moldada? (HARVEY, 2013, p. 230)

Sabemos que não apenas a “paisagem física” passou a ser moldada. Para Milton Santos, “Essa matematização do espaço o torna propício a uma matematização da vida social, conforme aos interesses hegemônicos” (1994, p. 33). Em termos cognitivos, tempo e espaço são experiências básicas aos seres humanos. Elas são tão fundamentais que corremos o risco de ver como natural o que na verdade é uma criação histórica. Sobre isso, Harvey observa: “O espaço e o tempo são categorias básicas da existência humana. E, no entanto, raramente discutimos o seu sentido; tendemos a tê-los por certos e lhes damos atribuições do senso comum ou auto evidentes.” (HARVEY, 2013, p. 187)

O projeto racionalista-iluminista tinha outra característica: era orientado para “frente”: se o passado (a tradição grega) podia fornecer as bases filosóficas para o pensamento, e o presente começava a contribuir com as descobertas e invenções, passado e presente juntos faziam parte de um encadeamento temporal cuja lógica levaria inevitavelmente a desembocar lá na “frente”, no futuro. Em uma palavra: linearidade. Em outra palavra: progresso. A partir de meados do século XVIII, aproximadamente, a humanidade passou a acreditar nessa colocação. Na segunda metade do século XIX, as coisas começaram a mudar e começamos a não estar mais “diante de uma mera alteração no sentido *da* flecha do tempo, mas de uma explosão da flecha do tempo” (Pelbart, 2000, p. 191). Se a “flecha do tempo” passou a não se dirigir mais para frente, que destinou ela tomou? Segundo Pelbart, uma evidência se impôs:

o tempo linear, sucessivo, cumulativo, direcionado, progressivo, homogêneo, encadeado, cronológico, é apenas uma das formas possíveis do tempo, forma dominante na modernidade ou na história que ela forjou, e que a pós-modernidade precisamente está em vias de implodir, na medida em que vira do avesso a ideia do tempo, ao colocar em cheque a própria flecha do tempo (2000, p. 189).



Contemporâneo de Marx, Friedrich Nietzsche via essa questão do tempo e suas implicações de maneira totalmente diversa. Nietzsche foi o grande inspirador de todo tipo de resposta de caráter estético à crise que a segunda metade do século XIX começou a diagnosticar. E o caráter estético será a grande, talvez a principal, característica representada pelas respostas da subjetividade. A estética seria a única instância capaz de resgatar a “inteireza” da vida, fragmentada pelo racionalismo iluminista e apequenada pela burguesia calculista. Vejamos como Harvey nos coloca a questão:

Na medida em que Nietzsche dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política, a exploração da experiência estética – “além do bem e do mal” – tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia quanto àquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda a efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna. (HARVEY, 2013, p. 27)

## 2. Um outro discurso

Do ponto de vista das análises de caráter histórico-materialista, Nietzsche é visto como um pensador “irracional”. Um dos inúmeros pensadores influenciados por ele é Michel Foucault, trazido para essa discussão por Harvey por suas ideias na compreensão do mundo da pós-modernidade. Sobre ele, nos diz Harvey:

Suas ideias atraem os vários movimentos sociais surgidos nos anos 60 (grupos feministas, gays, étnicos e religiosos, autonomistas regionais etc.), bem como os desiludidos com as práticas do comunismo e com as políticas dos partidos comunistas. Mas deixam aberta, em especial diante da rejeição deliberada de qualquer teoria holística do capitalismo, a questão do caminho pelo qual essas lutas localizadas poderiam compor um ataque progressivo, e não regressivo, às formas centrais de exploração e repressão capitalista. As lutas localizadas do tipo que Foucault parece encorajar em geral não tiveram o efeito de desafiar o capitalismo, embora ele possa responder com razão que somente batalhas movidas de maneira a contestar todas as formas de discurso de poder poderiam ter esse resultado. (HARVEY, 2013, p. 50-51).

Aqui interessa lembrar muito brevemente a discussão que Foucault desenvolveu sobre a arqueologia dos discursos e como estes se constituem em formas de poder. A questão é que discutir sobre os discursos como formas cristalizadas de poder impediria

que se entendesse não apenas que, em que pesem as especificidades e as justas demandas de cada discurso, haveria, permeando todos eles, o capital, que, lembra Harvey, “é um processo, e não uma coisa” (2013, p. 307). Harvey vai além:

Mas se, como insistem os pós-modernistas, não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-lo como uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança, como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo? A resposta pós-moderna simples é de que, como a representação e a ação coerentes são repressivas ou ilusórias (e, portanto, fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes), sequer deveríamos tentar nos engajar em algum projeto global. O pragmatismo (...) se torna então a única filosofia possível. (HARVEY, 2013, p. 55).

Com a “falência” do discurso racionalista, ou a partir do momento em que “a flecha do tempo explodiu” – para lembrarmos da expressão de Perlbart – se estabelece uma enorme fragmentação dos discursos, e Foucault, inspirado nos estudos de Nietzsche, vai dizer que este ou aquele é apenas “um discurso”, e dirá que cada um deles é um instrumento de poder. Essa proliferação de discursos acabaria por gerar – ou facilitar – um processo de descartabilidade, justamente como consequência dessa profusão de discursos. Harvey vai além:

A dinâmica de uma sociedade ‘do descarte’ (...) começou a ficar evidente durante os anos 60. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos (criando um monumental problema sobre o que fazer com o lixo); significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser. (HARVEY, 2013, p. 258)

Imaginemos hipoteticamente um cidadão comum, descontente com suas condições de vida, que pudesse conversar com Marx, Nietzsche e Foucault. De Marx, ele ouviria sobre a luta de classe e como seria importante que ele se juntasse a muitos outros para exigir melhores e mais justas condições de trabalho. Nietzsche proporia uma saída estética: mostraria ao cidadão que a instância estética seria a única forma de ter uma verdadeira epifania e assim resgatar a inteireza da vida. Já Foucault perguntaria ao nosso personagem hipotético sobre suas particularidades. Ao saber que ele era, por exemplo, um ecologista, Foucault lhe diria que todo discurso é uma forma de poder e que ele, para



começar, deveria saber que o seu discurso também se encaixa nesse diagnóstico. Por fim, recomendaria ao cidadão descontente unir-se a pessoas com interesse semelhante para tentarem, juntos, mudar o estado de coisas a partir de sua perspectiva ecológica.

### 3. Para além do trabalho

Marx observou que não restava alternativa à burguesia que não a de destruir incessantemente o que ela criava incessantemente. Em outras palavras, o processo produtivo, que acelerava muito o tempo das coisas, cobrava um preço ao espaço. Espaço que, segundo Milton Santos (1994, p. 122). “(...) tem um papel privilegiado, uma vez que ele cristaliza os momentos anteriores e é o lugar de encontro entre esse passado e o futuro, mediante as relações sociais do presente que nele se realizam”. Mas, o que fazer quando os momentos anteriormente cristalizados são varridos do mapa sem que os ocupantes do local sejam consultados sobre a mudança nesse local em que viveram a vida toda? Independente da perspectiva analítica adotada, sabe-se que a História, para ser entendida, exige certa “paciência”, e é a História, segundo Milton Santos, a única disciplina que “nos instrui sobre o significado das coisas.” (1994, p. 15).

Se, como nos diz Harvey, (2013, p. 190), “Sob a superfície de ideias do senso comum e aparentemente ‘naturais’ acerca do tempo e do espaço, ocultam-se territórios de ambiguidade, de contradição e de luta”, como poderíamos entender não só a configuração do espaço moderno e do pós-moderno como também tentar entender que atores sociais estavam em disputa na conquista dos espaços nos dois momentos citados, modernidade e pós-modernidade, e como cada um desempenhava seu papel social?

O trabalho ocupa um lugar central na teoria de Karl Marx, tanto que, por isso mesmo, mereceria reparos. O motivo é simples: centrar sua análise no trabalho acabou fazendo com que Marx e os marxistas que lhe sucederam acabassem por sofrer de uma espécie de miopia analítica. Pior do que isso: consideraram como “natural” uma categoria histórica e sociológica. Segundo Peter Pelbart,



A tradição hegemônica de esquerda jamais se descolou do trabalho como um valor. Robert Kurz referiu-se de modo cáustico à divinização do trabalho, até há pouco comum ao capitalismo e aos países socialistas: fetiche do trabalho. O marxismo tradicional continuou apegado à sociedade de trabalho como se ela fosse uma condição ontológica da humanidade, e não uma condição histórica, ligada a um certo modo de produção, o trabalho produtor de mercadorias. O comunismo do trabalho era apenas, afinal, uma ideologia rígida da modernização burguesa, segundo ele, uma maneira de acelerar a industrialização pelo capitalismo de Estado. Mas, toda essa valorização do trabalho hoje em dia parece cada vez mais caduca, tendo em vista uma espécie de abolição do trabalho, vivida não como alegria e sim como crise, por toda parte. (PELBART, 2000, p. 34-35)

Seria o caso de se abandonar a crítica ao trabalho? Segundo Pelbart (2000, p. 35), a crítica ao trabalho deveria na verdade ser ampliada. Apoiado nas ideias do filósofo e escritor norte-americano Michael Hardt, que acredita que a luta dos trabalhadores contra o trabalho deve ter um caráter de “transvalorização de todos os valores nietzschiana”, Pelbart observa que “toda essa crítica do trabalho não era uma crítica da produtividade nem da criação, mas precisamente da subordinação dessa produtividade e dessa criação à forma trabalho, e à finalidade mercadoria.” A criatividade do trabalho deveria ser dirigida para a “produção de novas relações sociais”. No tópico *Trabalho Imaterial*, o autor focaliza justamente esse tipo de trabalho, altamente propiciado pelo desenvolvimento tecnológico e computacional. Então, não estamos falando mais de “fabricar apenas carros ou geladeiras ou sapatos”, mas “imagens, informação, conhecimento, serviços” – “é trabalho imaterial na medida em que incide sobre algo imaterial, que é a subjetividade humana” (2000, p. 36). Considerando as ideias do filósofo italiano Maurizio Lazzarato, Pelbart nos diz que, “Consumimos cada vez mais maneiras de ver e de sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir, ou seja, *formas de vida* – e mesmo quando nos referimos apenas aos estratos mais carentes da população, ainda assim essa tendência é crescente.”

David Harvey também refletiu sobre a necessidade de o materialismo histórico considerar questionamentos como os levantados por Pelbart e assumir um caráter mais dinâmico. Em seu livro, Harvey destaca dois aspectos:



1. O tratamento da diferença e da 'alteridade' não como uma coisa a ser acrescentada a categorias marxistas mais fundamentais (como classe e forças produtivas), mas como algo que deveria estar onipresente desde o início em toda tentativa de apreensão da dialética da mudança social. A importância da recuperação de aspectos da organização social como raça, gênero, religião, no âmbito do quadro geral da investigação materialista histórica (com a sua ênfase no poder do dinheiro e na circulação do capital) e da política de classe (com sua ênfase na unidade da luta emancipatória) não pode ser superestimada. 2. Um reconhecimento de que a produção de imagens e de discursos é uma faceta importante de atividade que tem de ser analisada como parte integrante da reprodução e transformação de toda ordem simbólica. As práticas estéticas e culturais devem ser levadas em conta, merecendo as condições de sua produção cuidadosa atenção. (HARVEY, 2013, p. 320-321).

Mas, em que medida elas poderiam passar a fazer parte do ideário marxista? Para Harvey: as novas reflexões devem ser incorporadas ao *corpus* analítico marxista, mas não devem ocupar a mesma importância dada a categorias analíticas básicas.

Segundo o geógrafo inglês, os Estados Unidos tiveram duas vantagens competitivas, por assim dizer: desenvolveram um enorme know-how keynesiano durante a crise dos anos 1930 e, vitoriosos na Segunda Guerra Mundial, lideraram o desenvolvimento do bloco capitalista. Assim, puderam ficar à frente dos chamados trinta anos gloriosos (1945-1975), período em que desenvolveram o chamado *american way of life*. Diversos problemas, no entanto, acabaram fragilizando esse quadro, e as duas crises do petróleo, a de 1973 e a de 1978/1979 foram apenas dois marcos visíveis. Na década de 1970, a economia encaminhava-se para a flexibilização “dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo” (Harvey, 2013, p. 140). A inovação organizacional, técnica e tecnológica estende-se para toda a economia, a começar do setor financeiro, que vai sendo progressivamente desregulamentado. Para produzir cada vez mais, é necessário cada vez menos gente. Assim, “os padrões tiraram proveito do enfraquecimento do poder sindical e da grande quantidade de mão de obra excedente (desempregados ou subempregados) para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis.” (Harvey, 2013, p. 143). Mais flexibilidade, especialização constante de novas habilidades. Diz Harvey:



A ênfase na informação também gerou um amplo conjunto de consultorias e serviços altamente especializados capazes de fornecer informações quase minuto a minuto sobre tendências de mercado e o tipo de análise instantânea de dados útil para as decisões corporativas. (HARVEY, 2013, p. 151).

E, direto ao ponto, diz que o próprio saber transforma-se em “mercadoria-chave”, concluindo que:

(...) o mais interessante na atual situação é a maneira como o capitalismo está se tornando cada vez mais organizado *através* da dispersão, da mobilidade geográfica e das respostas flexíveis nos mercados de trabalho, nos processos de trabalho e nos mercados de consumo, tudo isso acompanhado por pesadas doses de inovação tecnológica, de produto e institucional. (HARVEY, 2013, p. 150-151).

Marx já havia afirmado que a crise é a verdadeira condição de sobrevivência do capitalismo. Harvey corrobora: “Afirmo que por certo houve uma imensa mudança na aparência superficial do capitalismo a partir de 1973, embora a lógica inerente da acumulação capitalista e de suas tendências de crise permaneça a mesma.” (2013, p. 177). Se ambos estiverem corretos, isso seria em essência tudo o que se poderia dizer? Não, segundo Pelbart:

Parece-me, no entanto, que o fato de que a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente e futuro – vai perdendo sua pregnância histórica, nos coloca diante de novas exigências que não deveriam ser escamoteadas. Se o aplainamento do tempo é o que há de mais gritante hoje em dia, que nos aflige por lançar-nos numa unidimensionalidade de tédio e fadiga – e não faltam críticas de todas as partes ao desmoronamento da perspectiva temporal, com seus perigos já assinalados, tais como a deshistorização aí embutida, o congelamento cínico no presente contínuo, um presente em que afinal nada acontece a não ser a reiterada não-existência de eventos, ou ainda essa cultura espetacular e narcísica que recicla todos os tempos e os hibridiza como indiferenciação, obedecendo ao ditame elementar do próprio mercado fundado no valor de troca e não no valor de uso, no equivalente geral de tempo – é preciso dizer que isso não é tudo. (PELBART, 2000, p. 190)

Consideremos que novas “exigências não deveriam ser escamoteadas”. Mas, como lidar com a deshistorização e com o cinismo do presente contínuo? Com a

indiferença híbrida? Haveria um prognóstico, ou, coerentemente com o ideário pós-modernista, o próprio diagnóstico ficaria eternizado em um presente eterno?

Perbart entende que é preciso dizer mais. O que faltaria dizer? Segundo Virilio,

A menos que se aceite uma reversão de significação filosófica ao considerar, a partir de agora, “o acidente” como absoluto e necessário e a “substância”, toda substância, como relativa e contingente, tomando a “catástrofe” não mais como uma deformação (substancial) mas como uma *formação* (acidental) despercebida (...) e o movimento e sua aceleração (positiva ou negativa) menos como deslocamento do que como *assentamento*, um “assentamento” em lugar preciso, sem localização (geométrica, geográfica) *a exemplo das partículas da mecânica quântica*, devemos nos resolver a perder o fio de nossos raciocínios, de nossas certezas, em termos de representação. (VIRILIO, 2014, p. 43).

A menção de Paul Virilio à mecânica quântica por certo não tem nada de gratuito. Sabemos que nossa configuração de mundo muda de acordo com o paradigma analítico adotado. Se, por exemplo, pensamos em organização, pensamos em função. Se pensarmos em estrutura, pensaremos em relações internas. Ao pensarmos em informação, estaremos pensando em fragmentação. Em cada um dos três casos, teremos que pensar em formas de representação correlatas às suas configurações. No caso da informação, pensaremos em termos de dados, e “dado” é uma designação genérica para informação. Seria, mal comparando, como reduzir a especificidade de cada coisa chamando tudo e qualquer coisa genericamente de coisa. Pensaremos em signos, portanto, não em símbolos, que são uma sofisticada instância mediadora que o homem tem com a realidade. Na medida em que as coisas se convertem em signos, em sinais, a tendência é que elas sejam vistas sem relação de causa e efeito, mas como soluções de contiguidade. Tende a prevalecer a simetria, a equivalência.

Dissemos no parágrafo anterior que a referência à mecânica quântica não era gratuita. Peter Pelbart, por exemplo, dirá que:

O tempo deveria ser pensado como um lenço amassado e não como um lenço passado. O próprio desenvolvimento da História assemelha-se ao que descreve a teoria do caos. Fatos que na linha do tempo seriam distantes, estão intimamente ligados, eventos que numa suposta linha do tempo estão muito próximos, são muito distantes. (PELBART, 2000, p. 185).

Em certo sentido, talvez pudéssemos dizer que a referência às ciências físicas significa um certo “esgotamento” na capacidade que as ciências históricas teriam de

explicar a realidade da vida e do homem e, com o recurso às ciências físicas e biológicas, estaríamos mais bem aparelhados para entender as coisas como elas realmente “são”. Assim, o recurso à palavra, que, segundo o cânone ontológico constitutivo do Ocidente, é o recurso *par excellence* para investigar o mundo, teria sua importância equalizada com outras instâncias mediadoras e cognitivas. Sobre essa relação, Santos lembrando-se de Marcuse, vai dizer que:

essa linguagem “constantemente impõe *imagens* e contribui, de forma militante, contra o desenvolvimento e a expressão de *conceitos*”. Já que “o conceito é absorvido pela palavra”, “espera-se da palavra que apenas responda à reação publicizada e estandardizada. A palavra torna-se um *clichê* e, como clichê, governa o discurso ou o texto; a comunicação, desse modo, afasta o desenvolvimento genuíno da significação”. (SANTOS, 1994, p. 21-22)

#### 4. Imagem: nova epistemologia

Na pós-modernidade, talvez nada se iguale em importância à imagem e todo o seu universo de significação (imanência sem transcendência, congelamento no presente eterno, acronia, atemporalidade, fixação, ausência de perspectiva e profundidade). Assim, a imagem vai muito além do que aparece na “telinha”. Para Paulo Virilio,

A crise da noção de dimensão, portanto, surge, claramente como a crise do inteiro, a crise de um espaço *substancial* (contínuo e homogêneo) herdeiro da geometria arcaica, em benefício da relatividade de um espaço *acidental* (descontínuo e heterogêneo) em que as partes, as frações (pontos e fragmentos diversos) tornam-se novamente essenciais, assim como o instante, fração ou mesmo fratura do tempo, o que não deixará, lembremos mais uma vez, de colocar em questão a imagem do mundo, a da Cidade, da aparência dos objetos em um meio em que a inércia tornou-se manifesta (...) (VIRILIO, 2014, p. 31).

Desde que Guy Debord escreveu *A Sociedade do Espetáculo*, o tema das imagens ganhou grande relevância. Na concepção do pensador francês a imagem vai muito além daquilo que aparece em uma tela eletrônica ou mesmo em um suporte impresso. A imagem não deve ser entendida apenas na forma como ela se mostra, mas, principalmente como a parte “invisível” de um processo que é muito mais complexo: como epistemologia, ou seja, como maneira de explicar o mundo.

Refletindo sobre a questão da imagem, a pesquisadora Beatriz Jaguaribe vai nos dizer que:



A realidade é socialmente fabricada, e uma das postulações da modernidade tardia é a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens. (JAGUARIBE, 2007, p. 16).

Se, como diz Jaguaribe, “Evidentemente, a mídia visual possui uma força muito mais contundente do que a palavra escrita” (2007, p. 104), é sobre a imagem que temos que concentrar a partir de agora nossos esforços analíticos, particularmente sobre um tipo de imagem, aquela representada pelo realismo estético. Jaguaribe observa que:

Neste princípio do século XXI, com o esmorecimento das vanguardas e a fragmentação de agendas políticas, o realismo crítico reemerge em diferentes vertentes, tecendo um contraponto com o realismo sentimentalizado das telenovelas, o realismo *mainstream* dos filmes de Hollywood, o realismo sensacionalista da imprensa, o realismo espetacularizado dos reality shows, entre outros. (JAGUARIBE, 2007, p. 17).

É importante lembrar que “As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana” (Harvey, 2013, p. 293). Mas, como entender que o “fluxo da experiência humana” pareça resolver-se tão “bem” através da imagem no pós-modernismo? Milton Santos observará que

Esse efêmero não é uma criação exclusiva da velocidade, mas de outra vertigem, trazida com o império da imagem e a forma como, através da engenharia das comunicações, ao serviço da mídia, ela é engendrada, um arranjo deliberadamente destinado a impedir que se imponham a ideia de duração e a lógica da sucessão. (SANTOS, 1994, p. 30).

A ideia de sucessão é típica do racionalismo iluminista. A posição pós-moderna vê diferentemente, a começar do binômio velocidade/atopia. Sobre isso, diz Virílio:

A instantaneidade da ubiquidade resulta na atopia de uma interface única. Depois das distâncias de espaço e de tempo, a *distância-velocidade* abole a noção de dimensão física. A velocidade torna-se subitamente uma *grandeza primitiva* aquém de toda medida, tanto de tempo como de lugar. (VIRÍLIO, 2014, p. 14)



O outro aspecto está diretamente relacionado à questão da imagem, mas que mostra, no fundo, a velha disputa pela “posse” do real. Para Jaguaribe,

Objetivo de acirrada disputa epistemológica, política e estética, o real testa os limites da representação e supera os mecanismos seletivos do nosso controle consciente. Semelhante ao instante temporal que é vivido, mas que não pode ser conscientemente processado na instantaneidade de sua vivência temporal, o real somente pode ser apreendido após a filtragem cultural da linguagem e da representação. Enquanto existência do mundo além e fora do nosso ser, o real tanto ultrapassa quanto permeia nossa experiência. Se, nestes termos, o real é a existência de mundos que independem de nós, a realidade social, em contraste, é uma fatia do real que foi culturalmente engendrada, processada e fabricada por uma variedade de discursos, perspectivas dialógicas e pontos de vista contraditórios. (JAGUARIBE, 2007, p. 101)

Obviamente, o real que nos interessa aqui é o da “realidade social”. Nesse sentido, e em linhas gerais, poderíamos anotar aqui que na história da produção artística (literatura, artes plásticas, pintura) há como que um movimento pendular: ora o pêndulo pende para o realismo, ora o pêndulo está no lado mais “estético”. Dentro do contexto pós-moderno o pêndulo não para de oscilar entre os dois polos. As explicações para a ocorrência da estética realista variam de período a período, mas todas elas parecem ter um elemento comum: elas seriam uma espécie de resposta à excessiva abstração do polo “estético”. Assim, o real é, não raro, apresentado de forma bastante crua. Beatriz Jaguaribe dedicou um livro a isso, com o título de *O choque do real*. Para a autora,

(...) o ‘choque do real’, no sentido que aqui emprego, está relacionado a ocorrências cotidianas, históricas e sociais. Se o objetivo estético do ‘choque do real’ é potencializar uma descarga catártica, essa adrenalina emocional é diferente do efeito explorado nas tragédias gregas ou na poesia romântica, já que o elemento catártico aqui não suscita, necessariamente, os sentimentos clássicos da compaixão, piedade ou elevação espiritual. Ao contrário, em vários instantes, o dispositivo catártico é ambíguo. (...) A ambiguidade do “choque” decorre da própria relativização de valores e da perplexidade quanto ao significado da experiência. (JAGUARIBE, 2007, p. 100-101)

Ambiguidade que, de resto, não representa nenhuma “contradição” no contexto do pós-modernismo. Segundo Pelbart,



Habitamos mais a sincronia do que a diacronia, mais a simultaneidade universal do que a sucessão diacrônica, portanto nossa vida cotidiana, nossa experiência psíquica e nossa linguagem cultural estariam dominadas pelas categorias espaciais, contrariamente ao período precedente, o modernista, em que predominavam as categorias temporais. (PELBART, 2000, p. 188)

A questão da experiência de que fala Jaguaribe e a questão da simultaneidade a que se refere Pelbart ganham particular relevância se as confrontamos com o paradigma formador do homem ocidental, que privilegiou nitidamente a questão da identidade. Diante da existência de todo tipo de “ente”, o homem precisava ter o seu “ontos” (o ser). Considerando sua herança bio-genética e a formação histórico-cultural a que fosse sujeito, o homem, desde que se libertou das injunções divinas com os gregos, constitui sua história (no Ocidente) tendo em vista a espinhosa questão da identidade. Foi um processo de formação de identidade extremamente longo. Foi e não é mais? No contexto do pós-modernismo, a questão se reveste de tintas próprias. Para Jaguaribe,

Um dos paradoxos da construção da subjetividade contemporânea é a sobreposição de ideários contraditórios do “eu”. Este embate entre repertórios contraditórios, que vão do pragmatismo utilitário, do devaneio romântico, da busca pelo transcendente e da ética religiosa, entre tantos outros, à ficcionalização narrativa e imagética de nossas vidas, auxilia na construção de uma imagem coerente do eu. (JAGUARIBE, 2007, p. 154-155).

Chama nossa atenção como diante de tantos repertórios à disposição para a construção do eu, seria possível que este tenha uma imagem coerente. Que coerência seria essa? Coerência de cacos?

## **5. Considerações Finais**

Como estudiosos do campo da comunicação escrevemos este artigo procurando nos cercar de substancial referencial teórico – afinal, o que fazemos é teoria, processo que possibilita ver. Para nós, a realidade é sempre mais contraditória e, como observa Harvey, “A exploração de contradições sempre está no cerne do pensamento original” (2013, p. 309). Certamente não pretendemos ter chegado com este artigo a um pensamento original,



mas esperamos ter contribuído em alguma medida para o estudo de um tema tão apaixonante como o entendimento da realidade proposto pelas visões moderna e pós-moderna.

### **Referências**

HARVEY, DAVID. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2013, 24ª.edição.

JAGUARIBE, BEATRIZ. **O choque do real**. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PELBART, PETER PÁL. **A vertigem por um fio**. Políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

SANTOS, MILTON. **Técnica, Espaço, Tempo**. Globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. **Por uma economia política da cidade**. São Paulo: Edusp, 2012.

VIRILIO. PAUL. **O Espaço Crítico** e as perspectivas do tempo real. São Paulo: Editora 34, 2014, 2ª edição

## **Imagem da velhice: imperativo moral anti-envelhecimento para a modificação de um corpo sem memória<sup>1</sup>**

Adriana Lima de Oliveira<sup>2</sup>

Programa de Pós Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo – ESPM/SP

### **Resumo**

A última década assistiu a transformação da velhice em um tema privilegiado, tanto nos debates sobre políticas públicas quanto na definição de novos mercados de consumo. A preocupação da sociedade com o envelhecimento deve-se, sem dúvida, ao fato de os idosos corresponderem a uma parcela da população cada vez mais significativa. E as mulheres mais velhas recebem essa pressão de maneira muito mais aguda. Com o objetivo de identificar os dispositivos encarregados de criar uma imagem contemporânea da velhice, ou, como denominamos, de imperativo anti-envelhecimento, trilhamos o mesmo caminho percorrido pela pesquisadora Dra. Laura Clarke que, durante 10 anos, estudou sobre a tensão entre ‘idade cronológica e idade sentida’, para olhar o cenário brasileiro e identificar esses imperativos que servem de justificativa para a modificação do corpo. A idade cronológica dissociada da idade mental evidencia a importância da gestão de si como mercadoria, um complexo sistema de cálculo simbólico numa escala temporal: onde você está hoje e onde você quer chegar.

**Palavras-chave:** Comunicação e Consumo; Velhice; Biopolítica; Memória.

### **Introdução**

Para todo aquele que se depara com o tema da velhice, Simone de Beauvoir é a primeira leitura, ou mesmo, a mais citada. Portanto, rendendo homenagem a autora e sua

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT2 – Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas. Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do PPGCOM – ESPM/SP em Comunicação e Práticas de Consumo sob orientação da Profa. Dra. Tânia Cezar Hoff. E-mail do autor: publicidade.dri@gmail.com

obra, iniciamos esta reflexão inspirados na ‘conspiração do silêncio’ que, para a autora, caracterizava o tratamento dado ao tema na época de sua publicação.<sup>3</sup>

No entanto, a última década assistiu a transformação da velhice em um tema privilegiado. Segundo Debert, [hoje] tanto nos debates sobre políticas públicas quanto na definição de novos mercados de consumo e novas formas de lazer, “o ‘idoso’ é um ator que não mais está ausente do conjunto de discursos produzidos” (2012, p. 11). Neste cenário, levantamos a hipótese que passamos da invisibilidade para a visibilidade do velho a partir de suas convocações contemporâneas mediadas pelas práticas de consumo orientadas para e pelo mercado.

A indústria do envelhecimento conta com grande variedade de produtos e serviços nas áreas da saúde, bens e serviços de lazer, previdência privada, casas de repouso e serviços financeiros. Mas nenhum mercado está tão bem adaptado na formação de novos públicos, quanto o da beleza. Com o desenvolvimento da medicina estética e intervenções anti-envelhecimento, tem havido uma proliferação de produtos e serviços que visam alterar a aparência do envelhecimento facial e corporal.

Segundo Laura Clarke, uma vez que as empresas farmacêuticas continuam a desenvolver produtos e os médicos e outros profissionais de saúde habilmente vendem esses produtos, parece inevitável que as rugas (marcador fundamental da velhice) adicionais serão redefinidas e novas falhas serão identificadas, potencializando seu valor comercial. Por conseguinte, a dimensão da insatisfação das mulheres com os rostos envelhecidos vai continuar a crescer para acompanhar o ritmo e o alcance do desenvolvimento da tecnologia médico-estética (2011, p. 100).

Partindo da mesma premissa que intrigou esta autora para iniciar suas pesquisas sobre a tensão entre ‘a idade cronológica e a idade sentida’, e a levou para um trabalho que durou mais de uma década, buscamos olhar para o cenário brasileiro e identificar qual a imagem da velhice e seus imperativos morais que servem de justificativa para a modificação do corpo. Este mesmo corpo que se constitui como uma das fronteiras

---

<sup>3</sup> O livro de Simone de Beauvoir *A Velhice: Realidade Incômoda* foi publicado no Brasil em 1970, tinha como objetivo quebrar a ‘conspiração do silêncio’ que caracterizava o tratamento dado ao tema. (DEBERT, 2012, p. 11).



definidoras de nossa subjetividade, mas que também, hoje em dia, em discursos formulados no âmbito da economia, da educação e das políticas públicas, aparece como alvo de estratégias convocatórias para seu investimento, capacitando-o, cognitiva e emocionalmente, para tornar-se competitivo em diversas arenas de disputa social (FILHO & COELHO, 2011).

Neste sentido, a ‘estetização da vida’ (FEATHERSTON, 1990) própria da pós-modernidade, encoraja a variedade de experiências em um contexto no qual a idade cronológica é pura maleabilidade, receptáculo de um número praticamente ilimitado de significações e, por isso, um mecanismo eficiente na constituição de novos mercados de consumo e atores políticos (DEBERT, 2012).

### **O corpo como prisão**

Debert, na tentativa de formular um cenário para as novas formas de gestão da velhice e o que ela chama de ‘reprivatização do envelhecimento’, atenta para um duplo movimento que acompanha sua transformação em uma preocupação social.

De um lado, uma ‘socialização progressiva da velhice’, isto é, durante muito tempo considerada como própria da esfera privada e familiar, agora se transforma em uma questão pública, onde o Estado define e implementa um conjunto de orientações e intervenções. Assistimos também o surgimento de um saber específico – a gerontologia – profissionais e instituições encarregados da formação de especialistas sobre o envelhecimento. Como consequência, tentativas de homogeneização das representações da velhice são acionadas e vemos emergir uma nova categoria cultural: “*os idosos, como um conjunto autônomo e coerente que impõe outro recorte à geografia social, autorizando a colocação de modos específicos de gestão*” (DEBERT, 2012, p. 14).



De outro lado, se a velhice era tratada como uma etapa da vida caracterizada pela decadência física e ausência de papéis sociais e, justamente essa imagem negativa foi responsável por garantir a legitimação de muitos direitos sociais, como a universalização da aposentadoria. Hoje, esse movimento de socialização não está ausente do que a autora chama de ‘reprivatização’, que transforma a velhice numa responsabilidade individual – *“nesses termos, ela (a velhice) poderia então desaparecer do nosso leque de preocupações sociais”* (DEBERT, 2012, p. 14).

O apelo a “saudabilidade”, a negação e o combate ao envelhecimento e o aparecimento de novos e variados procedimentos estéticos cirúrgicos e não cirúrgicos são alguns dos sintomas que marcam essa imagem do velho ativo e a noção do corpo como uma prisão que impede a auto expressão e, portanto, passível de transformação.

### **Imperativo anti-envelhecimento**

O objetivo deste artigo é atentar para a tendência contemporânea de rever os estereótipos associados ao envelhecimento, substituindo as perdas (física, sociais etc.) pela narrativa de que os estágios mais avançados da vida são momentos propícios para novas conquistas, guiadas pela busca da beleza, do prazer e da satisfação pessoal (DEBERT, 2012).

Neste cenário, o ponto de partida para a observação são as mulheres, por entender que estas reagem mais fortemente aos apelos de um mercado que propaga o ideal feminino como sendo jovem, tonificado, magro e, principalmente, sem rugas. Segundo Clarke:

Enquanto os cabelos grisalhos podem ser facilmente mascarados com tintura; a flacidez, estrias e protuberâncias podem ser estrategicamente cobertas com roupas; no entanto, as rugas faciais têm sido um marcador físico do envelhecimento que é difícil, senão impossível, de esconder com mais de um produto de beleza (2011, p.69).<sup>4</sup>

Para Featherstone & Wernick (1995) o estudo da imagem do envelhecimento vem se movimentando gradualmente de uma posição marginal para uma posição central na

---

<sup>4</sup> “While gray hair can be easily masked with hair dye, and sagging flesh, stretch marks, and unsightly bulges may be strategically covered with clothing, facial wrinkles have long been a physical marker of aging that is difficult, if not impossible, to hide with over-the-counter beauty products.”. Tradução livre da autora.

disciplina de gerontologia social. Essa tendência reflete um entendimento global contemporâneo de que o processo de envelhecimento não pode ser adequadamente explicado apenas em termos médicos e biológicos, mas sim em um processo interativo que envolve fatores sociais e culturais.

Neste sentido, a identidade não pode ser vista como estável, mas sim como forma interativamente construída, dinâmica, fluída e em movimento. Ylanne fala da noção de identidade enquanto performance, “*um repetido e reiterado conjunto de ações que também implica a possibilidade de versatilidade e de mudança*” (2012, p.4).<sup>5</sup> Essa nova identidade social, baseada não mais no que o indivíduo é, mas no que ele faz, sugere que para amenizar os efeitos da idade é preciso um consumo disciplinar com vistas a uma juventude idealizada. Essa pedagogia do consumo é mais fortemente direcionada às mulheres, uma vez que são nelas que o marcador indelével da idade se manifesta: as rugas.

O mito da beleza (Wolf, 1992) associado ao da juventude é mais insidioso do que qualquer mística da feminilidade surgida até agora. Foi a partir desse diagnóstico que o estudo de Laura Clarke (2011) definiu seus parâmetros de tempo: antes e depois do ‘Botox’.<sup>6</sup> Juntamente com outros procedimentos cirúrgicos, seu desenvolvimento e comercialização, mudou, literalmente, a face do envelhecimento.

E no Brasil? Será que a realidade se apresenta similar? Obviamente conscientes do poder diminuto em perpetrar uma investigação de tamanha envergadura, aventou-se a possibilidade de trilhar os mesmos caminhos, através de entrevistas com médicos, mulheres e análise de revistas femininas objetivando apresentar um panorama da imagem da velhice e indicando os imperativos morais anti-envelhecimentos justificados para a modificação do corpo. E, ainda, considerando que todo discurso tem relação com a

---

<sup>5</sup> (...) *identity as a performance, a repeated and reiterated set of actions that also entails the possibility of versatility and change. Identities are thus not seen as what people are but what they do.* Tradução livre da autora.

<sup>6</sup> Toxina botulínica é um complexo protéico purificado, de origem biológica, obtido a partir da bactéria *Clostridium botulinum*. A forma cosmética da toxina botulínica é uma injeção não cirúrgica que temporariamente reduz ou elimina linhas de expressão, rugas na testa, pés de galinha perto dos olhos e bandas grossas no pescoço. É uma das formas mais importantes no campo do rejuvenescimento facial. Parecida com o lifting cirúrgico, esta é a forma mais popular de redução de rugas faciais. Botox é a marca americana da toxina botulínica e foi aprovado para uso estético em 2002. O Botox Cosmético foi aprovado em primeiro lugar no Canadá e na Nova Zelândia em 2001. No Brasil desde o ano 2000 o Botox foi aprovado para uso estético no tratamento das rugas de expressão. Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica. Disponível em < [www.cirurgioplastica.org.br](http://www.cirurgioplastica.org.br) >. MD Saúde. Disponível em < <http://www.mdsaude.com/2010/10/botox.html> >. Acesso em out/2014.

memória que acaba por constituir sua base de sustentação de sentidos, problematizamos estes sentidos que se sedimentam e circulam nas práticas sociais como ‘evidências’ confirmadas como ‘naturais’.

### **Os caminhos para uma investigação**

Para essa investigação partimos dos estudos da socióloga Laura Hurd Clarke publicados no livro *Facing Age: women growing older in anti-aging culture*, explorando as relações entre aparência, preconceito de idade, idade cronológica e idade sentida. E junto com ela, Guita Grin Debert e Mike Featherstone, considerando principalmente o contexto envolvendo o velho e o conceito de velhice.

A ascensão de procedimentos estéticos cirúrgicos e não cirúrgicos foram projetados para diminuir a visibilidade das rugas ou adicionar volume ao rosto em áreas estratégicas, fazendo com que as pessoas pareçam mais jovens. Segundo a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica<sup>77</sup>, com 1,5 milhões de cirurgias realizadas em 2013, o Brasil desbancou os EUA do primeiro lugar em realizações desse tipo de procedimento. O corpo valorizado, portanto, é o corpo jovem, aliás, a este respeito Debert destaca que na prática desenvolvida por geriatras e gerontólogos, a juventude

não é mais uma etapa da vida, um momento de passagem em um contínuo que caracteriza o desenvolvimento biológico universal [...], transformaram-se em agentes ativos na proposta de práticas, crenças e atitudes a indicar que é um bem e pode ser por todos conquistado (2012, p. 33).

Nos estudos de Clarke (2011) podemos notar que antes dos procedimentos cosméticos cirúrgicos e não cirúrgicos decolarem, isto é, considerando o aparecimento do Botox como grande marco nesta divisão do tempo, envelhecer era um importante emblema moral. Ao contrário, em suas pesquisas mais recentes, o aparecimento das rugas significava envelhecimento interno, decadência e morte eminente.

---

<sup>7</sup> Fonte Brasil Post: . [http://www.brasilpost.com.br/2014/03/25/selfies-cirurgia-plastica\\_n\\_5027454.html](http://www.brasilpost.com.br/2014/03/25/selfies-cirurgia-plastica_n_5027454.html) e Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica: <http://www2.cirurgiaplastica.org.br/blog/page/2/> - Acesso em out/2014.



Como poderosas aliadas do mercado, surgem novas narrativas que se espraiam pelo sistema de comunicação: a terceira idade substitui a velhice, a aposentadoria ativa se opõe a aposentadoria, o asilo passa a ser chamado de centro residencial. E um novo consumidor é formado. Não se trata mais de olhar apenas para os problemas econômicos dos idosos, mas também para toda uma gama de serviços com o objetivo de proporcionar cuidados culturais e psicológicos, de forma a integrar socialmente uma população tida como marginalizada. (DEBRET, 2012, p. 61).

Nesse sentido, é indiscutível os avanços de movimentos como grupos de convivência e universidade da terceira idade, reivindicando a criação de uma sociabilidade mais gratificante entre os mais velhos. Entretanto, esse novo mercado de consumo sugere que o corpo é pura plasticidade e que é dever de todos manter-se jovens. A velhice saudável se transforma em algo que deve ser conquistado a partir de um esforço pessoal. Para isso, temos a disposição produtos e estratégias que poderão ser adotadas para combater a deterioração física e a deficiência cognitiva.

O mercado transforma-se no espaço de autorrealização, favorável ao florescimento de potencialidades individuais: a rede de discursos encoraja os indivíduos a conceberem-se, desde cedo, como administradores de si mesmos. Essa fundamentação econômica de todos os comportamentos humanos é destaque nos estudos de Freire Filho:

Somos instados a efetuar periodicamente, uma espécie de contabilidade existencial, em que apreciamos o mérito ou o valor de nossas ações com base em parâmetros da racionalidade econômica, como 'eficiência', 'saldo de investimento', 'tendência de mercado' ou 'fatores de risco e de crescimento'. (...) Nem mesmo a sociabilidade doméstica escapa de ser reinterpretada a partir de princípios instrumentais. Desaparece o horizonte das interações familiares e o desfrute gratuito da companhia dos entes queridos, o prazer desinteressado em trocar experiências e afetos (2011, p. 29-30).

Esse culto à performance aparece, no entendimento das pessoas com idade avançada, mimetizado em saúde e auto estima. Uma vez que essa etapa da vida está relacionada a

aposentadoria e, portanto, sem ligação estreita com o mercado de trabalho, a competição passa a ser a forma de relacionar-se consigo mesmo e com o seu corpo.

Neste cenário, a imagem da mulher na mídia apela para a confiança, o glamour e o sexualidade, sugeridos como competência do jovem e não da idade ou do envelhecimento (CLARKE, 2011, p. 106). A rotina da beleza, portanto, é legítima, positiva e necessária. A cultura de consumo anti-envelhecimento ampliou o discurso de que a juventude é uma mercadoria, ao mesmo tempo, fácil de adquirir, vital para a sua visibilidade social e, conseqüentemente, valor cultural, e, portanto, não limitado a uma idade cronológica (id., p. 127). O ato de controlar a idade virou um campo de batalha do mercado contra o tempo.

#### **A imagem da velhice: #tocomtudoemcima**

Evidentemente a imagem da velhice tem se alterado nestas últimas décadas e o envelhecimento se tornou um novo mercado de consumo. Muitos autores já trataram desse assunto, principalmente no que se refere a investigação e análise dos discursos da mídia. “*No Brasil não temos revistas voltadas para a velhice ou para a aposentadoria, mas não está ausente dos grandes periódicos o tratamento dessa questão*” (DEBERT, 2012, p. 209). Desta análise podemos depreender, de maneira muito sintética, que a imagem (construída) do velho contemporâneo, invariavelmente apresentado como indivíduo independente e ativo, capaz de encontrar uma série de atividades novas e atraentes nessa etapa da vida, contrasta com o combate ao envelhecimento que as revistas propõem ser iniciado em fases prematuras da vida.

Para tratar desse assunto iniciamos a pesquisa com a perspectiva dos médicos<sup>8</sup>, mais especificamente nas disciplinas de cirurgia plástica e dermatologia, questionando o porquê dos procedimentos cosméticos cirúrgicos e não cirúrgicos tomarem vulto, principalmente entre as mulheres e, ainda, a importância da aparência na sociedade brasileira.

---

<sup>8</sup> Foram entrevistados um cirurgião plástico de 72 anos, casado e uma dermatologista de 59 anos, também casada. Ambos trabalham no serviço público e possuem um consultório particular em SP. Período: out/2014.

Quanto a demanda, as mulheres, sem dúvida, são as que mais procuram este tipo de tratamento, tanto o estético não cirúrgico, considerado menos invasivo, quanto o cirúrgico. A idade varia, mas, geralmente a partir dos 50 anos. O procedimento mais procurado, como esperado, é o Botox. Sem dúvida ele mudou a face do envelhecimento: *“As pessoas já não sentem mais a idade que tem [...] Mudou porque ficou mais fácil de aplicar e a recuperação é muito mais rápida”* (Dermatologista, 59 anos).

Se o público estava faminto por novas maneiras de desafiar o envelhecimento e as indústrias farmacêuticas de criar um mercado para a aceitação social de procedimentos cosméticos, tudo isso se infiltra em nosso dia a dia a partir de anúncios e programas com linguagem comum e ativamente endossadas por celebridades midiáticas, particularmente aqueles dos países ocidentais (CLARKE, 2011). Considerando o papel da publicidade na relação comunicação e consumo, e em proporcionar visões de identidade (família, gênero, idade etc.), o desenvolvimento de seu trabalho envolve a criação de (novos) nichos de mercado, onde a imagem das minorias possam circular livremente (SASSATELLI, 2007). Para Featherstone (1995) a imagem do corpo e do rosto do velho é visto como ‘prisão’. E, podemos ver isso claramente, nas palavras do cirurgião plástico: *“As pessoas não querem ficar velhas, porque velho é considerado usado, antiquado, coisa do passado... A velhice não é vista como experiência [...]”*.

Desta forma a aparência torna-se cada vez mais importante, tanto para a comunidade médica quanto para a sociedade em geral que recorrem aos apelos do mercado como uma ferramenta de diagnóstico para a saúde e um importante indício a um estilo de vida socialmente aceitável. Essa distorção entre aparência e essência se torna ainda mais emblemática na contemporaneidade pois, como acreditava Simone de Beauvoir, na maior parte das vezes os indivíduos de mais idade só se sentem velhos por meio do olhar dos outros, sem ter experimentado grandes transformações interiores ou mesmo exteriores. Velho, para quase todos, é sempre o ‘outro’.

Se o olhar do outro é tão importante, podemos imaginar quando essa avaliação é feita e corroborada por um especialista. Para os médicos entrevistados, a grande ambição

“é fazer você aparentar [se apresentar] bem para a sua idade”. Isso reforça a ideia de um estado físico e mental permanentemente jovem e ativo.

Mas, e as mulheres? Como elas encaram a velhice e a importância da aparência física em suas vidas? Conversamos com mulheres da classe C/D entre 45 e 70 anos<sup>9</sup>. A primeira questão foi a pressão social sobre a aparência feminina e uma das entrevistadas de 71 anos, classe C respondeu: “*Hoje em dia acho que é mais ou menos igual (para homens e mulheres). Mas a mulher ainda é mais pressionada*”. Nota-se que a questão da ‘escolha’, atrelada aos conceitos de cuidado de si e autoestima, se apresentam como verdade nas palavras desta outra de 63 anos, classe C, casada: “*Claro que tem (pressão). Mas a gente (mulher) tem que se cuidar... para se sentir bem, ter autoestima*”. Essa constatação do ‘fazer isso por mim e não pelos outros’, ampliada pela análise das revistas femininas, reflete a imagem e o texto de muitos anúncios promocionais de produtos da indústria de cosméticos. Retomando os dizeres de Clarke (2011) “*a rotina de beleza, portanto, é legítima, positiva e necessária*”. (p. 116).

Da mesma forma a noção de ‘invisibilidade’ do idoso é ofuscada por outros conceitos como ‘acesso’ e ‘gestão de si’. Nas palavras desta mulher de 71 anos, classe C: “*Não dá para falar que hoje uma pessoa de 60 anos é idoso, é muito diferente de antigamente. Hoje, com 60, você está na flor da idade. Só fica velho se você se entregar... tem muita coisa para a terceira idade*”.

E a linha que separa beleza e saúde, mais uma vez, se revela tênue, como demonstra esta mulher de 63 anos, classe C: “*O que é mais importante: a saúde ou a beleza? Eu, por exemplo, cuido das duas coisas... A mulher começa a olhar no espelho e vê que ‘as coisas estão caindo’, isso é muito ruim...*”.

O contexto é claramente mercadológico, o corpo se transforma em uma plataforma maleável, passível de ser modificado pelas novas tecnologias que estão acessíveis, mas variam em serviço e qualidade dependendo do quanto você pode pagar para isso. Conforme as palavras desta mulher de 45 anos, classe D: “*Se eu tivesse condições eu faria*

---

<sup>9</sup> Foram entrevistadas três mulheres: Classe D, 45 anos, solteira; Classe C, 63 anos, casada e Classe C, 71 anos, viúva. A escolha por trazer uma pessoa ‘mais jovem’, especificamente a de 45 anos, foi justamente por tentar entender a questão da gestão da aparência e a rotina de beleza imposta desde cedo. Período: out/2014.



*uma plástica, não para os outros, mas para mim mesma. Não quero ‘parecer’ para os outros, é uma decisão minha.”* A aparência é moeda valiosa para a interação social, como nos mostra esta mulher de 71 anos, classe C: *“Eu não faria uma plástica. Acho que, nesta idade não preciso mais. Mas eu me cuido, não quero parecer uma pessoa descuidada”*.

A maioria das pesquisas sobre o tema envelhecimento na contemporaneidade, já indicia que ‘o velho não se sente velho por dentro’, isto reflete apenas a inabilidade do corpo de representar adequadamente a idade interior (FEATHERSTONE, 1995).

Debert, ao tratar dos conflitos éticos envolvidos, no que ela chama de reinvenção do envelhecimento, mostra o paradoxo que acontece justamente no momento em que o idoso se constitui como ator político e o envelhecimento em um novo mercado de consumo, onde a denúncia feita por Simone de Beauvoir da ‘conspiração do silêncio’, ganha atualidade: *“A visibilidade alcançada pela velhice é, antes, um compromisso com um tipo determinado de envelhecimento positivo”* (2012, p. 23). Esse discurso aparece nas palavras da mulher de 45 anos, classe D: *“Mas é preciso parecer bem em todos os sentidos. Os médicos mesmo (sic) dizem que a partir dos 35 você já precisa se cuidar. Isso não é beleza, é saúde”*. Somente o signo da beleza seria muito pouco para sustentar o atual discurso do anti-envelhecimento; este precisava ser reforçado com um argumento tão forte e poderoso que seria difícil de refutar, neste caso, a saúde. A prevenção é um bem colocado a disposição da sociedade para garantir uma vida digna e positiva. Não atender a esse chamado, seja por quais circunstâncias forem, é ‘escolher’ o lado mais difícil, e portanto, de sua inteira responsabilidade. Nas palavras da mulher de 63 anos, classe C: *“(…) Sei lá, minha cabeça é jovem, é o meu jeito de ser... mas isso é um conflito: na minha cabeça eu tenho 35, mas a minha cara é de 63. É muito difícil, mas eu sei me colocar no meu lugar”*.

Este lugar é determinado pelo acesso aos mais diferentes tipos de canais de comunicação que tratam do estilo de vida e comportamento da mulher. Nesta fase da pesquisa, fomos atrás de revistas femininas que pudessem nos dar uma pista sobre a imagem da mulher mais velha e os discursos do anti-envelhecimento. Como no Brasil não dispomos de nenhuma revista direcionada ao público mais velho, fizemos uma

seleção de 7 exemplares segmentados para o público feminino nas seguintes categorias: (1) Celebidades [revista Caras], (2) Variedades/Novela [revista Ana Maria e tititi], (3) Feminina [revista Claudia], (4) Jovem [revista TPM], (5) Adolescente [revista Capricho] e (6) Geral/Sênior [revista Seleções, a única considerada pelos jornalheiros como uma revista para ‘pessoas mais velhas’]. Todas as edições são de outubro de 2014.

Em 7 revistas, foram encontradas 33 marcas, sendo o segmento de cabelo o que mais recebeu anúncio em todas elas. A perfumaria também é destacada pela quantidade de anúncio da marca O Boticário, presente em quase todas as revistas.

Mas uma segunda marca chama a atenção ao analisar as revistas, trata-se do DIVCOM<sup>10</sup> Pharma que publicou 5 produtos diferentes: 3 da linha IMECAP (rejuvenecedor, hair e celulite), 1 LIPOMAX (shake emagrecedor) e 1 Varicell (varizes). Muito presente nas revistas Caras, tititi e Ana Maria, no entanto nenhuma referência nas revistas Seleções, Capricho e TPM.

Interessante notar que nenhum dos anúncios era sobre creme ou similar ‘anti-rugas’, somente o produto IMECAP Rejuvenecedor [Divcom] – cápsulas de vitamina e minerais - prometia “*cuidar da sua pele desde as camadas mais profundas até a superfície*”.

As palavras-chave encontradas nestas publicações podem ser agrupadas em três frentes: primeiro ‘a beleza como sinônimo de saúde’. Neste caso temos alguns textos retirados dos anúncios que exprimem e reforçam este conceito: ‘*A beleza inspira*’ e a ‘*A vida é linda*’ (O Boticário); ‘*O essencial para uma vida melhor*’ (Medley). O segundo é o uso freqüente de ‘palavras no imperativo’, como recurso próprio da linguagem publicitária:

‘*Descubra-(se)*’ e ‘*Surpreenda-(se)*’ (produtos para cabelo). E, por fim, confirmando a tendência neoliberal da promoção do capital humano, a ‘gestão de si’ pode ser encontrada em frases como ‘*o tempo passa do jeito que você quiser*’ (IMECAP), ‘*você tem o tratamento completo para as dores nas pernas*’ (Varicell).

---

<sup>10</sup> Fonte: Site institucional da marca <http://www.divcom.com.br/divcom/produtos/imecapreju>. Acesso em out/2014.

Mas uma frase, precedida de hashtag<sup>11</sup> foi a mais emblemática: #tocomtudoemcima.



Site [www.tocomtudoemcima.com.br](http://www.tocomtudoemcima.com.br). Acesso em out/2014

O site é um dos canais de comunicação da empresa Divcom e funciona como especialista em dicas de saúde, beleza e bem estar. A eficiência desta estratégia está em criar, o que Aidar Prado denomina como ‘analistas simbólicos’, prontos para te ‘ajudar’ na administração da vida:

(...) onde você está hoje em termos de administração de sua vida (...) e aonde você quer chegar? Esse ‘lugar’ almejado é construído a partir de serviços e produtos disponíveis no mercado. Trata-se de um lugar idealizado, projetado com base numa certa concepção de vida e do mundo desejado, do corpo próprio e dos sentidos de futuro disponibilizados a cada um pelos sistema de mercadorias. (2013, p. 10).

Essa racionalidade instrumental está ancorada na figura do especialista que tem como objetivo fim orientar as estratégias para regimes de visibilidade condizentes com um mercado que, ao mesmo tempo que coloca à disposição e facilita o acesso a uma grande variedade de produtos e serviços, também convoca para uma mudança (de vida) desde que sejam visíveis e adequadas a um padrão determinado. Mais uma vez, trago as palavras de Aidar Prado, “*a aporia dessa sociedade está justamente em exigir que todos*

---

<sup>11</sup> Hashtag é um símbolo (#) que classifica ou categoriza a palavra ou frase que o acompanha. Usado inicialmente para facilitar a busca de informações pela internet, foi gradativamente se tornando popular no mundo off line e incorporado aos anúncios impressos.

*sejam diferentes, desde que essa diferença não implique uma discussão que conduza à revolução, à mudança do sistema” (2013, p. 19).*

## **Conclusão**

No contexto em que os velhos são apresentados ou a velhice é abordada como situação de fato, torna-se relevante um olhar atento às formas de produção de conteúdo através de dispositivos midiáticos segmentados (principalmente) para o público feminino. Considerando a vigilância com a idade fator determinante nesta relação produção e consumo, este trabalho pretende evidenciar as diversas manifestações de visibilidade e convocações na sociedade contemporânea. E, ainda, refletir sobre essas convocações manifestas na forma de discurso que dissocia a ‘idade cronológica da idade sentida’ fazendo surgir um ‘corpo sem memória’, onde as marcas indelévels do tempo são vistas como ‘morte eminente’ e, portanto, devem ser apagadas a qualquer custo.

Chama a atenção não haver propaganda de cremes cosméticos para o rosto (rugas), enquanto vemos uma variedade de outros produtos, como maquiagem e cabelo. Acreditamos que esse fato pode ter correspondência com o tipo de mídia, ou seja, a promoção deste tipo de produto está associada ao ritual (principalmente, o antes e o depois) e isso pode ser realçado em comerciais eletrônicos (TV) e nas próprias lojas, com a estratégia de ‘experimentação de produto’.

A importância da ‘gestão de si’ como a pedagogia do mercado contemporâneo, mostra-se como imperativo para uma vida melhor e, portanto, a responsabilidade passa a ser do sujeito. ‘Só fica velho quem quer’. Isso é reforçado pelo sentimento de inadequação entre a idade cronológica e a idade mental. Mais uma vez surgem estigmas retóricos como ‘ser velho e estar velho’. Mas, quando começa a velhice? Não é um consenso. Como nos ensina Gisela Castro:

A velhice é uma categoria muito imprecisa. É importante entendê-la como uma construção sociocultural e não apenas como uma fase da vida. (...) A juventude passou a ser encarada como um valor. Quando todos querem imperiosamente ser considerados jovens, o envelhecimento é encarado como um problema. Combater os sinais da velhice torna-se dever moral, imperativo categórico do



bem viver. Isso vale principalmente para as mulheres que são muito mais cobradas. (Entrevista Jornal O Globo, 03/12/14).

Esperamos ter contribuído com um tema tão instigante quanto o da velhice, afinal o critério da idade afeta a todos nós, e não considerar os processos naturais do envelhecimento faz com que se perpetue a ‘conspiração do silêncio’ onde aparência se torna mais meritória e significativa que a experiência.

### Referências

CLARKE, Laura Hurd. **Facing age: women growing older in anti-aging culture**. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2011.

DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice**. 1ed. 2 reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2012.

FEATHERSTONE, Mike and WERNICK, Andrew. **Images of Aging: cultural representations of later life**. London: Routledge: 1995.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura do consumo e pós-modernismo**. Tradução: Júlio Assis Simões. São Paulo: Estúdio Nobel, 1990.

FILHO, João Freire Filho e COELHO, Maria das Graças Pinto. **A promoção do capital humano: mídias, subjetividade e novo espírito do capitalismo**. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

PRADO, José Luiz Aidar. **Convocações Biopolíticas dos dispositivos comunicacionais**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2013.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SASSATELLI, Roberta. **Consumer Culture: history, theory and politics**. Sage Publications Ltda, 2007.

YLANNE, Virpi. **Representing Ageing: images and identities**. Palgrave Macmillan, Inc. 2012.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

## **Interesses econômicos na mídia, direitos da infância e a memória cultural – há conciliação possível?<sup>1</sup>**

Sueli Ferreira Schiavo<sup>2</sup>  
Universidade Paulista – UNIP, São Paulo, SP

### **Resumo**

Este texto reflete sobre o debate relativo à Ações Diretas de Inconstitucionalidade contra a Classificação Indicativa em relação à necessidade de proteção, defesa e garantia de direitos da infância. Analisa algumas das falas transcritas de uma mesa de abertura em um evento internacional de 2013. Apresenta fundamentação teórica nos autores Vilém Flusser (1989), Edgar Morin (2007). Apontam-se questões relacionadas ao cenário de fundo em que esse debate ocorre, que está relacionado aos aspectos históricos e culturais do País. Analisa nas considerações finais a relevância da atenção para essa temática frente à desigualdade social, ressalta do evento a indicação de capacitação da população para fazer esse importante diálogo com os representantes da mídia para o enfrentamento de questões relativas à garantia de direitos da infância.

**Palavras chave:** Classificação Indicativa; Cultura; Mídia; Criança.

### **Introdução**

Em 2013 aconteceu evento internacional que discutiu a influência da comunicação midiática em relação aos direitos da infância. (SIIC, 2013) A abertura desse evento foi gravada e disponibilizada na Internet<sup>3</sup>. O cenário de fundo para esse debate que é atual (primeiro trimestre de 2015), encontra a tramitação em instâncias jurídicas de duas ADI's – Ação Direta de Inconstitucionalidade, na tentativa de derrubada da Classificação Indicativa, uma política pública instituída pela “portaria 1.220, de 11 de julho de 2007, que vigora até hoje, resultou de amplo e qualificado debate e trouxe importantes inovações.” (ANDI, 2011). A proposta neste texto é trazer as questões que permearam a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces Comunicacionais entre Memória, História Oral, Cultura e Narrativas, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Graduada e licenciada em Psicologia, mestre e doutoranda em Comunicação (UNIP). Contato: suelischiavo@gmail.com

<sup>3</sup> Pode ser acessada pelo endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=9TXfyX9dztA>

mesa de abertura desse evento que foi promovido pela Andi, “organização da sociedade civil, sem fins de lucro e partidária”. (ANDI, 2015) Nessa mesa de abertura, estiveram presentes autoridades, representantes de entidades nacionais e internacionais, órgãos governamentais, movimentos para promoção, proteção e defesa dos direitos das crianças e adolescentes.

A questão da Classificação Indicativa já vinha sendo discutida. “O pedido para a retirada do artigo é de 2001 (ADI 2404), e foi protocolado pelo PTB – Partido Trabalhista Brasileiro. Esclarece o texto da Andi que, “quando se coloca em dúvida se um artigo ou lei é constitucional, só um partido político pode questionar o Supremo”. (ANDI, 2011) Desde 2001 essa ADI vinha tramitando lentamente, entretanto, em dezembro de 2014, outra ADI ocorreu,

A Associação Brasileira das Emissoras de Rádio e TV (Abert) entrou com uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (Adin) contra a classificação indicativa. Na ação, o argumento seria de que o mecanismo “viola a liberdade de expressão das emissoras”. O julgamento começou em 2011 e está paralisado, mas quatro ministros já votaram favoravelmente à tese. O Supremo Tribunal Federal (STF) deve retomar a votação da Adin nos próximos meses. (REVISTA FÓRUM, 2014)

A promoção de direitos, defesa e proteção da infância frente a conteúdos que prejudicam o entendimento e o desenvolvimento foram tratados nesse evento de 2013. Em função disso, foram transcritas algumas falas da mesa de abertura, que estarão permeando a discussão neste texto. Considera-se que o entendimento das principais questões é importante para o envolvimento dos diferentes grupos sociais, de modo que o debate não fique restrito a instâncias muito específicas e se amplie, uma vez que, trata-se do interesse de toda uma geração. Além das contribuições dessa mesa de abertura, outros autores e estudiosos são apresentados para contribuir no entendimento dos pontos em conflito.

A constitucionalidade da classificação indicativa está expressa dos “artigos 220, par. 3º, inc. I e II; 221 e 227 da Constituição Federal e artigos 74, 75, 76 e 254 do Estatuto da Criança e do Adolescente, além de assegurar um direito fundamental previsto em diversos tratados internacionais de direitos humanos a fim de proteger a criança contra toda informação e material prejudiciais ao seu bem-estar”. (REVISTA FORUM, 2014)

Em favor do debate sobre a Classificação Indicativa, no final de 2014, o Ministério da Justiça em cooperação com a Unesco, publica em 5 volumes os “Cadernos de Debate da Classificação Indicativa”, com a manifestação sobre o tema de diferentes representantes de entidades e movimentos sociais.

### **A infância no século XXI**

Para muitas pessoas, os avanços promovidos pelo uso das novas tecnologias, que propiciaram muitas facilidades, ocultou o custo social e cultural que representou a introdução desses aparatos, principalmente nos grandes centros urbanos, que por serem mais densamente habitados encontram-se muitas crianças.

Na metade do século XX, o advento da televisão e na última década desse século o advento da Internet, promoveram acesso a um grande volume de informação e a conteúdos de diferentes naturezas, objetivos e finalidades. Por um lado, há uma função de universalização do acesso a informação. Por exemplo, no caso da televisão é muito facilitado ter um receptor e a distribuição do sinal cobre praticamente toda a extensão territorial do país. No caso da Internet há ainda limitações tecnológicas para o acesso universalizado, mas a cada dia vai se ampliando essa limitação. Por outro lado, isso também significa um processo em que haverá escolhas, seleção e filtragem da informação pela pessoa que a recebe, porque não se dá conta de ver e ouvir tudo que é disponibilizado. Assim, ao mesmo tempo em que há um processo massificador por essas mídias do século XX, há também um processo de fragmentação, pela condição humana, o que pode até representar uma invisibilização de informação que pode ser importante para as questões da cidadania.

Com a televisão como suporte, o espectador fica passivo, sentado assistindo, mas a partir do avanço da tecnologia digital, principalmente pelo uso da Internet, se começa a



interagir diretamente com a máquina, representando a proposta de interação com a pessoa do outro lado, porém isso acontece de forma mediada e dentro das regras do ambiente de mediação. A interação presencial entre as pessoas é de natureza muito mais complexa, envolve todos os sentidos humanos e é diferente da natureza da interação mediada por aparato tecnológico. Entretanto, o que é mais oferecido, principalmente às crianças nos grandes centros urbanos, é a interação mediada e/ou passiva.

Dessa forma, à medida em que mais e mais pessoas podem ter acesso a muita informação, por outro lado ocultam-se nesse universo, conteúdos emitidos, alguns deles cuja finalidade, objetivo, pode ser de interesse perverso para o desenvolvimento da infância. Aí estão os casos de pedofilia, incitação à sexualidade precoce, violência de diferentes naturezas, entre outros.

A criança nos centros urbanos vive em situações diversificadas. As condições de moradia são muito diferenciadas, também varia a condição da presença de adultos que possam acolher dúvidas, dificuldades, promover um acompanhamento mais frequente e constante. As condições de vida da infância, principalmente nos grandes centros urbanos, não é uma questão bem resolvida, envolve diferentes aspectos que dizem respeito ao poder econômico, social, cultural, educacional, de saúde, da diversidade na constituição dos núcleos familiares na atualidade.

Muitas vezes a criança pode não se perceber culturalmente representada nos conteúdos que se propagam, mesmo assim pode se identificar com esses conteúdos que acessa, assimilá-los até de uma forma muito intensa, principalmente quando em função de suas carências de outras opções para brincar e interagir. Isso pode se manifestar no comportamento da criança, de modo a representar um desafio para o núcleo familiar em que ela se encontra e não necessariamente há apoio para encaminharem-se soluções. Por esse motivo esses conteúdos merecem atenção e cuidados.

### **O que envolve o debate**

Na fala do Ministro da Justiça (2013), ele ressalta a absoluta prioridade que a Constituição Federal em seu artigo 227 estabelece para atenção à infância. O ministro também pontua,

Há quem diga que é correto você informar e classificar faixas de horário, para a proteção da criança e do adolecente, há quem nega essa possibilidade afirmando que inclusive seria inconstitucional essa hipótese, ou seja, essa é uma discussão que a sociedade brasileira, e de certa forma as sociedades de todo o mundo, tem que admissir, qual é o papel do Estado diante desses direitos que estão em choque? (CARDOZO, 2013) (informação verbal)

Essas colocações apontam que há conflito de interesses. A representante do Conselho Nacional dos Direitos da Criança, esclarece que culturalmente no Brasil ainda há a necessidade premente de se fazer o enfrentamento sobre questões como: trabalho infantil; abuso e exploração sexual de crianças e adolescentes, que em algumas regiões do país é bem agravado, e o forte apelo ao consumo direcionado à infância. (SILVA, 2013) (informação verbal) Nessas questões ela convoca à reflexão sobre como dialogar com os representantes do poder sobre os meios de comunicação responsáveis pela produção e divulgação de conteúdos. Considerando-se a fala desta representante, é possível analisar que, não existem fóruns para que se estabeleça um diálogo contínuo frente a circunstâncias que denotam agravo em algumas questões que podem envolver o debate para a garantia de direitos da infância. Por exemplo, a publicidade é autorregulamentada, há um Conselho nesse órgão, e não existe representação da sociedade civil nesse Conselho de Autorregulamentação Publicitária (CONAR).

Destaca-se também a fala do Procurador Federal dos Direitos do Cidadão, que pontua que não há censura no Brasil, “Os piores conteúdos são divulgados pelas televisões e pelos rádios o tempo inteiro, só temos que ter o cuidado que pelo menos isso seja feito em certa faixa de horário para onde as crianças estejam mais susceptíveis e a esses programas elas não apareçam”. (RIOS, 2013) (informação verbal) Com essa colocação é possível entender que, é temerário afirmar sobre a possível existência de limitação da liberdade de expressão. As empresas concessionárias públicas que administram os meios de divulgação de conteúdos, e que através de um órgão representante (ABERT) movimentam uma ADI, podem, nessa ação, não estar levando suficientemente em consideração a proteção dos direitos da infância.

Na fala da Ministra da Secretaria de Direitos Humanos, ela aponta uma questão que emerge, “o Brasil tem marcas muito profundas do significado da censura, da

violência, do uso da força pelo Estado e a trajetória rumo à democracia que o Brasil produziu e produz, porque a democracia não é um todo acabado ela é sempre necessária”. (NUNES, 2013) (informação verbal) Esse ponto é fundamental de ser colocado, porque quando se fala de liberdade de expressão se associa diretamente com uma situação oposta a isso, representada por um modelo de censura que vigorou durante o período de vigência do golpe militar de 1964. A produção cultural desse período sofreu significativo rigor de censura, de violência e restrição. A geração que viveu isso de perto, tem horror à possibilidade de algo se assemelhar a esses tempos. A questão é que a Classificação Indicativa, por restringir o horário de apresentação de conteúdos, que podem prejudicar o desenvolvimento da infância, em hipótese alguma pode se assemelhar àquele período em que havia censura prévia e proibição, que foi nefasto para a vida e a cultura brasileira. Não há na televisão brasileira, nem na Internet uma ação que discuta a qualidade dos conteúdos que chegam às crianças e adolescentes do país.

Ainda em sua fala, a Ministra considera que, “o Brasil fez uma opção definitiva pela democracia, e pelos direitos humanos”. (NUNES, 2013) (informação verbal) Porém ela pontua que a democracia é uma construção cotidiana, uma vez que, há diferentes poderes na sociedade.

Nessa fala anterior, a representante do governo, reforça a questão da lógica do mercado, que está representado por diversas instâncias que detém poder e que envolvem, por exemplo, o interesse financeiro e sobre os meios de produção e distribuição. No caso da televisão, os conteúdos são produzidos por profissionais que atendem ao interesses das grandes corporações de mídia, tanto nacionais quanto internacionais. Esses empresários possuem clientes que são fornecedores de produtos e serviços, anunciantes que pagam valores muito elevados para terem sua divulgação em horários nobres e que desejam obter resultados de seus investimentos. Essa denominada “indústria cultural” está encarregada de diversas etapas do processo de elaboração, usando de diferentes saberes e experiências até a distribuição dos sinais técnicos nos diferentes lares do país.

Na continuidade à fala da Ministra, são abordadas questões que posicionam sobre os desafios atuais.



Nós temos de produzir é uma capacidade de diálogo também com os meios de comunicação como ativistas dos direitos humanos, um diálogo com a sociedade empoderando a sociedade diante dos meios de comunicação. Nada como usarmos a própria democracia que nós temos ampliando sempre as possibilidades de comunicação - comunicação e monopólio não é comunicação - comunicação é sempre uma possibilidade múltipla humana de falar de ser ouvido, de mediar. Quando há um monopólio já está ferida a possibilidade de comunicação - as novas tecnologias nos oferecem ainda que todas as preocupações que tenhamos e talvez, no âmbito da Internet, mais do que em qualquer lugar nós devemos estar atentos a resolver em princípio esse binômio de contradição entre liberdade de comunicação e direito à infância. Pelas características da própria rede, nós podemos avançar um pouco mais sobre isso para não cairmos em normas para não cairmos em algumas soluções que alguns países deram de não haver solução. Onde não há nenhuma mediação e onde há absolutização em princípio do direito à comunicação, de qualquer aspecto inclusive de redes de exploração sexual, signifique por outra via a violação total dos direitos da criança e do adolescente. Nós talvez deveríamos no que tange a Internet nos dedicarmos mais a isso, mas o fato é que com as novas tecnologias nós temos a possibilidade de enfrentar o poder monopolizado da comunicação existente no Brasil. (NUNES, 2013) (informação verbal)

Algumas questões refletidas no texto da fala,

- Há a necessidade de desenvolver uma capacidade de diálogo, sobre as questões relativas aos direitos humanos, com os representantes das concessões públicas de mídia;
- A população precisa ser capacitada para fazer esse diálogo;
- A democracia é um arcabouço importante para que ocorra esse diálogo no interesse da garantia dos direitos humanos;
- O monopólio dos meios de comunicação é um tema em questão;
- Há a necessidade de resolver a aparente contradição entre liberdade de expressão e direitos da infância;
- Existem características que contribuem para fortalecer a possibilidade de diálogo e que incluem a operação em rede dos grupos e movimentos sociais, e outras entidades;

- O advento da Internet promove novos desafios a serem enfrentados no que tange aos direitos da infância e adolescência.

### **A questão cultural brasileira**

Schiavo (2013), na dissertação de mestrado, fundamenta em diferentes autores, a reflexão sobre a necessidade de enfrentamento da desigualdade social, situação histórica que foi herdada do processo escravocrata que ocorreu por mais de três séculos no Brasil. Há apenas pouco mais de 120 anos finalizou-se a escravidão, porém isso ocorreu de forma a não garantir os direitos humanos. Com a ausência de acesso à moradia digna, saúde, educação, bem estar social, para grande parte da população, agravaram-se situações que se propagaram até os tempos atuais. Assim, há uma herança cultural que implica na desigualdade. Porém essas questões da memória cultural, podem não estar visibilizadas, ou quando são contadas não implicam em formar o entendimento, esclarecer os motivos que implicam em garantir direitos, podem estar apresentados de forma preconceituosa ou ingênua, de bem contra o mal. Isso não contribui para se saber lidar com os desafios sociais que estão postos, que vitimizam muitas pessoas, principalmente crianças e adolescentes.

Há no Brasil informações diárias que levam a crer que muitas pessoas, principalmente jovens, recorrem ao uso de substâncias psicoativas, como álcool e outras drogas, a ponto de isso se tornar uma situação fora de controle para muitas famílias, exigindo diferentes tipos de intervenção social. Há que se ter atenção ao que está contribuindo para promover tais comportamentos auto-destrutivos, que podem levar até à situações de morte violenta. Os conteúdos midiáticos, pelos diversos suportes, videogames, rádio, televisão, cinema, jornais, possuem um extenso alcance. Proteger a infância é também cuidar da adolescência, principalmente quanto aos conteúdos que possam comprometer o desenvolvimento saudável dos futuros cidadãos, isso é relevante para o País. A Classificação Indicativa é uma das políticas públicas, dentro do âmbito de enfrentamento à condições adversas para a proteção da infância.

Nas palavras de Vilém Flusser,



Não se pode querer ensinar o homem, seu gesto, sua cultura e seu mundo como se fossem entidades distintas, mas que é preciso ensinar a correlação dinâmica (cibernética), que constitui o sistema complexo que é o ser humano. Disto conclui-se que a arte (o gesto), a ciência (a reflexão), e a técnica (o gesto reflexivo), formam unidade [...] o homem, seu gesto, sua cultura, e seu mundo deve ser visto e pensado em sociedade. O homem não apenas está no mundo e faz face ao mundo, como também está com outros homens e faz face a eles. De modo que o feed-back complexo não é correlação subjetiva, mas intersubjetiva. (FLUSSER, 1989, p.155)

Esse autor considera a dinâmica das interações sociais. “As palavras do filósofo se referem a um modelo integrativo de sociedade, pensar e agir dentro de um contexto social em que se é protagonista e agente de mudança de si próprio e de seu ambiente comunitário”. (SCHIAVO, 2013) Há uma complexidade a ser considerada explica também Edgar Morin (2007), são diferentes as dimensões humanas envolvidas nas questões que afetam a pessoa, estão no âmbito biológico, psicológico, espiritual, social. O que envolve o desenvolvimento da condição humana e as questões intersubjetivas merece atenção de todos os grupos sociais.

É preciso lembrar que a Convenção da ONU sobre os Direitos da Criança firmou o direito das crianças à informação e incentivou o desenvolvimento de políticas para protegê-las de materiais prejudiciais. Sob este aspecto, não há dúvidas, e as pesquisas demonstram isso, que, infelizmente, muitos programas veiculados pela televisão brasileira deixam a desejar do ponto de vista ético e moral, influenciando negativamente a formação da personalidade infantil. (WERTHEIN, GREGORI, 1999, p. 9)

A televisão é um suporte midiático que atinge a maioria dos lares do País, porém seu advento é da metade do século XX. Quando começou a operar no Brasil a televisão iniciou de forma experimental, ainda não haviam sido construídas as políticas relativas a essa concessão pública. A Internet iniciou em meados da década de 1990, e nessa época ainda não se tinha ideia sobre o desenvolvimento que poderia alcançar. Também como aconteceu com a televisão, não houve na década de 1990 políticas que nortearassem o desenvolvimento da Internet no Brasil. Os artigos da Constituição Federal que tratam

sobre mídia ainda carecem de regulamentação. Portanto, pode-se deduzir que a relação com a mídia eletrônica está em construção no País.

### **Considerações finais**

Este texto se propôs a refletir sobre a questão da possível e aparente contrariedade entre a liberdade de expressão e a garantia de direitos da infância frente às questões culturais brasileiras. Para isso, foram transcritas algumas falas de palestrantes da mesa de abertura de evento internacional promovido pela Andi em 2013. Nesse evento defendeu-se a garantia dos direitos das crianças e adolescentes e a política de Classificação Indicativa. Levantou-se em pesquisa que, há Ações Diretas de Inconstitucionalidade (ADI), elaboradas por partido político no ano de 2001 (PTB) e outra em 2014, por órgão representativo de empresas concessionárias de mídia (ABERT) contrárias à política pública sobre Classificação Indicativa. Essas ADI's ainda estão em fase de tramitação no Judiciário.

Conforme as falas transcritas da mesa de abertura do evento de 2013, há a necessidade de proteção da infância. A Classificação Indicativa atende a esse interesse, e essa política pública não estaria em desacordo com a liberdade de expressão. Fundamentou-se em autores como, como Vilém Flusser (1989), Edgar Morin (2007), entre outros, para apontar que há complexidade social, e não é possível haver simplificação das questões que envolvem os meios de comunicação e o interesse público.

Refletiu-se que proteção à infância exposta à mídia tem relevância e é tema da atualidade. Analisou-se que historicamente existem situações que implicam no enfrentamento de questões relativas aos direitos humanos, há desigualdades sociais e núcleos familiares muito distintos. Conforme foi possível constatar pela fala do Procurador Federal dos Direitos do Cidadão nesse evento de 2013, há liberdade de expressão no País, e pela fala da então Ministra da Secretaria de Direitos Humanos, o País fez opção pela garantia dos direitos humanos. Refletiu-se que a Classificação Indicativa é uma das políticas públicas que contribuem o cuidado da infância.

Foi apontada a necessidade de capacitação da população para fazer o diálogo com representantes das empresas concessionárias públicas de mídia sobre a liberdade de expressão, e o fortalecimento da rede de atenção social.

Fatos como, pedofilia, exploração e abuso sexual de crianças e adolescentes, trabalho infantil, diversas formas de violência, demonstram a importância de apoio às diferentes composições dos núcleos familiares. O País tem uma situação mais agravada em algumas localidades, a atenção e o cuidado com a veiculação de conteúdos inapropriados para crianças e adolescentes é indispensável.

Pela análise é possível deduzir que não há desacordo entre liberdade de expressão e política de Classificação Indicativa para a garantia dos direitos da infância. Entretanto, em função da história cultural do país, relacionada principalmente com o fim do período de escravidão, no final do século XIX, em que não houve respeito aos direitos humanos desses cidadãos, o que contribuiu para agravar as desigualdades sociais que persistem até os dias atuais, há a necessidade de se ter atenção na construção de outras soluções compartilhadas para a garantia de direitos da infância e que isso exigirá a capacitação para o diálogo.

## Referências

ANDI – Comunicação e Direitos. STF julga Classificação Indicativa nesta quarta-feira. **Políticas de Comunicação**. Destaque. 29.11.2011. Disponível em: <<http://www.andi.org.br/politicas-de-comunicacao/destaque-ppcom/stf-julga-classificacao-indicativa-nesta-quarta-feira>>. Acesso em 08.03.2015.

CARDOZO, José Eduardo. Mesa de Abertura. **SIIC** –Seminário Internacional Infância e Comunicação. ANDI – Comunicação e Direitos. Brasília-DF. Vídeo no Youtube. Publicado em 07.03.2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TXfyX9dztA>>. Acesso em 08.03.2015.

FLUSSER, Vilém. Zona Cinzenta entre Ciência, Técnica e Arte. **Cadernos de Ciência e Tecnologia**, v. 6, n. 1, jan.-abr. 1989. Disponível em: <<http://seer.sct.embrapa.br/index.php/cct/article/view/9148/5188>>. Acesso em: 08.03.2015.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

NUNES, Maria do Rosário. Mesa de Abertura. **SIIC** –Seminário Internacional Infância e Comunicação. ANDI – Comunicação e Direitos. Brasília-DF. Vídeo no Youtube. Publicado em 07.03.2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TXfyX9dztA>>. Acesso em 08.03.2015.

REVISTA FÓRUM. Associação Brasileira de Rádio e TV quer derrubar classificação indicativa. Redação. 04.12.2014. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/12/associacao-brasileira-de-radio-e-tv-quer-derrubar-classificacao-indicativa/>>. Acesso em 08.03.2015.

RIOS, Aurélio Veiga. Mesa de Abertura. **SIIC** –Seminário Internacional Infância e Comunicação. ANDI – Comunicação e Direitos. Brasília-DF. Vídeo no Youtube. Publicado em 07.03.2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TXfyX9dztA>>. Acesso em 08.03.2015.

SCHIAVO, Sueli Ferreira. **Produção Acadêmica e Comunicação** – As políticas públicas para divulgação científica. 2013. 110p. Dissertação de mestrado em Comunicação. Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação. Universidade Paulista. São Paulo, 2013.

SIIC – Seminário Internacional Infância e Comunicação. ANDI – Comunicação e Direitos. Brasília-DF. Vídeo no Youtube. Publicado em 07.03.2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TXfyX9dztA>>. Acesso em 08.03.2015.

SILVA, Maria Isabel. Mesa de Abertura. **SIIC** –Seminário Internacional Infância e Comunicação. ANDI – Comunicação e Direitos. Brasília-DF. Vídeo no Youtube. Publicado em 07.03.2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9TXfyX9dztA>>. Acesso em 08.03.2015.

WERTHEIN, Jorge, GREGORI, José. Apresentação da edição brasileira. In: CARLSSON, Ulla; VON FEILITZEN, Cecília (Orgs). **A criança e a violência na mídia**. Brasília: UNESCO, 1999.

## Lo visible y lo decible para pensar políticas de la comunicación/ cultura como políticas de la memoria<sup>1</sup>

Fabrizio Penna<sup>2</sup>

Roberta Penna<sup>3</sup>

Universidad Nacional de San Luis, San Luis – Argentina

### Resumen

El presente trabajo es un intento por comprender y explicar brevemente la manera en que, en la actualidad, la voz de los sobrevivientes (testigos) de la última dictadura cívico-militar argentina queda legitimada como la de aquel “testigo necesario”, capaz de narrar y hablar, a partir de la acción del Estado, como ente institucionalizado y garante de la verdad y la justicia, que asegure que todo proceso de reconstrucción de la memoria se realice al amparo de los derechos humanos. Para ello, partimos de la idea de pensar el plano de lo visible y lo decible como formas de construcción de los enunciados, a partir de las diferentes acciones que realizamos y que son marcas de nuestra subjetividad como la creación de políticas culturales, destinadas a mantener viva la memoria social y colectiva, en articulación con aquellas políticas de comunicación.

**Palabras claves:** testigo; testigo necesario; Estado; políticas culturales.

### Resumo

O presente trabalho busca compreender e explicar em síntese como atualmente a voz dos sobreviventes (testemunhas), da última ditadura cívico-militar argentina, se encontra legitimada como a "testemunha necessária", capaz de narrar e falar a partir da ação do Estado como ente institucionalizado, garantindo a verdade e a justiça, assegurando ainda que o processo de reconstrução da memória seja realizado no âmbito dos direitos humanos. Para tanto, partimos do pensamento do visível e do dizível como formas de construção dos enunciados a partir das diferentes ações que realizamos e que são marcas da nossa subjetividade com a criação de políticas culturais, a fim de manter vivas as memórias sociais e coletivas em articulação com aquelas políticas de comunicação.

**Palavras chaves:** testemunha; testemunha necessária; Estado; políticas culturais.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Profesor Adjunto, Magister, Cátedra de Metodología de la Investigación, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis, San Luis – Argentina, [fabrizio.penna@gmail.com](mailto:fabrizio.penna@gmail.com)

<sup>3</sup> Egresada de la Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis, San Luis – Argentina, [roberta.penna87@gmail.com](mailto:roberta.penna87@gmail.com)

El 24 de marzo de 1976 (PLAUL, 2007), la Argentina fue el escenario de la última y más cruenta dictadura cívico-militar. Por ese entonces las Fuerzas Armadas del país, con el apoyo de grupos civiles y eclesiásticos, irrumpieron el orden constitucional y la Junta de Comandantes, precedida por el Teniente General Jorge Rafael Videla, el Brigadier General Orlando Ramón Agosti y el Almirante Emilio Eduardo Massera, anunciaba la toma del poder por cadena nacional de radio y televisión.

Esta dictadura implantó el terror e impuso un modelo de país autoritario, económicamente regresivo y socialmente injusto, e institucionalizó un modo represivo cuya metodología consistía en el “secuestro-tortura-desaparición y la instauración de los centros clandestinos de detención como dispositivos de exterminio de los prisioneros y de diseminación del miedo hacia la sociedad” (BUENOS AIRES, 2011).

Entonces, según Careaga (2012, p.42), si “la reconstrucción de lo sucedido en el marco de la represión por parte de los testigos (...) los torna en lo que se ha dado en llamar ‘testigos necesarios’” y, por ende, su “testimonio deviene así, precisamente, en el lugar de producción de verdad como soporte de la justicia” (CAREAGA, 2012, p.45), entonces ¿De qué manera el Estado argentino legitima esos testimonios?

Para tratar de entender este planteo, es necesario, en primera instancia, tener en cuenta lo que se entiende por testigo. De acuerdo a lo expresado por Careaga (2012, p.44), un testigo es aquella “víctima de esos delitos como ex detenidos-desaparecidos, familiares o allegados”. En la misma línea, la autora Elizabeth Jelin (2001, p.234), realiza una diferenciación del concepto planteando como base la necesidad de definir quiénes tienen legitimidad para narrar y hablar. Así, según ella, existen víctimas directas, quienes asumen el tema como propio, quienes se sienten ajenos y los que están “en el otro bando”.

#### **Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) – Buenos Aires**

Testimonio de Lisandro Raúl Cubas (ex detenido-desaparecido)<sup>4</sup>. “Me desvanecía con la picana. El 24 de octubre de 1976, cuatro días después de mi detención, sufrí terriblemente la tortura. Recuerdo bien la fecha, porque era mi cumpleaños. Los marinos me cantaban el feliz cumpleaños mientras me torturaban”.



<sup>4</sup> Los breves testimonios expuestos en este trabajo, forman parte de las declaraciones realizadas en los juicios por delitos de lesa humanidad por aquellos “testigos necesarios” de los acontecimientos ocurridos durante de la dictadura cívico-



Por otro lado, es fundamental comprender que para que un testimonio se convierta en el “lugar de producción de verdad como soporte de la justicia” (CAREAGA, 2012, p.43), es necesaria la intervención de un ente institucionalizado que “reconozca abiertamente la experiencia reciente de violencia y represión, la lucha sobre la verdad y sobre las memorias apropiadas” (JELIN, 2001, p.235) y es, justamente, el rol que todo Estado debe desempeñar para que esa experiencia personal (la vivida por el testigo) se convierta en el eje según el cual se asientan las bases de la legitimidad y la verdad. Dicha intervención queda vehiculizada mediante la implementación, en un territorio y en un contexto socio-histórico delimitados, de políticas culturales, las cuales son definidas por Néstor García Canclini (2008, p.19) como un “un conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”.

### **La Perla – Córdoba**

Declaración de José Julián Solanille, un peón rural que vivía a 500 metros del Centro Clandestino de Detención “La Perla”. “La gente estaba encapuchada o vendada o tenían unos anteojos... Los que no tenían nada, los que podían ver, gritaban. Unos hasta corrieron. Pero los mataron por la espalda. Ahí nos rajamos con mi amigo. Estábamos cagados de miedo. Nos habíamos arrastrado hasta arriba de la loma, pero bajamos corriendo. Después se ve que los quemaron. Tiraron explosivos. El humo con ese olor espantoso se vino para mi casa. Era insoportable. Mi mujer y mis hijos se quejaban. Era horrible”



En base a lo mencionado anteriormente, surge como hipótesis principal la idea de que la voz del sobreviviente queda legitimada como la del “testigo necesario” a partir de la acción del Estado como garante de la verdad y la justicia.

---

militar de 1976. El juzgamiento de las violaciones a los derechos humanos corresponde a una política de Estado en la Argentina, por lo cual los delitos más graves se juzgan con leyes y tribunales comunes en juicios orales y públicos.



Es así que, por ejemplo, podemos mencionar cómo los Estados democráticos argentinos, luego se lo sucedido durante la dictadura cívico-militar de 1976, contribuyeron a la reivindicación, paulatina e interrumpidamente, de los derechos de cada ciudadano a partir de cederle la palabra a aquellos actores que vivieron la experiencia dictatorial, directa e indirectamente, legitimando así su testimonio como aquel necesario para que esos derechos pasen a ser esas “demandas colectivas que constituye eso que hoy nombra para nosotros la ciudadanía (...) como condición asociada a la reivindicación de ser y contar, de tener arte y parte en las decisiones que afectan a la vida en sus múltiples dimensiones” (MATA, 2009, p.7).

#### Centro Clandestino de Detención – Rosario



Testimonio de Teresa Ángela Gatti (madre de una detenida-desaparecida). “Feced me expresó que iban a trasladar a mi hija a Jefatura y que me la entregarían. Me dijo que me entretuviera mirando las fotos de unos álbumes de gran tamaño. No pude ver más de dos páginas. Eran fotos en colores de cuerpos destrozados de ambos sexos, bañados en sangre. Feced me expresó que lo que estaba viendo era sólo una muestra, que él era el hombre clave que iba a barrer con la subversión”.

Entonces podemos preguntarnos: ¿cómo se materializó la legitimación de esos testimonios? ¿Existen legislaciones que vehiculen esas reivindicaciones? ¿De qué manera los ciudadanos argentinos somos partícipes de nuestra historia reciente?

Si bien estos cuestionamientos son muy amplios para ser respondidos detalladamente en el marco de este desarrollo teórico, sirven para interpelar las acciones realizadas por el Estado argentino entorno a políticas culturales como políticas de la memoria.

Entendiendo esto desde una mirada foucaultiana desde la cual Deluze (1988, p.1) propone pensar el plano de lo visible y lo decible como formas de construcción de los

enunciados, se puede visualizar una legitimación de los testimonios mediante la creación de la Secretaría de Derechos Humanos que, en el marco del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, “promueve el conocimiento y el ejercicio de los derechos humanos en todo el país” mediante “la elaboración y ejecución de las políticas, planes y programas para la promoción y la protección de los derechos civiles, políticos, económicos, sociales, culturales, comunitarios y los derechos de incidencia colectiva en general” (SECRETARÍA DE DERECHOS HUMANOS, 2009). Del mismo modo, coordina acciones con otros Ministerios del Poder Ejecutivo Nacional, el Poder Judicial, el Ministerio Público, el Defensor del Pueblo y el Congreso de la Nación, así como también con las organizaciones de la sociedad civil, en especial las organizaciones gubernamentales de derechos humanos.

#### **Palacio Policial (D-2) – Mendoza**



Testimonio de Raúl Aquaviva (ex detenido-desaparecido). “El 14 de mayo de 1976, a la 1 y 30 de la madrugada, me detuvieron en mi domicilio. Maniatado y vendados los ojos me trasladaron al D-2. En horas cercanas al mediodía me llevaron al subsuelo de dicho edificio, a una habitación que tenía en su interior un banco de madera. Allí me desnudaron y ataron al banco, y con aplicación de picana eléctrica me interrogaron por espacio de dos horas. Permanecí en la condición de desaparecido hasta el 31 de mayo, fecha en que por una autorización del Comando de la VIII Brigada de Infantería mi familia se enteró de mi condición”.

Asimismo, esta Secretaría cuenta con diversas áreas de trabajo, entre ellas, la de Memoria, verdad y justicia, la cual “se ha constituido como querellante en diversos juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura militar” (SECRETARÍA DE DERECHOS HUMANOS, 2009) y a través del Archivo Nacional de la Memoria, creado el 16 de diciembre de 2003, “dirige la recolección, actualización, preservación y digitalización de los archivos e informaciones, vinculados al quebrantamiento de los derechos humanos y las libertades fundamentales en que esté comprometida la responsabilidad del Estado Argentino y sobre la respuesta social e institucional ante esas



violaciones; y la señalización de los sitios de memoria” (SECRETARÍA DE DERECHOS HUMANOS, 2009).

Por otro lado, podemos hacer mención de tres de las tantas legislaciones promovidas con el objetivo de dar cuenta de las reivindicaciones que se hicieron en el marco de este tema: la emisión de la resolución N° 1512/1999, emitida el 21 de julio de 1999, del Ministerio del Interior junto a la Subsecretaría de Derechos Humanos y Sociales y la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, que ratifica el convenio de cooperación para el desarrollo del proyecto de investigación “Reconstrucción de la Identidad de los Desaparecidos-Archivo Biográfico de las Abuelas de Plaza de Mayo” (MINISTERIO DEL INTERIOR, 1999); la sanción de la Ley N° 26.085, emitida por el Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina el día 15 de marzo del 2006, que estipula la incorporación del día 24 de marzo como “Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia” (SENADO Y CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN, 2006); y el Decreto N° 1259/2003, creado el 16 de diciembre del 2003, a fin de realizar actividades como “obtener, analizar, clasificar, duplicar, digitalizar y archivar informaciones, testimonios y documentos sobre el quebrantamiento de los derechos humanos y las libertades fundamentales” (PRESIDENCIA DE LA NACIÓN, 2003).

A raíz de esto, podemos inferir que nosotros, como ciudadanos argentinos arraigados en un contexto que nos interpela, somos partícipes de nuestra historia mediante las diferentes acciones que realizamos y que son marcas de nuestra subjetividad, como por ejemplo, los grafiti, dibujos y estampas plasmados en paredes, monumentos, placas recordatorias, esculturas insertas en el espacio público, entre otros canales alternativos de expresión. Esto es lo que Elizabeth Jelin (2001, pp.231-232) llama “Vehículos de la memoria”, que implica mirar fechas, aniversarios y conmemoraciones que permita activar la memoria para construir un trabajo colectivo, “se trata de un trabajo arduo para todos” en donde “aparecen las voces de nuevas y viejas generaciones que preguntan, relatan, crean espacios intersubjetivos, comparten claves de lo vivido, lo escuchado o lo omitido”.



### **El Olimpo – Buenos Aires**

Testimonio de Isabel Fernández de Ghezan (ex detenida-desaparecida). “Fui secuestrada el 28 de julio de 1978 junto con mi hijo Nahuel de dos meses de edad, y llevada al Banco. Allí me obligaron a citar a mi esposo encañonando a mi hijo con un arma. El 16 de agosto debimos enrollar nuestros colchones y esperar junto a la puerta de nuestra celda casi todo el día. A la nohecita, nos engrillaron de a dos y nos cargaron en un camión con nuestras pertenencias, el cual tenía caja de madera tapada con lona. Así llegamos a un lugar recientemente construido, lleno de polvillo, donde el frío era insoportable”.



Para finalizar, se puede inferir que en el marco de un país en constante crisis, con gobiernos que fluctúan entre democráticos y dictatoriales, y con una historia que se convierte en varias, según de dónde se lo mire, es imposible pensar las políticas culturales, tendientes a mantener viva la memoria social y colectiva, como aquellas escindidas de las políticas de comunicación. Esto es así según lo planteado por Héctor Schmucler (1997, p.149) cuando brega por una articulación entre los conceptos comunicación/cultura, donde esa barra juega en pos de una fusión de elementos diferentes pero imposibles de ser trabajados por separado ya que comparten un mismo campo semántico. Es por eso que, según el autor, “deberíamos construir un nuevo espacio teórico, una nueva manera de entender y de estimular prácticas sociales, colectivas o individuales”.

Entonces, es en el ámbito de una comunicación inserta en una cultura, de la cual forma parte y en la cual se gestan determinadas prácticas sociales, en donde lo visible y lo decible se construye a partir de la articulación de los conceptos y en donde la voz del sobreviviente queda legitimada como la del “testigo necesario” a partir de la acción del Estado como garante de la verdad y la justicia.

Por ende, ante la reconstrucción de los hechos ocurridos durante dictadura cívico-militar de 1976 en Argentina, la palabra de los testigos, directos e indirectos de las detenciones, secuestros, torturas, violación de todos sus derechos, se convierte en aquel testimonio necesario del cual habla Ana María Careaga (2012, p.42) y que, a su vez, se

transforma en el lugar donde se produce la verdad que sirve como respaldo de la justicia ante cualquier tribunal y ante la sociedad, en general.

Sin embargo, es necesario remarcar lo dicho anteriormente en relación a la función que debe cumplir el Estado como ente institucionalizado que “reconozca abiertamente la experiencia reciente de violencia y represión, la lucha sobre la verdad y sobre las memorias apropiadas” (JELIN, 2001, p.235). Es decir, la existencia de un ente que garantice que todo proceso de reconstrucción de la memoria se realice al amparo de los derechos humanos, salvaguardando la integridad social y colectiva, y en conjunto con los habitantes de todo el país, mediante una participación activa en la construcción de nuestra historia.

## Referencias

ARGENTINA. Decreto N° 1259/2003, del 16 de diciembre de 2003. Presidencia de la Nación. Disponible en: [http://www.derhuman.jus.gov.ar/pdfs/DECRETO\\_1259-2003.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/pdfs/DECRETO_1259-2003.pdf). Extraído el 21 de junio de 2013.

ARGENTINA. Ley 26.085, del 15 de marzo del 2006. Senado y Cámara de Diputados de la Nación. Disponible en: [http://www.derhuman.jus.gov.ar/pdfs/LEY\\_26085.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/pdfs/LEY_26085.pdf). Extraído el 21 de junio de 2013.

ARGENTINA. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Secretaría de Derechos Humanos. Disponible en: <http://www.jus.gob.ar/derechoshumanos/secretaria/mision.aspx>. Extraído el 21 de junio de 2013.

ARGENTINA. Archivo Nacional de la Memoria. Disponible en: <http://www.derhuman.jus.gov.ar/anm/index.html>. Extraído el viernes 21 de junio del 2013.

ARGENTINA. Resolución N° 1512/1999, del 21 de julio de 1999. Ministerio del Interior. Disponible en: [http://www.derhuman.jus.gov.ar/pdfs/RESOLUCION\\_1512-1999.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/pdfs/RESOLUCION_1512-1999.pdf). Extraído el 21 de junio de 2013.

BAYARDO GARCÍA, Rubens. Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. **Revista de Investigación Políticas y Sociológicas**, Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela, v. 7, n. 1, p. 19, 2008.

BUENOS AIRES (Provincia). Espacio memoria y derechos humanos (ex ESMA). **El Plan Sistemático de represión ilegal**. Buenos Aires, 2011. Disponible en: <http://www.espaciomemoria.ar/dictadura.php>. Extraído el 11 de febrero de 2015.



CAREAGA, Ana María. Consecuencias Subjetivas del Terrorismo de Estado. **Corte Interamericana de Derechos Humanos**, Costa Rica, p. 42-43, 2012.

DELUZE, Giles. **¿Qué es un dispositivo?**. Libro virtual, 1988. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/30125825/Deleuze-Guilles-Que-Es-Un-Dispositivo>. Extraído el 25 de junio de 2013.

FERREYRA, Leandro; LOGIUDICE, Edgardo y THWAITES REY, Mabel. La noción gramsciana de hegemonía en el convulsionado fin de siglo. **Gramsci mirando al sur. Sobre la hegemonía en los 90**, Buenos Aires, Argentina: K&ai Editor, Colección Teoría Crítica. p. 4-5, 1994.

JELIN, Elizabeth. Exclusión, memorias y luchas políticas. **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización**. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, p. 231-235, 2001.

MATA, María Cristina. **Ciudadanizar las políticas de comunicación: los nuevos desafíos**. II Coloquio Argentina Brasil de ciencias de la comunicación, Mendoza, Argentina: CEA-Universidad Nacional de Córdoba, p. 7, 2009.

PLAUL, Ricardo Luis. La dictadura cívico-militar de 1976. **Redacción Popular: ideas para la unidad latinoamericana**. 2007. Disponible en: <http://www.redaccionpopular.com/articulo/la-dictadura-civico-militar-de-1976?page=4>. Extraído el 11 de febrero de 2015.

SCHMUCLER, Héctor. **Memorias de la Comunicación**. 2da, ed. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos, p. 149, 1997.

## Memória e história oral na construção da legitimidade organizacional: os testemunhos dos fiéis da Igreja Universal<sup>1</sup>

Ronivaldo Moreira de Souza<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### Resumo

Após um período de resistência por parte dos historiadores, a história oral ganhou espaço como instrumento para a pesquisa histórica. A natureza subjetiva do testemunho oral foi logo percebida como uma forma potencial de comunicação das organizações com seus diversos públicos. Esta visão foi também incorporada pelas organizações religiosas que passaram a explorar um gênero da tradição religiosa oral, o testemunho, para estabelecer sua legitimidade organizacional. Este trabalho tomou como objeto para análise o acervo de depoimentos que a Igreja Universal mantém em sua página na internet: [www.eucricaoemmilagres.com.br](http://www.eucricaoemmilagres.com.br). A proposta é definir um modelo geral da estrutura narrativa que possibilite apreender na natureza subjetiva dos depoimentos, a relação entre memória e história na legitimação organizacional da Igreja Universal.

**Palavras-chave:** Comunicação Organizacional; Memória; História Oral; Narrativa; Igreja Universal.

### Introdução

Há muito se investiga a estreita relação entre religião e mercado admitindo-se que ao adotar a lógica de mercado, as instituições religiosas competem como qualquer outra organização nesse espaço. Partindo desse pressuposto, esta pesquisa procura investigar como a Igreja Universal constrói, nesse espaço, a sua legitimidade organizacional.

O objeto dessa pesquisa é um gênero específico do discurso religioso: o testemunho. Esse gênero que quase foi extinto da liturgia católica e das igrejas protestantes históricas ganhou destaque nas igrejas neopentecostais, tornando-se o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas. Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo – SP. E-mail: ronivaldomds@gmail.com.

principal gênero de persuasão midiática. Tal é a importância desse gênero, que a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) lançou oficialmente em 2009, a versão final de uma página exclusiva para a divulgação dos depoimentos de seus fiéis no endereço [www.eucreioemmilagres.com.br](http://www.eucreioemmilagres.com.br).

A iniciativa da IURD aconteceu em um período de perda numérica para a organização. Uma comparação entre o censo realizado pelo IBGE em 2000 e o censo realizado em 2010, mostra que a IURD perdeu aproximadamente 230 mil fiéis em uma década. Diante disso a IURD se vê frente à necessidade de apresentar as credenciais de sua legitimidade, pois levar “o receptor da mensagem a aceitar a sua legitimidade organizacional é fundamental para a continuidade da Igreja Universal, diante de um intenso processo de trânsito religioso, realidade que ela assume e pretende mudar” (CAMPOS, 1997, p.301).

O foco investigativo incide sobre a subjetividade característica da história oral, considerando-a como instrumento de resgate da memória. A partir dessas considerações teóricas, observa-se a maneira como a Igreja Universal explora os depoimentos, construindo a partir das narrativas e das memórias subjetivas, sua identidade e legitimidade organizacional.

### **Memória, História e Narrativa**

Memória pode ser definida, a priori, como “um conjunto de funções cerebrais que permitem ao homem guardar as mensagens” (Nassar, Cogo; 2012, p.102).

No entanto, uma caracterização da memória como registro e retenção, depósito de informações, conhecimento e experiências, acaba deslizando para produtos objetivos de um mecanismo, tomados como algo concreto cuja produção e desfecho estão enclausurados no passado e que precisam ser transportados para o presente (Menezes, 1992. p.10).

Para não incorrer nesse perigo, Nassar e Cogo (2012, p.102) orientam considerar a constante possibilidade de seleção que antecede a evocação dos conteúdos, bem como, os sentimentos e emoções que permeiam as memórias. Pensando a comunicação como

uma interação que coloca os sujeitos em relação, pode-se afirmar que comunicar é tornar comum, compartilhar, comungar. Desta forma, um ponto de partida mais apropriado para pensar a memória seria “a multiplicidade e a convivência de diversos sujeitos, que reconstroem experiências passadas, à luz ou não das intensões do presente” (NASSAR, COGO; 2012, p. 103).

### **História e Memória**

Segundo Nassar e Cogo (2013, p.127), a “história não é um desenvolvimento orientado pelo progresso, uma sucessão cronológica de fatos, ela é a memória do presente”. Porém, esta relação, quando analisada profundamente, revela mais diferenças que semelhanças.

Traçando um paralelo entre história e memória Ferreira sugere a seguinte diferenciação:

A história busca reproduzir um conhecimento racional, uma análise crítica através de uma exposição lógica dos acontecimentos e vidas do passado. A memória é também uma construção do passado, mas pautada em emoções e vivências; ela é flexível, e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente (FERREIRA, 2002, p.321).

Nesta perspectiva, Nora (1981, p.9) afirma que a história e memória não são sinônimos, pelo contrário, opõe-se uma a outra. A memória é a vida, carregada por grupos vivos, está em permanente evolução, sempre aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável aos usos e manipulações, e susceptível de repentinas revitalizações. Por outro lado a história é a reconstrução incompleta daquilo que não existe mais. A autora prossegue:

A memória é sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam: ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica [...]. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1981, p.9).

Nora (1981, p.14), afirma que a memória tomada como história torna-se um meio para um fim, a saber, a própria história. Esta memória arquivística que a história cria para construir seu objeto concreto e objetivo, destrói o caráter espontâneo, subjetivo, coletivo e social da memória.

Menezes (1992, p.22) não só admite a impossibilidade de coincidências entre memória e história, como também, liga a memória ao esforço de construção de identidade individual e coletiva; diferindo-a da história que é forma intelectual de conhecimento. Enquanto a história é uma operação cognitiva, a memória é uma operação ideológica “processo psico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz”. O autor acredita que a memória promove o intercâmbio social e indica, por fim, que o estudo da memória deveria ser conduzido pelo domínio das *representações sociais*.

### **A História Oral e a Questão da Subjetividade**

Ferreira (2002) percorreu os caminhos metodológicos para pesquisas históricas, buscando compreender porque a história oral ganhou, durante muito tempo, tanta resistência por parte dos historiadores.

A desvalorização do papel do indivíduo, das conjunturas, dos aspectos culturais e políticos foram componentes desqualificadores do uso dos relatos pessoais e das histórias de vida como métodos de resgate da memória. Nesse contexto, a subjetividade era sempre olhada com desconfiança pelo historiador, um obstáculo na busca pela “verdade objetiva”. A principal alegação era que “os testemunhos não podiam ser considerados representativos de uma época ou de um grupo, pois a experiência individual expressava uma visão particular que não permitia generalizações” (FERREIRA, 2002, p.319). A análise quantitativa predominava.

Somente a partir da década de 1980, com a revalorização da análise qualitativa, é que importantes mudanças ocorreram em diferentes campos da pesquisa histórica. Resgatou-se a importância das experiências individuais, “deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas

coletivas para as situações singulares” (FERREIRA, 2002, p.319). Foi essa perspectiva que tornou possível a aceitação do valor dos testemunhos diretos, reconhecendo que a subjetividade e a distorção dos depoimentos não eram elementos desqualificadores, mas sim, uma fonte adicional para a pesquisa (p.321).

### **A Subjetividade Narrativa na História Oral**

Para Caprino e Perazzo (2011, p.806) a história oral estabelece o indivíduo como protagonista na história, pois, ao fazer a ponte entre o passado e o presente testemunha os diversos acontecimentos que presenciou. São essas experiências pessoais que permitem recuperar a história social, cultural e cotidiana.

Nesse caso, a questão da veracidade se desloca e se aloja no próprio narrador, pois, “a verdade está intrínseca na versão do próprio narrador, trata-se da sua verdade, de acordo com suas opções do que revelar ou ocultar” (CAPRINO E PERAZZO, 2011, p.806). A memória é a instância que passa a nortear as reflexões dando subsídios aos estudos baseados em história oral e, assim sendo, o pesquisador precisa reconhecer que os dados coletados se baseiam em vivências subjetivas e individuais (p.805-806).

As narrativas, que evidenciam as formas de construção e organização do discurso pelos sujeitos tornam-se o objeto de análise, não apenas para revisitar os momentos históricos, mas, também, para compreender processos comunicacionais e culturais (CAPRINO E PERAZZO, 2011, p.806). Considerando que a fala precede a escrita no papel de transmissão de tradições, crenças e valores, pode-se afirmar que a arte de contar histórias é um elemento fundador nas sociedades anteriores à escrita.

Sobre esta dimensão subjetiva da narrativa, Benjamim (1994, p.201) constata que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Nesta relação, os depoimentos são “processos de recordação que permitem identificar o que os narradores pensam de si no presente e do passado” (CAPRINO E PERAZZO, 2011, p.809). Há que se lembrar ainda que o narrador, ao narrar a sua história, não tem como



objetivo configurar um passado exato e preciso, mas sim, molda-lo de forma que se ajuste às suas necessidades e aspirações no presente (p.809).

### **Memória e História Organizacional**

A história de uma empresa não deve ser só um resgate do passado, mas sim, um marco que sirva de referência para as pessoas redescobrirem valores e experiências, e reforçarem vínculos criando empatia com a trajetória da organização. Nesse caso, a memória da empresa tem papel decisivo na captação de parceiros e colaboradores, bem como na garantia da coesão do grupo (WORCMAN, 2004, p.23).

Nesta mesma linha Cogo e Nassar (2013, p.130) afirmam que memória organizacional “é uma seleção subjetiva daquilo que é passado, com presença afirmada no presente e influência no futuro da empresa ou instituição”. Logo, é óbvio que não se pode dissociar esta área da comunicação organizacional, tão pouco menosprezar o papel da memória nas interações informativas e relacionais, principalmente “na valoração de ativos intangíveis e nos postulados e atributos de marcas potencializados a partir de um sentido histórico lastreador” (p.130).

A história oral surge nesse cenário como importante ferramenta de (re)construção da memória organizacional, pois, é na narrativa que se materializam as percepções dos diferentes públicos sobre as organizações, bem como suas sensações inscritas em um dado contexto social e econômico:

Para bem além das decisões de posicionamento mercadológico, cuja a exigência de foco também acaba por vezes desvirtuando o que seria a essência de surgimento e conduta da organização, o que se chama à atenção é a possibilidade diferenciadora de utilização da história lembrada como recurso de atratividade e genuinidade. [...] estes temas servem ao reforço do pertencimento, da confiança nos inúmeros públicos, da gestão do conhecimento e do capital intelectual e da reputação acumulada por uma organização (COGO; NASSAR, 2013, p.130).

Quando essa construção da memória é feita via história oral, dando voz aos funcionários, a história da organização ganha em emoção e credibilidade, elementos resultantes da própria subjetividade dos depoentes. Em retorno, essa percepção

materializada na narrativa adquire um papel estratégico para a organização, já que o sentido “da memória para a vida e as emoções humanas tem inspirado as organizações e suas estratégias, ações e comportamentos” (COGO; NASSAR, 2013, p.130).

Segundo Thompson (1992, p.197) “toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva”. Assim sendo, a fonte oral não deverá ser tratada como um documento a mais, sacrificando sua subjetividade na busca por uma construção objetiva da história (p.138). Ao atentar para a riqueza subjetiva dos testemunhos orais, as organizações constroem uma imagem mais humanizada da marca, e mais facilmente percebida pelo seu público alvo que não se identificará, a priori, com uma marca, mas sim, com uma história de vida capaz de suscitar-lhe empatia através de uma intersubjetividade.

### **O Testemunho Religioso: Da Tradição Oral aos Dias Atuais**

Francisco (2007, p.158) definiu o testemunho religioso como “um modo de narrar a vida a partir das mudanças instauradas pela crença”. O autor observa que a proposta desse gênero articulado em dois momentos centrais – *antes e depois* – é construir no tempo presente uma nova identidade e um novo modo de afirmação social atravessado pelos valores da crença (p.163). Sobre esse *binômio* da estrutura narrativa do gênero na religião cristã, Mafra acrescentou que a “estrutura típica do testemunho [...] organiza-se segundo um processo de reconhecimento de um determinado estado volitivo *x* que, com o auxílio ou intervenção de Jesus, transformou-se no estado *y*” (MAFRA, 1999, p.369-382).

Segundo o Dicionário Internacional de Teologia do Novo Testamento (2000, p.2503-2515) a palavra *martyria* (testemunho), bem como o grupo de palavras que dela derivam<sup>3</sup>, no mundo grego neotestamentário estava claramente ligada à esfera jurídica. As testemunhas eram convocadas em um inquérito judicial, ora para testemunhar de fatos ocorridos no passado, ora para oferecer substanciação futura em transações legais, como

---

<sup>3</sup>Champlin afirma que existem três palavras hebraicas para designar “testemunho” no Antigo Testamento (*Edah, Ed, Teudah*). Já no Novo Testamento, três palavras gregas são traduzidas como testemunho: *Martúrion* – testemunho; *Diamartúromai* – testificar amplamente; *Epimarturéo* – testificar além. CHAMPLIN, Russel Norman. **Enciclopédia de bíblia, teologia e filosofia**: s - z e índice. 3 ed. São Paulo: Candeia, 1995. p.521.

na assinatura de contratos. A apropriação da palavra na tradição cristã neotestamentária remonta ao livro de Atos e aos escritos joaninos, onde o relato de uma experiência pessoal com Cristo abre caminho à fé de outros, como exemplifica a narrativa da mulher samaritana no Evangelho de João 4:39 – “Muitos samaritanos daquela cidade creram nele, em virtude do testemunho da mulher, que anunciara: ele me disse tudo quanto tenho feito” (1993, p.80).

Nesta perspectiva, Oliveira (2010, p.26) afirma que essa atividade comunicacional, no cristianismo, está atrelada à tarefa de comunicar o evangelho, contribuindo para a divulgação da religião cristã. Segundo sua constatação, tradicionalmente o testemunho religioso se dava na forma de comunicação direta, interpessoal, ora de pessoa a pessoa, ora de forma pública durante as reuniões informais nas casas, e formais (cultos, missas) nos templos. Percebe-se no conjunto dessas definições que o testemunho é um gênero de compartilhamento da crença e, portanto, fundamental para o nascimento e manutenção da fé, já que:

as crenças só são ativas quando compartilhadas [...]. De fato, o homem que tem verdadeira fé sente invencível a necessidade de difundi-la; para isso ele sai do seu isolamento, aproxima-se dos outros, procura convencê-los, e o ardor das convicções por ele suscitadas vem reforçar a sua (DURKHEIM, 1989, p. 503).

Em sua busca por uma teoria da religião que compreendesse os fundamentos da expressão religiosa humana, Stark constatou que a religião provê compensadores por galardões que são escassos ou indisponíveis. A religião oferece meios alternativos para os seres humanos alcançarem as mais escassas e, portanto, valoradas recompensas. O autor observa que, para atenuar os riscos entre a recompensa e sua conquista e manter a credibilidade para com o fiel, a religião recorre à criação de evidências. O testemunho é apontado pelo autor como “a primeira técnica por meio da qual os grupos religiosos atuam coletivamente, visando a suscitar fé nos próprios compensadores” (2006, p.192-193). Stark atesta que, quando os depoentes transmitem sua certeza pessoal de que as promessas da religião são verdadeiras, “proveem evidências de que a religião “funciona”” (p.193). O sociólogo considera que os depoimentos são mais persuasivos quando a testemunha tem menos razões para exagerar os benefícios da religião, ou seja, o depoimento de

companheiros de comunidade soa mais confiável do que o do clero pelo fato de a subsistência desse último grupo ser dependente da fidelidade do rebanho.

### **O Uso do Testemunho pela Igreja Universal**

Diante das particularidades do gênero e dos indicadores de sua finalidade na prática religiosa, pode-se recorrer a estudos já realizados nesse campo, tendo como objeto a recorrência do uso dos testemunhos pela IURD.

Campos (1997, p.306) observou que a espontaneidade discursiva que marcava o gênero em sua forma tradicional foi substituída na IURD pelo formato do tipo espontâneo-administrável, em que predomina um claro direcionamento daquilo que o depoente deverá dizer, eliminando assim tudo o que poderia destoar do discurso padrão da igreja. Nessa mesma perspectiva, Francisco constata que o roteiro narrativo do testemunho dos fiéis da IURD se concentra na resposta a três perguntas básicas: “Como era sua vida antes de chegar à igreja? Como você chegou até a igreja? Como está sua vida agora?” (2007. p.4.). Esse roteiro assegura os eixos narrativos *antes/depois*, tendo como ponto de transformação a intervenção da IURD.

Ao mensurar o fenômeno de forma quantitativa, Fonseca (2003, p.271) constatou que o *antes* nos testemunhos dos fiéis da IURD, definido pela expressão “fundo do poço”, ocupa em média 75% da narrativa e é sempre o ponto de partida dos depoimentos. Mafra explica essa estrutura alegando que o “modelo testemunhal da experiência a nível individual está condicionado a uma disponibilidade anterior da pessoa para a transformação, quer dizer, sem a insatisfação não há como produzir milagres” (MAFRA, 1999, p.379). Moraes vai além quando diz que o fiel só desejará a recompensa ofertada pela igreja se de fato tiver necessidade dela e é por meio dos testemunhos que a audiência consegue identificar os problemas que devem ser solucionados em sua vida, ou seja, os “testemunhos funcionam como tipos ideais, sempre tocando em pontos nevrálgicos que afligem boa parte das pessoas” (MORAES, 2010. p.174)..

## **O Resgate Subjetivo da História Como Legitimação Organizacional e Promoção Institucional**

Este trabalho tomou como objeto para análise o acervo de depoimentos que a Igreja Universal mantém em sua página na internet: [www.eucreioemmilagres.com.br](http://www.eucreioemmilagres.com.br). A proposta é definir um modelo geral da estrutura narrativa que possibilite apreender na natureza subjetiva dos depoimentos, a relação entre memória e história na legitimação organizacional da Igreja Universal.

### **A Estrutura Narrativa do Testemunho Religioso**

A estrutura narrativa dos depoimentos analisados se baseia em um *antes/depois* tendo como ponto de transformação a intervenção da Igreja Universal.

O *antes* da estrutura narrativa é muito bem arquitetado possuindo uma introdução, desenvolvimento e clímax. No geral, tem como ponto introdutório a infância do depoente. A história de uma infância feliz que é roubada por algum incidente da vida: morte dos pais, separação da família, crises financeiras geradas por vícios, violência doméstica, etc. Esse resgate da memória possui forte carga emocional e surge como princípio explicativo para a série de insucessos pessoais que o depoente narrará do seu passado.

Essa parte introdutória cria um problema central (de ordem financeira, sentimental, física ou espiritual), que servirá de traço condutor para o desenvolvimento da narrativa. A busca pela solução desse problema constitui uma saga que se alterna entre o experimento e o fracasso. A cada nova tentativa (novos negócios, novo relacionamento, novo tratamento médico, nova religião, e etc), um novo fracasso.

É nesse ponto que o *antes* da estrutura narrativa atinge seu clímax: quando o depoente parece ter esgotado as possibilidades. A expressão usada para descrever esse momento é: “fundo do poço”. É aqui que o depoente testemunha ter encontrado a Igreja Universal, que mudou a sua vida.

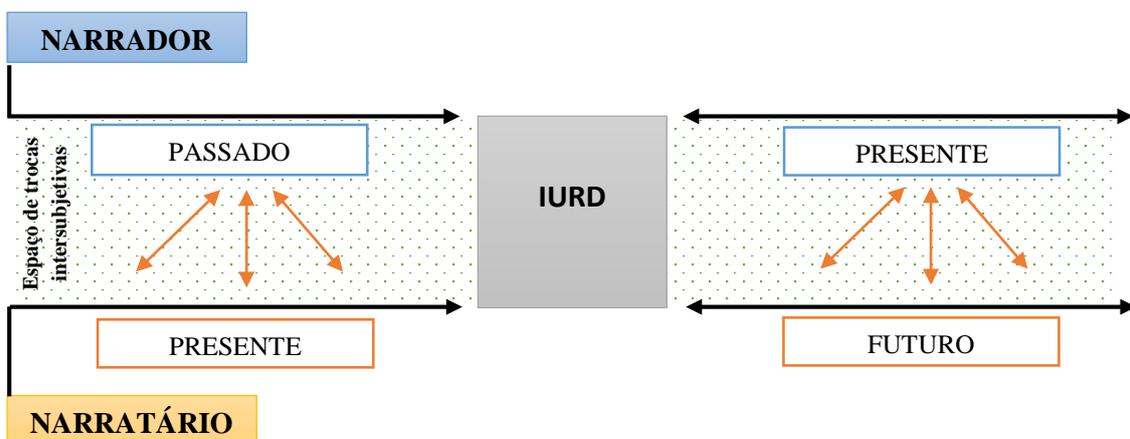
O *depois* da estrutura narrativa funciona como uma conclusão, o final feliz da história. Nela, o *presente* do depoente se contrasta com o *passado* por ele descrito. Aqui o sucesso é alcançado e a felicidade é encontrada graças à intervenção da Igreja Universal.

### O Passado e o Presente Como Projeções Futuras

A grande força legitimadora organizacional desse discurso está no fato de que a Igreja Universal é o ponto central de uma história individual projetada para uma dimensão coletiva. Ela, como organização, é um marco, um divisor de águas na vida de seus *fiéis/colaboradores*.

Nesse resgate de uma memória subjetiva a grande sutileza discursiva está na passagem da dimensão individual para a coletiva. Benjamim (1994, p. 200), entende que esta passagem ocorre sutilmente como uma espécie de conselho, implícita no próprio ato de narrar. Aconselhar, diz ele, “é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Essa “sugestão” ocorre naturalmente pelo próprio ato de verbalização de uma situação individual. Para o autor o ouvinte assimila à sua própria experiência, a experiência do narrador (p.204). É nessa habilidade de se mover nos degraus da própria experiência que o narrador constrói a imagem de uma experiência coletiva (p.215), pois, “o narrador é figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (p.221).

Dessas inferências pode-se propor o seguinte esquema para explicar a estrutura narrativa dos testemunhos analisados, bem como a intersubjetividade entre narrador e narratário:



Percebe-se que a própria estrutura narrativa propicia um espaço de relação intersubjetiva entre narrador e narratário. O passado do narrador estabelece uma relação de empatia com o presente do narratário, e o presente do narrador estabelece uma projeção para o futuro do narratário.

Ao instaurar como problemática de sua narrativa questões nevrálgicas que atingem a coletividade (crises financeiras, sentimentais, físicas e espirituais), o narrador cria um espaço onde o narratário pode identificar problemas pontuais de sua vida no presente, com aqueles que o depoente narra do seu passado. O acesso às lembranças de um passado “histórico” tem como objetivo corresponder à uma “realidade” presente na própria história do narratário.

Por outro lado, o “presente” narrado pelo depoente volta-se para o narratário como um conselho implícito, apresentando a Igreja Universal como solução para os problemas que o narratário enfrenta na sua vida. O presente do narrador serve como uma projeção de futuro bem sucedido, caso o narratário aceite este conselho e busque na mesma fonte as soluções encontradas pelo narrador. O narratário não é convidado explicitamente a identificar-se com a história da organização, mas sim, com a história do depoente que intermedia sua relação com a organização, humanizando-a. Assim sendo, a história da organização se constrói nas muitas histórias e memórias subjetivas de seus depoentes.

A grande sutileza estratégica está no fato que a legitimação organizacional da Igreja Universal é atestada e promovida na subjetividade do depoente. É a história de vida do depoente que legitima o discurso da Igreja Universal. Se por um lado a Igreja Universal é o ponto de ruptura com um passado triste que o depoente recupera na memória, por outro, o testemunho que ele dá constrói uma identidade organizacional com a qual o narratário pode identificar-se, aqui e agora.

### **Conclusão**

Destas considerações pode-se concluir que a utilização do testemunho religioso pela Igreja Universal constitui uma importante ferramenta para a legitimação organizacional e promoção institucional.

Ao explorar a subjetividade de seus depoentes para demarcar seu espaço institucional, A Igreja Universal busca estabelecer uma reputação como organização religiosa. Esta reputação é validada na narrativa do depoente que a apresenta como solução para seus problemas pessoais. Os testemunhos que inicialmente se apresentam como relatos pessoais são, na verdade, a construção de uma identidade organizacional humanizada via resgate da memória subjetiva.

Esta trama estratégica de comunicação institucional busca captar adeptos. As experiências subjetivas do narrador criam um espaço de trocas intersubjetivas que intencionam criar no narratário uma identidade com a marca. Os valores intangíveis da organização são (re)afirmados pelo narrador, e, é sua história pessoal que intermedia a relação entre o narratário e a organização que deseja conquistar sua adesão.

Estas histórias de vida ancoradas no contexto social e cultural, promovem uma relação intersubjetiva entre narrador e narratário, estimula o senso de pertencimento entre narrador e organização, e legitima o espaço organizacional da Igreja Universal.

## Referências

A BÍBLIA sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2 ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BENJAMIM, Walter. **Narrador:** considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BROWN, Colin; COENEN, Lotthar (*orgs*). **Dicionário internacional de teologia do Novo Testamento.** 2. Ed. São Paulo: Vida Nova, 2000.

CAMPOS, Leonildo Silveira. **Teatro, templo e mercado:** Organização e marketing de um empreendimento neopentecostal. Petrópolis – RJ: Vozes; São Paulo: Simpósio e UMESP, 1997.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila Ferreira. História oral e estudos de comunicação e cultura. **Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia.** Porto Alegre, v.18, nº 3. Setembro a Dezembro de 2011. p. 801-815.

**Censo Demográfico 2000**. IBGE. Disponível em:  
<[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/primeiros\\_resultados\\_a\\_mostra/brasil/pdf/tabela\\_1\\_1\\_2.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2000/primeiros_resultados_a_mostra/brasil/pdf/tabela_1_1_2.pdf)>. Acesso em 24 de Jul. 2013.

**Censo Demográfico 2010**. IBGE. Disponível em:  
<[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia/caracteristicas\\_religiao\\_deficiencia\\_tab\\_pdf.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_religiao_deficiencia/caracteristicas_religiao_deficiencia_tab_pdf.shtm)>. Acesso em 24 de Jul. 2013.

CHAMPLIN, Russel Norman. **Enciclopédia de bíblia, teologia e filosofia: s - z e índice**. 3 ed. São Paulo: Candeia, 1995.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1989.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. **Revista Topoi: Revista de Pós-Graduação em História Social da UFRJ**. Rio de Janeiro: dezembro de 2002. p.314-332.

FONSECA, Alexandre Brasil. Igreja Universal: um império midiático. In: ORO, Ari Pedro; CORTEN, André; DOZON, Jean-Pierre (orgs). **Igreja Universal do Reino de Deus: os novos conquistadores da fé**. São Paulo: Paulinas, 2003.

FRANCISCO, Adilson José. **Vivências e ressignificações do neopentecostalismo em Rondonópolis – MT**. 2007. p.158. Tese (Doutorado) – Doutorado em História, PUC-SP, São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=4677](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4677)>.

MAFRA, Clara Cristina Jost. **Religiosidades em trânsito: O caso da Igreja Universal do Reino de Deus no Brasil e em Portugal**. *Lusotopie*, 1999. p.369-382. Disponível em: <<http://www.lusotopie.sciencespo Bordeaux.fr/mafra.pdf>>. Acesso em maio 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34, p. 9-24, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497>>. Acesso em mar. 2015.

MORAES, Gerson Leite de. **Idade média evangélica no Brasil**. São Paulo: Fonte Editorial, 2010.

NASSAR, Paulo; COGO, Rodrigo Silveira. Entre o passado, o presente e o futuro: Subsídios para a comunicação organizacional no embate entre inovação, história e memória. **Revista Brasileira de História da Mídia**. v.2, n° 1, Janeiro a Junho de 2013, p.125-133.



NASSAR, Paulo; COGO, Rodrigo Silveira. Narrativas em comunicação organizacional e as interações com a memória. **Revista Esferas**, ano I, n. 1, Julho a dezembro de 2012. Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste, p.101 -110. Disponível em: <<http://port.alrevistas.ucb.br/index.php/esf/issue/view/226>>. Acesso em Mar. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História** e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981. p.7-28.

OLIVEIRA, Derli Machado de. **Testemunho, mídia e prosperidade: o evangelho segundo o capitalismo neoliberal**. 2010. p.56. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=196747](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=196747)>.

STARK, Rodney. **O crescimento do cristianismo: um sociólogo reconsidera a história**. São Paulo: Paulinas, 2006. p. 192-193.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

WORCMAN, Karen. Memória do futuro: um desafio. In: NASSAR, Paulo (Org.). **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações**. São Paulo: Aberje, 2004. p. 23-30.

## **Memória, cultura pop e processos de hibridização: *bishoujo* e *cosplay* como narrativas midiáticas articuladas ao consumo<sup>1</sup>**

Wagner Alexandre Silva<sup>2</sup>

Mônica Rebecca Ferrari Nunes<sup>3</sup>

Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SP)

### **Resumo**

O presente artigo está baseado na teoria semiótica da cultura de Tártu-Moscú e nos estudos sobre o consumo, para analisar a produção sógnica das estátuas e dioramas *bishoujo*, sob a ótica do campo da Comunicação, do Consumo e da Memória no contexto atual, considerando a hibridização das culturas pop Ocidental e Oriental, com destaque para a ocorrida com a cultura pop japonesa, que, por sua vez, propiciou o surgimento do estilo híbrido conhecido como *bishoujo*. O *bishoujo* tem contribuído para a recodificação da cena *cosplay* e dos aspectos da semiósfera criada pela emergência desta cena, compreendendo-a como prática cultural, de significação e sociabilidade. Espera-se demonstrar os processos de hibridização do *bishoujo* e as articulações com a memória e a cultura pop.

**Palavras-chave:** Consumo; Memória; Cultura; *Cosplay*; *Bishoujo*

### **Introdução**

Estudar a memória em sua interconexão com a cultura pop, considerando a hibridização dos signos que compõem os textos da cultura que articulam e dão forma às culturas do consumo atuais significa adotar, de imediato, dois pressupostos: o entendimento de que a memória é um processo comunicativo e o de que a cultura pop tornou-se objeto digno de reflexão acadêmica para além de sua compreensão como mercado de entretenimento. O mundo pop/geek vem saindo do submundo das galerias, como a Galeria do Rock, no centro velho da capital paulistana, e habitando as lojas da Avenida Paulista, também na cidade de São Paulo, a exemplo da casa comercial *Geek.etc*, pertencente à respeitada rede

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre pelo PPGCOM - ESPM/SP em Comunicação e Práticas de Consumo. E-mail do autor: w\_alex\_silva@ymail.com.

<sup>3</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Docente e Pesquisadora do PPGCOM-ESPM. Pesquisadora do CNPq. Coordenadora da Linha de Pesquisa em Comunicação, consumo e memória, vinculada ao Grupo de Pesquisa em Comunicação, consumo e entretenimento (CNPq/PPGCOMESPM). E-mail: monicarfnunes@espm.br.

de livrarias Livraria Cultura, destinada exclusivamente a produtos editoriais, musicais, artísticos do universo pop. Por outro lado, alcança popularidade ao se transformar em coluna jornalística, a exemplo do “Mundo Geek” transmitido pela GloboNews durante a programação do Jornal das Dez. A presença da cultura pop na cotidianidade verifica-se na midiáticação de seus textos e códigos que merecem ser estudados, especialmente, sob o enfoque das relações consumo e memória, consumo compreendido como código central da sociedade hodierna em que se traduzem relações sociais, de pertencimentos, identificações, identidades, significados simbólicos que conectam pessoas e bens, conforme lemos em Douglas e Isherwood (2006) e Slater (2002).

Segundo Sônia Luyten (2005, p. 7), “a cultura pop é um poderoso reflexo da sociedade na qual vivemos e não se restringe somente ao aspecto estético, mas desempenha um papel importante atingindo da mesma maneira todas as pessoas em um sentido cultural mais amplo (LUYTEN, 2005, p. 7). Este artigo analisa objetos do mundo pop ainda pouco estudados, no âmbito conceitual, que dizem respeito à hibridização de signos, indicados e analisados adiante, presentes em narrativas midiáticas Ocidentais e Orientais que resultam na produção do *bishoujo*, estilo ligado à representação de personagens femininas presentes em pequenas estátuas, e, ou dioramas<sup>4</sup> de personagens ficcionais vindos dos *mangás*, HQs, games, filmes ou qualquer outra narrativa midiática gerada das articulações entre comunicação-consumo. Antes de apresentarmos os aspectos que hibridizam a cultura pop, esclarecemos o conceito de cultura com o qual trabalhamos nesta pesquisa e, da mesma maneira, trazemos argumentos que nos possibilitam identificar a cultura pop. Segundo o semiótico da cultura da Escola de Tártu-Moscou, Iúri Lótman (1981), “a cultura cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória”, concebendo “a si como existente apenas se se identifica com normas constantes da sua própria memória, a continuidade da memória é a continuidade da existência” (LÓTMAN, 1981, p. 42). Para este autor, cultura é memória. Isto é, entende a cultura como memória não hereditária da comunidade que se manifesta num sistema de prescrições e interdições. Como alerta Jerusa Pires Ferreira

---

<sup>4</sup> Estatuetas que além da personagem também apresentem elementos adicionais que, de um modo geral, incitem à imaginação de um observador e o leve a tentativa de finalização subjetiva da cena iniciada.

(1994/95), Lotman nos fala de uma memória que se opõe a um cientificismo que separa a memória da cultura. Para o semiótico russo, a cultura diz respeito à vida e isso se traduz na longevidade de seus textos, na memória coletiva, compartilhada, mas também na longevidade de seus códigos. A memória longa de uma comunidade pressupõe um processo comunicativo que implica em considerar o volume de conhecimentos, isto é, a fecundidade de textos que podem crescer na cultura, sua redistribuição – quer dizer, quando um fato memorável se transforma e pode assim ganhar nova valorização hierárquica na memória de um grupo.

Ao observarmos a cultura pop somos capazes de verificar que existem textos e códigos que fecundam, perduram com o passar dos anos e, como pensa o semiótico de Tártu-Moscou “permanecem constantes na mudança” (Ibidem, p. 41), culminando em nova hierarquização do que é memorizável. Os textos da cultura mesmo transformados, para Lotman, mantêm os estados precedentes, e, assim, possibilitam rememorar experiências históricas anteriores coletivas ou individuais, como vemos nas várias versões, narrativas e objetos do universo pop que remetem, no tempo presente, aos super-heróis de tempos passados. Matos (2013) nos apresenta a cultura pop como um

[...] conjunto de textos, narrativas, produtos e experiências norteados pela lógica midiática de entretenimento e da indústria da cultura, tais como música, cinema, televisão, literatura e jogos. O termo “cultura pop” é comumente empregado para designar o consumo e a utilização de objetos da cultura da mídia a fim de construir sentido, ou seja, dá conta da transformação da cultura midiática em cultura popular (MATOS, 2013, p. 6).

De maneira muito semelhante, Soares (2014) em seu artigo “Abordagens teóricas para o estudo sobre a cultura pop” nomeia como cultura pop “ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento” (2014, p. 2). Diante disto, tomamos as definições dadas pelo *Cambridge Dictionary* relativas as palavras *nerd* e *geek*, comumente associadas à cultura pop. Segundo esse glossário *nerd* tem como significado “uma pessoa, geralmente homem, não atraente e estranha ou socialmente envergonhada<sup>5</sup>” (tradução nossa), enquanto *geek* se

---

<sup>5</sup> Dicionário Michaelis Português Online. Disponível em:  
<<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/britanico/nerd>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

refere a “uma pessoa, geralmente um homem, chata e fora de moda<sup>6</sup>” (tradução nossa). Em ambos os casos, as palavras remetem de um modo geral a um indivíduo não admirável ou desejável socialmente. Entretanto, essa “concepção se encontra em processo de reformulação, ressignificação e disputa nos últimos anos” (MATOS, 2013, p.2), tendo o *geek* se tornado um nicho de consumo segmentado na contemporaneidade.

Consonante a esta ideia de predisposição para o consumo, essa mesma autora traz ainda a informação do reconhecimento oficial em 2013 do termo *geek chick*, significando “o estilo, aparência e cultura associados aos entusiastas de computação e tecnologia, considerado elegante ou na moda” (MATOS, 2013, p.2) pelo *Oxford Dictionary*, como demonstrativo de uma atualização dos termos *nerd* e *geek* e uma tentativa de transformar o “estereótipo [em] estilo de vida” (MATOS, 2013, p.2), o que nos permite constatar a construção de identidades propiciadas pela cultura *geek* e conceber que ela está cada vez mais voltada a um “crescente processo de juvenilização” (MATOS, 2013, p. 3).

Delimitaremos que a cultura pop é um modo de codificação em que impera o entretenimento como código principal e que é uma reunião de textos culturais em diálogo, (LOTMAN, 1981) que permitem rememorar, reconstruir e ressignificar outros textos e códigos, que por permanecerem constantes no tempo, ainda que transformados, reiteram a “criação de novos textos” (FERREIRA, 1994/95, p. 117).

Com base na Semiótica da Cultura de Tártu-Moscú, nos estudos sobre cultura pop, na próxima sessão, apresentamos a ascensão da cultura pop japonesa e os processos de hibridização com a cultura pop do Ocidente assim como a presença do *shojo* e do *bishoujo*. Na sequência, analisamos a expansão destes processos de hibridização em outras práticas culturais e narrativas como o *cosplay* de *bishoujo* como novos textos culturais acionando novas memórias.

---

<sup>6</sup> Dicionário Michaelis Português Online. Disponível em:  
<<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/britanico/geek>>. Acesso em: 22 dez. 2014.

## Cultura pop japonesa

Referente especificamente à cultura pop japonesa, é interessante notar que foram os *animês* na época de sessenta, que serviram como “o principal vetor para divulgação das revistas em quadrinhos japonesas no plano internacional (GUSHIKEN; HIRATA; BRITO; UETA, 2013, p. 63). Porém, somente na década de 1990 (LUYTEN, 2011, p. 182) é que se deu a expansão mundial definitiva do *mangá* como parte do *soft power* japonês.

No livro “*From impressionism to anime*”, a autora Susan Napier (2007) elucida que

Ao longo dos anos de 1990, a influência do Japão na cultura popular mundial se deu de muitas formas, incluindo-se na música, moda e filmes de terror. Sendo, entretanto, provavelmente mais seguro afirmar, que o animê, o mangá e a cultura de fãs que eles engendraram tenham tido um maior impacto de penetração na escala cultural global (NAPIER, 2007, p. 125, tradução nossa).

Tal argumentação revela a importância dos *shôjos* e dos animês para a cultura pop e sua influência, inclusive, na maneira como os fãs no Ocidente de revistas em quadrinhos e desenhos animados se relacionavam com essas narrativas. Todavia, mais especificamente com relação aos *shôjos*, viria a ocorrer um atraso (O grifo é nosso) em sua disseminação internacional devido ao “fato de que os quadrinhos japoneses [estavam] por demais voltados para a vida social, cultural e econômica japonesas, e, por conseguinte, não [havia conseguido] atingir os não acostumados ao *modus vivendi* japonês” (LUYTEN, 2011, p. 128).

A influência exercida pelos *shôjos* e animês “levou editores e produtores de quadrinhos em outros países a incorporar elementos do imaginário nipônico às suas produções” (GUSHIKEN; HIRATA; BRITO; UETA, 2013, p. 64), fazendo surgir personagens “japanizadas” como se refere Yui (*apud* PERPER; CORNOG, 2011, p. 219), que foram, então, redistribuídas para todo o mundo.

Considerando especificamente o gênero feminino, percebemos que “um dos pilares da indústria dos *shôjos* sempre foi o *shôjo mangá* ou quadrinho para garotas” (LUYTEN, 2011, p. 185). Michiko Okano (2015) esclarece que o *shôjo*, primeiramente, se trata de um elemento intrínseco à cultura japonesa, mas criado pela sociedade moderna. O *shôjo* faz menção a uma fase intermediária criada para diferenciar o período de transição das meninas em mulheres.



*Shôjo* é um produto inventado pela sociedade moderna. Segundo o pesquisador e crítico social Ôtsuka Eiji (1997), na era pré-moderna, existiam apenas duas fases: a de meninas crianças e a de mulheres maduras. A partir dos 13 anos, quando as meninas tinham menstruação, fato este comemorado com cerimônia que incluía o *osekihan*<sup>7</sup>, elas passavam a ser mulheres, aptas a ser força de trabalho e a cumprir a sua função reprodutora. A era moderna criou uma fase intermediária entre as duas, denominada *shôjo*, que corresponde a uma espacialidade temporal de suspensão em que as meninas deveriam ser conservadas fora da linha de produção e, portanto, “sem uso”, como um objeto a ser consumido posteriormente (OKANO, 2015, p. 199).

Com o excerto acima, observamos que o *shôjo mangá* como o conhecemos, é um híbrido cultural – no sentido dado por Canclini (2013) – e que a imagem sempre presente das *schoolgirls*<sup>8</sup> japonesas, que se interliga a essa narrativa, foi uma construção mercadológica iniciada no período de 1940 e 1950 por Jun'ichi Nakahara. Todavia, ao ser internacionalizado, o *shôjo mangá* também veio a sofrer um processo de hibridização à medida que lhe foram amalgamadas características e elementos de outras narrativas midiáticas como histórias em quadrinhos, desenhos animados, filmes, livros ficcionais, *games*, *animês* e similares, fazendo emergir o estilo contemporaneamente conhecido como *bishoujo*. Personagens femininas pertencentes aos quadrinhos ocidentais foram, assim, orientalizadas, e, reciprocamente, as orientais sofreram uma ocidentalização. Enquanto, “as heroínas de olhos grandes e pernas longas receberam fartas quantias de silicone em seus seios” (LUYTEN, 2011, p. 185), na contrapartida, as personagens ocidentais tiveram suas curvas corporais acentuadas (seios e glúteos, mais especificamente falando) e seus traços artísticos desenhados no estilo das animações e quadrinhos japoneses.

Assim como o *shôjo mangá*, o *bishoujo* é uma construção que obedece às lógicas do mercado e justamente, por isto, ao recorrer a um amplo universo de referências midiáticas, começou a feminilizar personagens outrora exclusivamente masculinas para que também pudessem ser incluídas nesse contexto. Relacionando-se a este fato, em 2014, a empresa japonesa *Craftsmanship Kotobukiya* divulgou ilustrações em versão

---

<sup>7</sup> *Osekihan* é um prato de arroz feito de arroz *mochi* e feijão *azuki* cozidos, que possui uma cor avermelhada, geralmente servido no Japão em dias festivos. (OKANO, 2015, p. 00)

<sup>8</sup> Meninas vestidas com uniformes escolares.

*bishoujo* de duas personagens masculinas dos filmes de terror da década de 1980, “Sexta-feira 13” (1980), e “A hora do pesadelo” (1984), Jason Voorhees e Freddy Krueger, respectivamente (figura 20). Com tal divulgação, o diálogo sobre um “*ungendering masculinity*,”<sup>9</sup> (PERPER; CORNOG, 2011, p. 126,) – no qual podem ser inseridas essas ilustrações amalgamadas por misturarem e juntarem coisas tão distintas – pode ser trazido à tona para um exemplo do “*ungendering masculinity*” e melhor entendimento desse processo de hibridização sofrido pelo próprio *bishoujo*.



Figura 1 – Ilustrações dos assassinos Freddy Krueger<sup>10</sup> e Jason Voorhees<sup>11</sup> dos filmes “A hora do pesadelo” e “Sexta-feira 13”, respectivamente, em versão *bishoujo*.

Para análise da *ungendering masculinity*, Perper e Cornog (2011) tomaram por base os *boys’ love*<sup>12</sup>, que segundo os autores, “expressam novos campos de imaginação e fantasia [e] retratam precisamente a ruptura epistemológica foucaultiana das noções

<sup>9</sup> O original, *ungendering masculinity*, diz respeito, nos estudos de gênero, às tentativas de desgêneirizar, isto é, a desconstrução da ideia de gênero e dos binarismos masculino e feminino. Seguindo estes pressupostos, também expressos por ativistas, optamos por manter o termo no original. Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/Ungendered>. Último acesso em: 15 de fevereiro de 2015.

<sup>10</sup> Fonte: Disponível em: <http://www.marvinwheatle.co.uk/blog/2014/6/19/chara>. Último acesso em: 15 de dezembro de 2014.

<sup>11</sup> Fonte: Disponível em: <http://www.marvinwheatle.co.uk/blog/2014/6/19/chara>. Último acesso em: 15 de dezembro de 2014.

<sup>12</sup> Expressão utilizada no Japão para ficções produzidas comercialmente em diversos formatos de romances entre personagens masculinas, que podem ou não se envolver sexualmente, desenvolvido costumeiramente para público feminino em paralelo com outras narrativas de romance. (PERPER; CORNOG, 2011, p. 120).

existentes de masculinidade e identidades sexuais masculinas (2011, p. 128, tradução nossa). Desta forma, ao examinarmos as ilustrações *bishoujo* baseadas nessas personagens de terror, embora feminilizadas e sensualizadas, notamos que os elementos que permitem suas identificações com as personagens originais dos anos oitenta foram mantidos: a máscara de hóquei, o machado e o facão de Jason; e no caso de Freddy Krueger, o chapéu, a camiseta listrada vermelha e preta e a luva-garra (figura 2). Ao se preservarem os nomes das personagens no masculino, não há como promover um contraste entre masculinidade e feminilidade do original e do *bishoujo*. Bob Connell (*apud* PERPER; CORNOG, 2011) argumenta que “ ‘a masculinidade’ não existe exceto em contraste com a ‘feminilidade’ ” (2011, p. 128, tradução nossa), deste modo, essas personagens em *bishoujo* podem ser, então, observadas não como uma versão feminina, mas sim como uma variação *ungendering masculinity* das originais.



**Figura 2 – Estátuas dos assassinos Freddy Krueger<sup>13</sup> (2013) e Jason Voorhees<sup>14</sup> (2014) dos filmes “A hora do pesadelo” e “Sexta-feira 13”, respectivamente, com suas aparências originais da década de 1980, da Sideshow Collectibles.**

<sup>13</sup> Fonte: Disponível em:  
[http://www.laitech.com.br/config/imagens\\_conteudo/produtos/imagensSGRD/SGRD\\_7\\_12\\_freddykrueger01.png](http://www.laitech.com.br/config/imagens_conteudo/produtos/imagensSGRD/SGRD_7_12_freddykrueger01.png). Último acesso em: 15 de dezembro de 2014.

<sup>14</sup> Fonte: Disponível em:  
[http://img1.wikia.nocookie.net/\\_\\_cb20140814010720/deathbattlefanon/images/3/34/Jason\\_Voorhees.jpg](http://img1.wikia.nocookie.net/__cb20140814010720/deathbattlefanon/images/3/34/Jason_Voorhees.jpg). Último acesso em: 15 de dezembro de 2014.

Para ampliarmos a discussão sobre este processo de hibridação sofrido pelo *bishoujo*, ao inculcir esse aspecto de um “sem-gênero” em personagens originalmente masculinas, faremos uma breve análise iconográfica de estátuas *bishoujo* dos personagens Freddy e Jason.



Figura 3 – Imagens frontais das estátuas em versão *bishoujo* dos assassinos Freddy Krueger e Jason Voorhees dos filmes “A hora do pesadelo” e “Sexta-feira 13”, respectivamente, da Kotobukiya (2014)<sup>15</sup>.

Assim como nas ilustrações (Figura 2), também nas estátuas da imagem acima (figura 3) podemos perceber que igualmente foram mantidos elementos básicos que nos permitem reconhecer, mesmo numa leitura feminilizada, as personagens dos filmes de terror da década de 1980. No entanto, ao observarmos às costas destas estátuas (figura 4), notamos que a sensualidade imperativa do *bishoujo* – um de seus traços mais marcantes – embora se sobreponha, não existe um prejuízo do reconhecimento das personagens originais. As estátuas, como uma releitura feminina, não foram trazidas para suscitar

<sup>15</sup> Fonte: Disponível em: <http://17world.com/wp-content/uploads/2014/05/Freddy-vs.-Jason-Bishoujo-Statues-Freddy-Krueger-and-Jason-Voorhees-front.jpg>. Último acesso em: 04 de janeiro de 2015.

dúvidas quanto à sexualidade dos assassinos, mas sim para apresentar uma nova versão reimaginada dos assassinos dos filmes. Desta forma, não nos é possível utilizar mais de conceitos tradicionais para designá-los: homem ou mulher; masculino ou feminino; ou ele ou ela; apenas nos referirmos a essas leituras *bishoujo* como Freddy e Jason, pois o nome passa a caber em qualquer dos dois gêneros.



Figura 4 – Imagens das costas das estátuas em versão *bishoujo* dos assassinos Freddy Krueger<sup>16</sup> e Jason Voorhees dos filmes “A hora do pesadelo” e “Sexta-feira 13”, respectivamente, da Kotobukiya<sup>17</sup> (2014).

Na Figura 4, a feminilidade das estátuas (a lâmina quase na boca como um dedo, a mão na cintura, a cinta-liga, o shortinho, a calça jeans rasgada em forma de “biquini fio-dental”), ou seja, as posturas e vestuário tipicamente femininos promovem uma ruptura na expectativa, pois as personagens estão vinculadas à memória de personagens masculinos, mas por se tratarem de uma representação *bishoujo*, em outras palavras, um

<sup>16</sup> Fonte: Disponível em:

[https://medievaltoys.files.wordpress.com/2014/11/a111dbee58e37e7a49a3938b50c7c1396870232\\_full.jpg](https://medievaltoys.files.wordpress.com/2014/11/a111dbee58e37e7a49a3938b50c7c1396870232_full.jpg). Último acesso em: 04 de janeiro de 2015.

<sup>17</sup> Fonte: Disponível em:

[http://img1.ak.crunchyroll.com/i/spire1/90fab92d6bc96983a4cb1c596160cb6e1400628158\\_full.jpg](http://img1.ak.crunchyroll.com/i/spire1/90fab92d6bc96983a4cb1c596160cb6e1400628158_full.jpg). Último acesso em: 04 de janeiro de 2015.

*ungendering masculinity* desses ícones do terror (figura 3) preservam mesmo na apresentação feminina, traços de uma identificação masculina. Este processo de hibridização nos traz, mais uma vez, as ideias de Iuri Lotman, nas palavras de Jerusa Pires Ferreira, quem nos diz que num texto irão trabalhar dois mecanismos: um deles servirá para manter na consciência do receptor ou do auditório a memória de uma certa organização tradicional do texto, trazendo-lhe alguma estrutura esperada; o outro irá destruir essa estrutura, dessemantizando a percepção e constituindo o individual (FERREIRA, 1994/95, p. 120).

Embora não seja uma característica exclusiva do estilo *bishoujo*, podemos observar que essa transformação de personagens tipicamente masculinos em personagens *ungendering masculinity*, tem ocorrido com maior frequência, devido à aceitação dessas primeiras versões (figura 2) das personagens clássicas de terror (figura 3). Notamos, assim, que o próprio *bishoujo* está atualmente sofrendo um novo processo de hibridação.

Cabe salientar que a escolha de Freddy Krueger e Jason Voorhees se deu não somente por uma questão mercadológica, mas também por terem se tornado personagens representantes dos filmes de terror que marcaram a década de oitenta, isto é, foram selecionados na memória coletiva para permanecerem, tanto que em 2003, esses assassinos foram colocados lado a lado como protagonistas de um filme intitulado “Freddy vs Jason”.

Assim, a apresentação desses ícones do terror em *bishoujo* permitiu não tão somente resgatar o ponto máximo desse longa-metragem, que foi o combate encenado por essas duas personagens, mas também todos os filmes anteriores em que estiveram presentes e que hoje integram a cultura *geek*.

Devido à incorporação de alguns elementos do pop para a composição do *bishoujo*, observamos que esta cultura igualmente contém as características de toda e qualquer formação cultural, como a concebe Iúri Lótman, parafraseado abaixo por Jerusa Pires Ferreira (1994/95)

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica

mensagens, traduzindo-as a um outro sistema de signos (FERREIRA, 1994/95, p. 116).

Deste modo, relendo Lotman (1981) à luz dos objetos da cultura pop, entendemos que esta cultura “nunca representa um conjunto universal, mas apenas um subconjunto com uma determinada organização” (LOTMAN, 1981, p. 37). Notamos, assim, que, exaustivamente, ela inclui e exclui informações, determinando substituições periódicas dos textos culturais que a compõem, de tal forma que nos permita ainda observar que “o texto não é apenas o gerador de novos significados mas um condensador de memória cultural” (FERREIRA, 1994/95, p. 119). O que observamos nas novas narrativas que se tecem, a exemplo do *cosplay* de *bishoujo*, considerado em nossas pesquisas (NUNES, 2015) como narrativas metonímicas.

### **Os *cosplays* de *bishoujos***

Do mesmo que os *animêcosplays* e *mangás* produzidos no Japão que alcançam o Ocidente, a prática *cosplay*, mesmo tendo nascido nos Estados Unidos no final dos anos de 1930, encontra no Japão dos anos oitenta o lugar para sua expansão. A prática de se vestir e atuar como personagens midiáticos batizada como *cosplay*, da contração *costume play*, roupas de brincar/atuar, chega ao Brasil no final da década de noventa na esteira dos *animês* e *mangás* que começam a se destacar nas Convenções que reúnem fãs desse gênero de entretenimento.

O *cosplay* se expande e hoje não apenas personagens de animações e quadrinhos japoneses servem como fonte para as indumentárias. Denominamos estas fantasias como narrativas metonímicas daquelas originais, uma vez que personagens performatizados representam parte delas. Roupas coloridas, lentes de contato, perucas, acessórios reencenam o que foram. O corpo-mídia do *cosplayer* funciona como novo código gerado para materializar a antiga narrativa ressignificada pelo modo de fazer o *cosplay*. Ainda que o desejo do *cosplayer* seja o de deixar sua produção mais próxima do original, sua feitura implica transformação. O consumo de materialidades, tais como tecidos, EVAs, papelão, etc, é, sobretudo, ativo, graças ao uso e apropriações dos materiais disponíveis e convoca a reconstrução do texto narrativo fonte para o *cosplay*.



Figura 5 – *Cosplays de bishoujo* dos personagens Freddy Krueger e Jason Voorhees baseados nas estátuas *bishoujo* desses personagens da *Craftsmanship Kotobukiya*<sup>18</sup>.

Entre as narrativas fontes, está o *bishoujo* (Figura 5). O *bishoujo*, na qualidade de texto de cultura, gerado graças a processos de hibridização de signos orientais e ocidentais, e, ressemantizado na construção do *cosplay*, comporta-se como memória condensada apta a engendrar novo texto, o *cosplay* em si mesmo: ato e performance fecundando a cultura pop, e, mais uma vez, a memória da coletividade.

### Considerações finais

A tornar tudo familiar, a cultura pop nos faz sofrer do mal inexorável do excesso de memória. Ao nos bombardear com um número infinito de estímulos, somos capazes de operar essa memória, de modo a nos rememorarmos, suprimirmos ou acrescentarmos novos elementos e informações às nossas lembranças

Com o universo comunicacional cada vez mais híbrido e transmidiático, a cultura *geek* se tornou presente em nosso cotidiano, nos levando a consumir de maneira simbólica, afetiva e material, os mais diversificados produtos e objetos que nos aproximem dos mais variados personagens pertencentes as narrativas midiáticas

<sup>18</sup> Fonte: Disponível em: [http://17world.com/wp-content/uploads/2014/05/Freddy%20vs.%20Jason%20Bishoujo%20Statues%20Freddy%20Krueger%20and%20Jason%20Voorhees%20\(cosplay\).jpg](http://17world.com/wp-content/uploads/2014/05/Freddy%20vs.%20Jason%20Bishoujo%20Statues%20Freddy%20Krueger%20and%20Jason%20Voorhees%20(cosplay).jpg). Último acesso em: 06 de fevereiro de 2015.



contemporâneas e com a prática *cosplay*, nos tornarmos nossos heróis, vilões ou artistas preferidos. Uma infinidade de aficcionados pela cultura pop japonesa lotam os eventos com temática oriental em busca do onírico e a cada segundo as redes sociais digitais, fazem brotar nos mais diversos dispositivos móveis, elementos do imaginário, reimaginados agora em versão *bishoujo*. Somos, desta forma, por meio da constante retomada dos textos culturais, gradualmente, transformados de consumidores em fãs, colecionadores e *cosplayers* pleno de memórias, à medida que passamos a nos identificar com um determinado personagem (sua personalidade, aparência física, comportamento, etc.) adquirimos objetos ou trajamos um item que orgulhosamente nos remetam a ele.

## Referências

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Cultura é memória”. **Revista USP**, São Paulo: CODAC, n. 24, p. 115-120, Dez.Fev. 1994/95

GUSHIKEN, Yuji ; HIRATA, Tatiane ; BRITO, Quise Gonçalves ; UETA, Taís Marie. **Mangá caboclo do Brasil: transformações da cultura pop japonesa na convergência digital**. Extraprensa (USP), v. 2, p. 62-68, 2013.

LOTMAN, Iúri; USPENSKI, Bóris A. Ivanóv, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LUYTEN, Sonia Bide. (Org.); **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005. p. 49-57.

MATOS, Patricia. Consumo, curadoria e a construção de mapas de importância na cultura nerd. **POSCOM**, 10. 2013. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013. Disponível em: <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2013/11/Patricia-Matos.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

NAPIER, Susan Jolliffe. **From impressionism to anime: Japan as fantasy and fan cult in the mind of the West**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

NUNES, Mônica R. F. “Cena *Cosplay*: Breves narrativas de consumo e memória pelas capitais do Sudeste brasileiro”. In: NUNES, Mônica R. F. (Org.). **Cena *Cosplay*: comunicação, consumo, memória nas culturas juvenis**. Porto Alegre: Sulina, 2015 (no prelo).

OKANO, Michiko. A imagem do Japão contemporâneo. **Academia.edu**. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3840267/A\\_imagem\\_do\\_Japao\\_contemporaneo](https://www.academia.edu/3840267/A_imagem_do_Japao_contemporaneo)>. Acesso em: 07 jun. 2014.



PERPER, Timothy; CORNOG, Martha. **Mangatopia**: essays on manga and anime in the modern world. California: Library Unlimited, 2011.

SOARES, Thiago. **Abordagens teóricas para estudos sobre a cultura pop**. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14155/10727>>. Acesso em 17 jan. 2015.

## ¡Muchas gracias! uma experiência resort<sup>1</sup>

Wilton Garcia<sup>2</sup>  
Universidade de Sorocaba, Sorocaba-SP

### Resumo

Entre comunicação e consumo, este texto objetiva desenvolver uma escrita ensaística que compreenda o ato reflexivo (da memória) acerca de determinada vivência turística em um *resort*, ocorrida no carnaval 2015, em uma Ilha do Caribe, a fim de destacar complexidades, contradições e paradoxos. Como relato de experiência, o percurso metodológico divide-se em três etapas: observar, descrever e discutir a abordagem qualitativa com a técnica de pesquisador-participante. Ao longo do texto, foram elencadas estrategicamente duas categorias (experiência e subjetividade), as quais enunciam o campo teórico dos *estudos contemporâneos*. As resultantes problematizam elementos das relações humanas na discussão sobre a comunicação, capital e desigualdade social.

**Palavras chave:** Comunicação; Consumo; Estudos Contemporâneos; Resort.

\*\*\*

*Dedicado ao povo da  
República Dominicana*

Como em qual herança,  
sempre se perde  
algo pelo caminho.  
Eu perdi essa capacidade  
de alterar o sentido,  
o eixo da memória.  
Sei destinar para o compartimento respectivo  
aquilo que me incomoda,  
mas falta-me a química  
para desencadear resultado.  
O máximo que consigo é segrega-la.

CONY, 2003, p. 211

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT2- Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba-SP, e-mail wilton.garcia@prof.uniso.br



## Introdução

Entre natureza e cultura urge o sujeito envolto ao ato comunicacional. Para garantir um diálogo, é preciso que a memória esteja viva. Tão viva quanto à possibilidade de o pensar (*saber*) e o agir (*fazer*), que consolidam uma sutura a se estender nas artimanhas de teoria e prática. O campo contemporâneo da comunicação estratifica-se no viver compartilhado pela tecnologia e pela lógica do mercado-mídia que acentuam o impacto do consumo. O violento volume das manifestações pulsante na sociedade está efetivamente (de)marcado pelo consumo, cada vez mais enfático de táticas ferozes, com seus enunciados eloquentes. Por isso, vale o pensar. São muitas as possibilidades comunicacionais do sujeito no cotidiano, em sua sujeição (inter)subjéctiva contingencial.

Da epígrafe indicada no início, a *quase memória* faz emergir uma atenção direcionada ao passado, relacionado aos ganchos do presente. Ambos – passado e presente – entrelaçam-se à atmosfera intervalar de um compartilhar endereçado à cultura. Da herança ancestral, “sempre se perde algo pelo caminho”. Poderia ser a “capacidade de alterar o sentido, o eixo da memória”. São ideias que escapam e retomam. Não se apagam, nem se desmancham, com o tempo. Estão lá, gravadas. As andanças podem fazer sofrer, pois provocam desgastes, ainda que mantenham viva a memória do já ocorrido. Algo aceso, permanente. Na primeira pessoa, o(a) personagem admite a incapacidade de alterar, de fato, a história. O que prevalece são instâncias. Brevidades. Vestígios de uma cena que se desfaz, de modo sorrateiro, diáfano; muito embora se constitua recorrente de uma contaminação preciosa, sem alvoroço.

Já o título do ensaio – *¡Muchas gracias!* uma experiência *resort* – convida o leitor(a) ao desafio de ampliar o olhar na expectativa de enfrentar a cordialidade, na língua hispânica, atrelada à desigualdade social. Servir e/ou ser servido pode, sem dúvida, causar constrangimento, sobretudo pela prática da classe média em um *resort* – como local especial – de padrão internacional. Hoje, um *resort* inaugura mais que um estilo de vida (VILLAÇA, 2011), seria um condomínio para recuperação, refúgio, isolamento, descanso. O que acusa a necessidade de um pensar, com o qual possa elaborar determinada problematização. Eis uma questão:

Como considerar possíveis vestígios da memória, que registram a subalternidade, atrelada às condições adversas do capital?

Este texto faz parte de uma pesquisa maior ao relacionar comunicação e consumo, diante de aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos. Do que comporta o cotidiano, o campo contemporâneo da comunicação agencia/negocia “novas/outras” chances de estabelecer mensagens significativas de diálogo e adesão. Observa-se esse tipo de experiência vinculada ao consumo atualmente.

Da experiência à subjetividade, o objetivo é desenvolver uma escrita ensaística que compreenda o ato reflexivo (da memória) acerca de determinada vivência turística em um *resort*, ocorrida no carnaval 2015, em uma Ilha do Caribe, a fim de destacar complexidades, contradições e paradoxos. Trata-se de um olhar investigativo que pondera a dinâmica do usufruir (tempo livre, lazer e ócio) de uma pausa no cotidiano.

Como relato de experiência, o percurso metodológico divide-se em três etapas: observar, descrever e discutir a abordagem qualitativa com a técnica de pesquisador-participante. Tal percurso abrange a teoria e a prática em uma investigação aplicada pela ordem da discursividade, a se desdobrar como coordenadas recursivas entre o pensar (*saber*) e o agir (*fazer*). Portanto, estabelece-se uma escrita comprometida com adversidades do entorno indicado. Por assim dizer, os critérios formais no formato de ensaio assimilam traços, fragmentos e vestígios da sociedade – aqui em especial a sociedade contemporânea – como condição adaptativa a incluir apontamentos teóricos e políticos, na expectativa de propiciar um posicionamento intelectual e social.

Ao longo do texto, foram elencadas estrategicamente duas categorias crítico-discursivas (experiência e subjetividade), as quais enunciam o campo teórico dos *estudos contemporâneos* (CANCLINI, 2008; EAGLETON, 2012; GUMBRECHT, 2010; HALL, 2005; PELBART, 2013; VARGAS-LLOSA, 2012; VILLAÇA, 2011). Tais estudos – equacionados pelos *estudos culturais* e pelas *tecnologias emergentes* – efetivam um olhar crítico-conceitual sobre atualizar e inovar em uma abordagem inter/multi/transdisciplinar, mediante as variáveis discursivas a partir do objeto investigado (um *resort* em Punta Cana) e seu respectivo contexto.

Realizadas essas anotações preliminares, passo a ensaiar mesclas de uma experiência que absorve a memória, o *resort* e o espanto. São elementos distintos que, ao mesmo tempo, se complementam, no formato ensaio, para organizar a articulação discursiva com devidas caracterizações do recorte. Sem dúvida, a diferença impulsiona essa leitura.

### **Mesclas de uma experiência**

O caminho que se destina a memória está na flexibilidade e no deslocamento de elementos que instauram determinada noção de contemporâneo, na aproximação entre cultura e consumo. Tal noção recorre-se de instabilidades a fluir uma dinâmica muito própria, (de)marcada por um estado eminentemente provisório, parcial, inacabado e efêmero (BHABHA, 1998). Ou seja, deslizante, latente, pulsante. Segundo Baitello Jr. (1997, p. 78):

O contemporâneo apresenta-se como rede na qual os acontecimentos se desenvolvem indissolavelmente associados ao seu contexto. Nada se dissocia de nada, tudo se associa a tudo. A causa se transforma em caso e inaugura com isto uma reação em cadeia da qual o receptor participa com sua presença, com sua percepção, com suas emoções. Acontecimento e percepção do acontecimento são temporalmente inseparáveis. O contemporâneo destrói a temporalidade; resta apenas a simultaneidade como elo que liga o que passou com o que está por vir (BAITELLO JR., 1997, p. 78).

Nessa sociabilidade de acontecimentos, (re)dimensiona-se a troca de informações, cujo desafio inscreve a força do passado, na memória, que se presentifica (GUMBRECHT, 2010). “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9). Entre o presente e o passado, determinado momento pode ser absorvido pelos elementos disponíveis na cena memorável, pelas derivativas do *aqui-agora*.

Para Musse e Arantes (2013, p. 383):

No mundo de transformações aceleradas e de fronteiras borradas, em que a tecnologia e o capital impõem mudanças e reviravoltas constantes ao fazer e ao pensar, a memória funciona como um laço de pertencimento, uma referência de estabilidade, que reúne pessoas em

torno do prazer, às vezes acompanhado da nostalgia, de lembrar (MUSSE; ARANTES, 2013, p. 383).

A memória, assim, edifica um *corpus* de lembranças (em situações percepto-cognitivas) de uma experiência vivida, assim como ambienta traços de subjetividade (LAZZARATO, 2013). Resíduos que assumem os arquivos da memória, pautados no cotidiano. Vestígios, índices, fragmentos do viver. Memória, que registra fatos e/ou dados, pondera a possibilidade de seleção, escolha e decisão daquilo que importa ao sujeito. Valem as prioridades, armadas por sua relevância pontual. Notadamente, torna-se um complexo processo de experiência e subjetividade, porque inscreve (aquisição, consolidação e/ou recuperação de) informações.

Em um vôo direto, com 6 horas de duração, de São Paulo à Punta Cana na República Dominicana, conheci uma parte do Caribe. Para debruçar sobre as areias de um imenso mar azul, paga-se um preço, bem salgado. Foi uma experiência instigante e, ao mesmo tempo, constrangedora hospedar em um *resort* sofisticado de *x* estrelas. Uma cadeia mundial de hotéis com padrão internacional, tendo turistas (BURNS, 2002) de várias partes do mundo, reconheci árabes, norte-americanos, russos poloneses, japoneses, franceses, ingleses, canadenses e brasileiros entre outras nacionalidades. Realmente, ali estava um verdadeiro caldeirão de multicultural da chamada classe média globalizada (YÚDICE, 2004). Uma mistura alucinante de culturas, raças, etnias e credos. Nesse bojo, Maturana (1997, p. 22) assegura que:

Experiências acontecem conosco. Nós nos encontramos na experiência que distinguimos quando a distinguimos, e fazemos de nossa experiência um problema a ser solucionado, quando pedimos explicação de nossa experiência. Quando refletimos sobre nós mesmos, nós encontramos em nossa reflexão e surgimos nela. Não preexistimos à nossa autodistinção reflexiva, embora, uma vez que nos distinguimos, nós nos distinguimos como se existíssemos antes, e como se fôssemos existir após nossa distinção. Além disso, quando vivemos a experiência da autodistinção, alertas para o fato de que estamos alertas, afirmamos que somos conscientes de nossa existência e que somos seres conscientes.

Tal citação remete ao desafio de tentar distinguir as chances mais interessantes para se considerar o registro de eventos/acontecimentos resgatados pela memória, quase que automaticamente. Como exercício de focalização e/ou contrariamente de dispersão,

a memória reconhece uma ambientação imaginária a ressalvar pedaços importantes de uma informação adquirida, em algum instante. A capacidade de absorver, guardar ou reaver um dado, uma informação (coisas selecionadas), requer o uso recorrente da memória, a ser ativada conforme necessidade.

Para o turista, fica a lembrança da cena eloquente a se solidifica na memória. Há uma distração e/ou descomprometimento com a vida, embora apenas momentâneo. Os elementos desprendidos da forma material, capital, determinam percepção, cognição, memória e imaginação. Por exemplo: “pode-se tentar salvar a memória dos lugares visitados através dos sabores. [...] Não se trata de um tempero adicionado, mas de um estimulador corporal de memórias de sabores” (AGRA; PRECIOSA, 2007, p. 116). Experimentar é abrir a porta principal para estados diversos que são alterados conforme oferecidos e pagos, em um valor de empréstimo, compra e/ou venda.

Por assim dizer, um *resort* é visto/lido, atualmente, como lugar de alto padrão de atendimento, cuja variedade de serviços de hotelaria valoriza diversão e descanso durante feriados ou férias. O que pode ter categorizado como 4 a 5 estrelas. Relaxar seria a ordem do dia. Da estadia à recreação, é quase um exílio, uma pausa, porque divide o hóspede do mundo. O *resort* costuma trabalhar com o sistema de pensão completa (*all-inclusive*). O preço do pacote contratado inclui tudo oferecido.

Agra e Preciosa (2007, p. 111) escrevem a respeito de viagem:

Curiosamente, a parcela mais envelhecida da população de países ricos tem sido a principal consumidora destes sonhos de trajetos. Fórmulas de deslocamento (vôos *charter*, ônibus especiais, guias em todo o trajeto, assistência médica) são oferecidas a esses viajantes especiais, cujo último terço de vida é naturalmente dedicado à deambulação que antes lhes fora impossível realizar. Este aspecto, no entanto, não é exclusivo dos consumidores que formam o que provavelmente é o setor mais lucrativo do comércio turístico internacional. A vida, de modo geral, parece ter sido atravessada pela compulsão de multiplicação de memórias formatadas.

A diferença de classe social e econômica (re)desenha certo tipo de serviço idealizado ao mercado-mídia do turismo, em que a experiência deve ser surpreendente. Aquela (inimaginável), que fica cravada na recordação. Vale a pena. Nesse caso, configura-se um contato mais estreito com os hóspedes no atendimento personalizado do

*resort*, seguindo a compreensão de VIP (*very importante person*). O limite que dispara a pontuação de Ser/Estar VIP aparece de forma sublime, pois logo desaparece.

Como espaço de agenciamento/negociação, a dinâmica da memória revitaliza o sujeito em busca de uma abertura necessária ao viver. O sentir. Isso, também, ajuda a constatar a realidade. Paradoxalmente entre mostrar e esconder, a ampliação da memória do sistema de marcas culturais, por exemplo, contribui na permanência de um *status quo*, pois isso fortaleceria, quem sabe, os traços mais relevantes. Portanto, a memória só poderia resgatar o que está inscrito na experiência.

Trazer à tona uma cena/situação da memória é vasculhar em uma região de conflitos e interesses, como a consciência (EAGLETON, 2012). “A memória, como se disse, coloniza o passado e o organiza na base das concepções e emoções do presente” (ROSSI, 2003, p. 87). No movimento de inclusão/exclusão, vale correlacionar a experiência vivida e a novidade, às vezes gritantes, incongruentes e/ou incompatíveis com a realidade. O que ressalta, quem sabe, aos olhos e à imaginação.

Ainda a respeito da noção de *resort*: trata-se de um tipo de hotel mais sofisticado a proporcionar entretenimento e hospedaria para que o(a) turista-consumidor(a), talvez, esqueça a realidade. Se desligue. Isolamento seria o propósito fundamental, ainda que provisório. Distante de qualquer centro urbano, sem vizinhança por perto e pouca área edificada no terreno, um *resort* destina-se às atividades de lazer (BRUHNS, 2002), a ressaltar benefícios ao corpo, aos olhos e à mente. Por sua vez, a edificação oferece uma seleção de atividades como: bebidas, comida, alojamento, esporte, entretenimento e compras. Numa citação poética da paisagem enaltecida, a arquitetura de um *resort* visa a aludir os(as) hóspedes com referências de locais parecidos, porém distintos. Portanto, a ideia é uma estratégia de atendimento para possibilitar a fantasia de mundo encantado, capaz de acenar conforto, segurança e distração.

O mercado-mídia, dessa forma, aciona a memória (RIBEIRO, 2007) ao consumo. Dependendo do envolvimento com o momento em que se solicita o uso da memória, a diferença temporal possibilita menor ou maior esforço, de acordo com as condições adaptativas do sujeito. O acúmulo de experiências acresce a memória, com devidos



efeitos de deslocamentos, atenção etc. Considera-se a fruição percepto-cognitiva de uma rede de coordenadas (MATURANA, 1997). Seria descortinar o que já está dado, porém adormecido. De uma experiência similar em um cruzeiro marítimo, Pelbart (2013, p. 253-4) enuncia:

A alucinante overdose de estímulos de entretenimento, empanturramento gastronômico, imperativo do prazer, produz uma saturação absoluta do espaço físico, mental psíquico dos passageiros. Um verdadeiro bombardeamento semiótico do qual não se escapa em canto algum, nem na própria cabine onde o alto falante anuncia o próximo concurso de bingo, ou a televisão interna irradia as novidades do próprio navio. A máquina de entretenimento flutuante, porém, nada tem de extraordinário – é o condensado do nosso mundo cotidiano, do turbinado capitalismo contemporâneo. (PELBART, 2013, p. 253-4).

A alucinante *overdose* indicada pela citação mostra um empreendimento contraditório de repouso e estímulo. O *resort* concilia hotel e clube, com infraestrutura gigantesca disposta de opções sofisticadas no cumprimento de serviço de estética, gastronomia, atividade física e convívio com a natureza. Tem requisitos mais completos que um hotel, com diversas opções de lazer. Também, tem excessos. Essa abundância traz a livre permanência por qualquer dos seus ambientes, em um misto da comodidade que engloba o conjunto de equipamentos e espaços da referida estância turística.

Ao escrever a respeito de museu, Canclini (2008, p.67) afirma:

É curioso: chegamos a uma época de vasta reflexão sobre a memória. Novamente se repensa o holocausto, as ditaduras do cone sul na América Latina, outros países estão redescobrendo o que fazer com seu passado. Mas tais reflexões nacionais tornam-se globais, graças aos museus com vocação de internacionalizar-se.

Para o autor, não se trata somente de conservar o passado, muito menos celebrar o que está no museu. Mas, propiciar entretenimento. Seria mostrar para o público a história de seu lugar em uma perspectiva mais globalizante. Assim, a lógica de diálogo constitui um fator predominante para valorizar o sujeito e a história. Sarlo (2007, p. 9) escreve: “o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória.” Reconstituir a lembrança torna-se um exercício fecundo a acrescentar desafios. Tal desafio comporta

uma lógica que a(di)ciona os parâmetros reguladores do humano, quando se incorpora a dinâmica biológica, em especial o cérebro.

A memória se constitui sempre num campo de disputa, de luta e negociações pelos sentidos do passado. Lembrar – como já nos ensinou Michel Pollak – é sempre selecionar (esquecer ou silenciar) e enquadrar. É sempre um trabalho que consiste em privilegiar acontecimentos, datas, personagens, dentro de determinada perspectiva. A memória pressupõe um verdadeiro trabalho de organização e, portanto, a ação dos sujeitos que lembram (RIBEIRO, 2006, p. 183).

Mais que isso, revisitar o passado, assim, talvez estabeleça “novos/outros” olhares (MONZANI; MONZANI, 2003). O que possibilita a memória de uma leitura de marcas profundas, no terreno na imaginação, que frisam o espírito de uma época, em dada situação de ocorrência. Essa experiência *resort* – como casa (*spa*) de repouso – foi um exemplo. Da linguística à psicanálise, da comunicação à neurociência, a memória tem a ver com o desenvolvimento humano de (re)criar e/ou preservar experiências que atravessam o cotidiano – no desenrolar de tempo-espço (BOSI, 2003).

Conhecer é avançar. Isto é implica potencializar a memória de curto, médio ou longo prazo para mediar a informação. O fluxo da informação permeia as possibilidades de produção do conhecimento mediante ao enlace de experiência e subjetividade. Sem dúvida, memória deve ser vista/lida como uma das principais bases do conhecimento. Este último ativa-se mediante estímulos internos e/ou externos, os quais compreendem a experiência do sujeito e sua subjetividade.

### **Desfecho**

Nesse enaltecer surge uma dificuldade: relaxar em um local especial, ao observar o quanto é sacrificante as operações da classe trabalhadora que atende aos(à) turistas-consumidores(a) frenéticos no comportamento abusivo e desproporcional. Junto ao luxo do *resort*, o cliente (turista-consumidor) pode! Não existe a palavra NÃO. Muito menos situações que possam gerar, de algum modo, desafetos e/ou contrariedade. A permissão é cedida de maneira comum. Há uma disponibilidade enorme para atingir satisfação e agradabilidade do consumidor(a). Verifica-se uma cena para endeusar a clientela. Enfatizaria dizendo que é, meramente, um fascinante *mundo mágico de Alice*.

Portanto, é um tipo de experiência assustadora que deixa sequelas profundas, porque se testemunha, de forma constrangedora, os atos de subserviência (*¡Muchas gracias!* entre gestos e falas). Diante dessa requintada espetacularidade (VARGAS-LLOSA, 2012) anunciada por mais valia do capital, instaura-se a lacuna entre trabalhadores(as) e consumidores(as). A diferença aqui é escandalosa. No *resort*, a subalternidade (SPIVAK, 2010) está claramente estabelecida. Servidão pura!

Perante a cultura da abundância e do excesso do consumo globalizante, assisti com espanto tal variável discursiva no carnaval deste ano, quando visitei as águas do mar do Caribe. Nada de calmaria. Pelo contrário, as cenas que ficaram impregnadas na memória – a (re)velar o (des)conhecido. São situações conflitantes que, na medida do possível, equacionam a sociabilidade cruel do mundo capital, o qual faz parte dessa dinâmica contundente. Diariamente a sociedade trata assim os subalternos.

Talvez, a figura da subserviência possa ser maior do que o passeio, na sensibilidade de considerar os fracassos do mundo capital tão cruel na exploração do(a) trabalho(a). Com a reação de espanto, a intensidade da emoção permite muito mais o registro na memória dessa dor absurda que fica. O que se traduz em *feedback* de uma experiência *resort*, vorazmente anotada pelo aceno corriqueiro na repetição do gesto e da fala (*¡Muchas gracias!*), seria a oportunidade de contatos estrangeiros. Uma saída!

Do campo de (im)possibilidades, apostado pela exaustão da diferença (MOREIRAS, 2003), estabelece uma condicional: se a *comunicação destaca-se como processo de compartilhamento, que se constitui a partir de referências e vivências culturais*, as resultantes problematizam elementos das relações humanas na discussão sobre comunicação, memória, capital e desigualdade social (BAUMAN, 2013).

## Referências

AGRA, Lúcio; PRECIOSA, Rosane. Corpos expandidos em viagem. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo & subjetividade**: estudos contemporâneos. São Paulo: Factash, 2007.

BAITELLO Jr. Norval. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Danos colaterais**: desigualdades sociais numa era global. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **O animal que parou os relógios**. São Paulo, Annablume, 1997.

BRUHNS, Heloisa Turini (Org.). **Lazer e ciências sociais**: diálogos pertinentes. São Paulo: Chronos, 2002.

BURNS, Peter M. **Turismo e antropologia**: uma introdução. São Paulo: Chronos, 2002.

CANCLIN, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CONY, Carlos Heitor. **Quase memória**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

EAGLETON, Terry. **Marx estava certo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: SESCSP/n-1 edições, 2014.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: EdUFMG, 1997.

MONZANI, Josette; MONZANI, Luiz R (Orgs.) **Olhar**: imagem / memória. São Carlos: UFSCar, 2008.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.

MUSSE, Christina Ferraz; ARANTES, Haydêe Sant'Ana. **Telejornalismo e Memória**: narrando a cidade pelas histórias de vida. **Revista Triade - Comunicação, Cultura e Mídia** (PPGCC-Uniso), v. 1, n. 2, p. 381-397, 2013.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Velhos jornalistas**: memória, velhice e identidade profissional. In: FREIRE FILHO, João; VAZ, Paulo (orgs.). **Construções do tempo e do outro**: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p. 181-206

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves (orgs.). **Mídia e memória**: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

ROSSI, Paolo. **El pasado, la memoria, el olvido**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG. 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

VARGAS-LLOSA, Mario. **La civilización del espectáculo**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Afaguara, 2012.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: o uso da cultura na era global. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004.

## O envelhecimento ativo e saudável através da narrativa documental de causos populares<sup>1</sup>

Débora Burini<sup>2</sup>

Wilson José Alves Pedro<sup>3</sup>

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP

### Resumo

O trabalho analisa as experiências obtidas no projeto Luz, Câmera e a Melhor Idade em Ação, realizado desde 2011 na cidade de São Carlos no interior paulista. Por meio da narrativa documental de “causos” que habitam nossa cultura popular, a atividade integra e estimula no âmbito da “melhor idade” a participação de indivíduos através de suas histórias de tradição oral, ao mesmo tempo em que contribui para o envelhecimento ativo e saudável. Procura estabelecer no campo da prática acadêmica, importante discussão que aproxima a população de idosos da área do audiovisual, apoiadas por obras de Jesús Martín-Barbero. O projeto encontra lugar privilegiado de renovação, pois mantém viva a história e a memória, além de colaborar para a expansão do conhecimento com a indissociabilidade entre as atividades de ensino, pesquisa e extensão.

**Palavras chave:** Comunicação; Cultura Popular; Memória; Causos; Envelhecimento;

### Introdução

Nas sociedades modernas, a construção do imaginário social é determinada, em grande parte, pelo poder cultural e simbólico da comunicação em suas múltiplas formas de mediação e suportes, que estabelecem consensos “fabricados” e não “negociados”, como seria próprio de sociedades democráticas. A historicidade mediada faz parte do cotidiano das pessoas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora Doutora do Departamento de Artes e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP, e-mail: [dburini35@terra.com.br](mailto:dburini35@terra.com.br)

<sup>3</sup> Professor Adjunto da Universidade Federal de São Carlos – Departamento de Gerontologia. Docente do Programa de Pós-Graduação Ciência, Tecnologia e Sociedade, São Carlos-SP, e-mail: [wilsonpedro@ufscar.br](mailto:wilsonpedro@ufscar.br)

Nesse processo de formulação de mensagens com o objetivo de influenciar mudanças, a comunicação de massa exerce um papel fundamental. Ela promove e estimula as pessoas a adotarem novas atitudes e a se comportar de forma a favorecer o progresso. A Comunicação Social, segundo Studart-Guimarães (2002, p. 44), é “um conjunto de previsões estratégicas para a formulação de mensagens que têm por objetivo influenciar a mudança de comportamento das pessoas e da sociedade”.

De tal modo, cria-se através da comunicação um elo entre quem produz e transmite, e quem recebe as informações, e através de um efeito multiplicador faz com que os cidadãos sintam-se mais encorajados à participação social na comunidade, disseminando esses comportamentos também a outras pessoas, assim como informações múltiplas às quais têm acesso.

O sociólogo francês, Pierre Bourdieu (1998, p.10) chama a atenção em seus estudos para o enorme poder simbólico da comunicação moderna, com seus signos multifacetados de conceitos, idéias, que são os instrumentos por excelência da ‘integração social’ de conhecimento e de comunicação. Esses símbolos, para Bourdieu, tornam possível o consenso acerca do sentido do mundo social e, desta forma, contribuem para a reprodução da ordem social.

Por outro lado, existem alguns elementos complicadores de ordem coletiva e individual, que limitam o processo de desenvolvimento e transformação social, e dificultam a compreensão das informações e mensagens que circulam na sociedade. Isto ocorre, por exemplo, quando são desprezados aspectos culturais da comunidade, pois essa ação tende a criar um distanciamento dos cidadãos, que não se reconhecem dentro daquele contexto de referências do bairro e da cidade em que vivem.

Uma concepção de participação popular, que emerge junto com essas novas relações sociais foi descrita por Martin-Barbero:

Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma indústria das narrativas e imagens, vai-se configurando uma produção cultural que ao mesmo tempo medeia e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às



linguagens em que ela se articula. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 148)

Em tempos de hibridização cultural, Dominique Wolton (2004) enseja que a referência à noção de *cidadão multicultural* não significa, necessariamente, a instauração de um multiculturalismo, mas de um indivíduo que tem acesso a várias formas de cultura, de maneira muitas vezes fragmentada por meio das mídias. Mas ao interpretar o mundo por meio de perspectivas diferenciadas e/ou com culturas locais, esse indivíduo compreende e dialoga melhor com as informações, e desta forma passa a contribuir na integração social.

Relacionar comunicação e cultura coopera para uma mediação, como descreve Jesus Martín-Barbero:

Pensar os processos de comunicação a partir da cultura implica deixar de pensá-los desde as disciplinas e os meios. Implica a ruptura com aquela compulsiva necessidade de definir a ‘disciplina própria’ e com ela a segurança que proporcionava a redução da problemática da comunicação à dos meios. (...) Por outra parte, não se trata de perder de vista os meios, senão de abrir sua análise às mediações, isto é, às instituições, às organizações e aos sujeitos, às diversas temporalidades sociais e à multiplicidade de matrizes culturais a partir das quais os meios-tecnologias se constituem. (MARTÍN-BARBERO, 1985, p. 10).

Nesse universo de participação popular, onde os indivíduos passam a contar suas histórias e a ganhar alguma intimidade com a comunicação e a informação, reside nosso projeto, ou seja, promover no âmbito da “melhor idade” atividade que reúna a participação de indivíduos, por meio de suas histórias e causos, e assim manter viva a história e a memória de uma localidade

### **O Audiovisual no âmbito da Melhor Idade**

Com números ascendentes, o percentual que representa a população de idosos no Brasil mais que dobrou em cinquenta anos, de acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). Em 1960, os idosos somavam 3,3 milhões, representando 4,7 % da população brasileira. Já em 2010, a “terceira idade” correspondia a 10,8 % dos brasileiros, chegando ao número de 20,5 milhões de indivíduos.

Juntamente com a transformação na pirâmide etária brasileira, está a evolução tecnológica e atrelado a ela a inclusão digital. No *Plano de Ação Internacional para o Envelhecimento* da ONU (Organização das Nações Unidas), o item 38 ressalta essa transformação:

As mudanças tecnológicas podem contribuir para a alienação de pessoas idosas, carentes de educação ou capacitação. Maior acesso à educação na juventude beneficiará as pessoas à medida que vão envelhecendo, inclusive para enfrentar as mudanças tecnológicas (...) A tecnologia pode ser utilizada para unir as pessoas e contribuir, dessa forma, para a redução da marginalização, da solidão e da separação entre as idades. Por conseguinte, dever-se-iam adotar medidas para permitir o acesso, a participação e a adaptação de idosos às mudanças tecnológicas. (ONU, 2003b, p. 40).

Incorporado a essa mudança está o audiovisual, que deixa de ser apenas entretenimento e passa a ser instrumento de aprendizado e inclusão. Além disso, o audiovisual permite o resgate de memórias e o registro de fatos que contribuíram para o desenvolvimento de um indivíduo.

Existe, simultaneamente, uma enorme variedade de linguagens, que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo. Há sentidos abstratos que podem ser produzidos através da “contação” de histórias, reproduzindo fatos ou acontecimentos, que ficaram guardados na memória dos idosos.

A produção audiovisual, e a narrativa documental em particular, encontram lugar privilegiado de renovação, trazendo a possibilidade de experiências inovadoras, novos processos e novas linguagens, que são permitidos no momento em que causos populares são lembrados e passam a ter um registro documental imagético.

De acordo com Ivana Bentes (2007, p.03) “uma das forças do documentário vem dessa relação de registro, documentação, captação do real que deu ao documentário certa “autoridade” e “legitimação”.

No projeto *Luz, Câmera a Melhor Idade em Ação*, optou-se pelo gênero documental como elemento para a ligação entre a memória são-carlense e a inclusão dos idosos, mantenedores da história da cidade viva.

Assim como descreve Ivana Bentes:

São linhas e propostas singulares e a elas se acrescenta a produção de documentários nas escolas, Universidade, nas periferias e movimentos sociais. Novos sujeitos do discurso que surgem no documentário brasileiro: que se apropriam das câmeras digitais, colocam seus filmes no *YouTube*, na *internet* e utilizam o vídeo para se autodocumentar, produzir reflexões e experiências singulares. (BENTES, 2007, p.07)

Nesse sentido a narrativa documental foi escolhida por se tratar de um registro imagético que conta com o ineditismo, a espontaneidade do depoente, muito embora previamente tenha havido um planejamento da produção, através de entrevistas.

Durante as pesquisas contou-se com a utilização dos recursos de entrevistas semi-estruturadas previstas de acordo com um roteiro prévio, sem perguntas fechadas. A entrevista é muito utilizada para a obtenção de informações, como técnica integrante, e pode ser considerada como a técnica de excelência na investigação social para a coleta de informações não sistematizadas, já que em função da flexibilidade própria da entrevista, é possível contornar algumas dificuldades de acordo com a abordagem do entrevistado.

O embasamento da pesquisa com referências bibliográficas sobre a história da cidade através dos contos populares trouxe um cruzamento de opiniões e versões de diversos autores, em prol de uma análise voltada à cultura popular.

Considerando o delineamento para esta pesquisa, optou-se pelo conceito de Antonio Carlos Gil, que vê semelhanças entre a pesquisa documental e a bibliográfica. Segundo ele:

A pesquisa documental assemelha-se muito à pesquisa bibliográfica. A única diferença entre ambas está na natureza das fontes. Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa. (GIL, 1999, p.66)

Desta forma, a pesquisa documental, por sua vez, foi essencial na coleta dos causos e histórias que permeiam o imaginário do são-carlense. Esses documentos, além das notícias veiculadas em diferentes suportes complementaram o trabalho de campo para melhor compreensão do objeto de pesquisa.

O projeto *Luz, Câmera e a Melhor Idade em Ação* têm como principal objetivo a inclusão dos indivíduos idosos no meio audiovisual através do registro de suas memórias que, juntas, associam-se à história da cidade de São Carlos, localizada no centro geográfico do Estado de São Paulo, a 250 km da capital.

Nesse universo da terceira idade, o projeto de extensão opera vinculado ao curso de Imagem e Som do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, com coordenação da Profa. Dra. Débora Burini em conjunto com o Departamento de Gerontologia, no Programa de Extensão, Gerontologia: Gestão da Velhice Saudável coordenado pelo Prof. Dr. Wilson Pedro. Conta também com a participação de alunos bolsistas e voluntários dos cursos de Imagem e Som, Psicologia, Educação e Gerontologia. A atividade ocorre em parceria com a Pró Reitoria de Extensão da Universidade Federal de São Carlos, do Centro Comunitário Vera Lúcia Pilla (Centro de Referência ao Idoso), Fundação Educacional de São Carlos – FESC, Universidade Aberta da Terceira Idade - UATI, e a TV Educativa de São Carlos.

Na primeira edição em 2011, a atividade contou também, com a parceria do Sesc São Carlos (Serviço Social do Comércio), que possui um trabalho social com cerca de cinquenta idosos, por meio de um programa de educação não formal, que visa promover a cidadania, o bem estar e o desenvolvimento cultural através do fazer artístico.

A realização prática de vídeos documentários com duração de no máximo 10 minutos, retrata um pouco da história de sujeitos integrados à cidade e coopera na manutenção da cultura popular de forma ativa e saudável.

Além da já debatida necessidade de inserção da “terceira idade” no universo audiovisual e tecnológico, o projeto viu e vê a necessidade de registrar memórias já amplamente conhecidas na região de São Carlos.

### **As histórias populares de tradição oral**

Segundo Câmara Cascudo (2001, p.11) “é preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais”. O conto popular, as lendas, os causos fazem parte dos costumes

populares, do folclore verbal, é um relato em prosa de acontecimentos irrealis com a finalidade de divertir as pessoas.

“O caso da Moça que dançou com o Diabo”, assim popularmente conhecido, já figurava em livros como “Contos populares: Portugal, Brasil e São Carlos” (CASTAÑEDA, 2005); “Aspectos do Folclore São Carlense” (GATTI, 1982), além da canção “A Moça Que Dançou com o Diabo” da dupla Vieira e Vieirinha. Portanto, tendo como base este e outros contos da região, o projeto voltou-se para o resgate e registro de histórias que povoam, além do conhecimento popular, a produção cultural da região, mas que ainda não haviam sido material para produção em vídeo, seja ficção ou documentário.

Conforme Bill Nichols (2012), o documentário, não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação do mundo. Ele “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLS, 2012, p. 47).

Cada pessoa que conta um caso vai aumentando e variando um pouco a história de acordo com a situação e aquilo que quer dar mais ênfase. Todos nós temos casos da nossa infância e isso faz parte da tradição, dos mais antigos que passam para os mais jovens.

Assim, com base em depoimentos de vários idosos, que viveram a época dos grandes casos, onde resgatam as histórias que ficaram famosas entre os cidadãos e ajudaram a formar a identidade cultural da cidade, o projeto soma importante contribuição a cultura, a história e a memória local.

De acordo com Arlindo Machado (2011) ao citar o filósofo Paul Ricoeur (2007) em seu texto: *Novos territórios do Documentário*, o autor descreve a noção do gênero com base na descrição de documento dentro do espectro de audiovisual, e revela uma dificuldade existente no conceito da narrativa documental:

Uma coisa é o rastro que as coisas e os seres deixam quando passam, aquilo que a câmera e o microfone têm a propriedade de captar muito parcialmente. Mas para que esse rastro se torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época é preciso que alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele. (MACHADO, 2011, p.7)

O documento, portanto, é instituído como tal, através de indivíduos que se interrogam sobre o mundo. Como no primeiro registro realizado com os idosos, em que foi levantada a questão sobre a importância do resgate das memórias que se tinha sobre o passado. Através desses primeiros depoimentos, dinâmicas foram elaboradas em grupos focais. Por meio de figuras, os idosos seriam incentivados a contar histórias guardadas em suas mentes e que possuíssem alguma relação com as imagens mostradas. Conforme demonstra a figura (Fig. 01)

**FIGURA 1 - Projeto reúne idosos para contar causos famosos em São Carlos**



**(Fotos: Reginaldo dos Santos / EPTV)**

Nos encontros realizados semanalmente no Sesc São Carlos, o grupo formado por alunos de imagem e som, gerontologia e psicologia atuavam como facilitadores do processo de comunicação, apresentando a atividade que seria realizada, e colhendo dados de pessoas interessadas em participar do projeto. Durante as três dinâmicas realizadas, todos se tornaram mais familiarizados com os causos e tiveram o preparo necessário para as gravações.

Novamente nos reportamos a Bill Nichols, que descreve o documentário como narrativa da representação social:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções, evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Cada tipo conta uma história,

mas essas histórias ou narrativas são de espécies diferentes.  
(NICHOLS, 2012, p 26)

Uma vez definida a temática do projeto, a parceria com outros cursos da área de Humanidades permitiu que fosse discutida a maneira com a qual os idosos seriam abordados e como seriam tratados os assuntos pelos quais havia interesse de registro.

Em reuniões com docentes e discentes dos cursos de Imagem e Som, Gerontologia e Psicologia, os realizadores do projeto foram orientados sobre as melhores formas de interação com os idosos e foram planejadas as etapas de produção dos documentários.

E assim, acompanhados de estudantes dos cursos de Gerontologia e Psicologia, os alunos de Imagem e Som colheram os depoimentos dos idosos em suas residências ou em locais nos quais se sentiam confortáveis, como em bares ou casas de amigos. Poucas perguntas eram feitas, para que o entrevistado pudesse desenvolver o assunto sem interferências. As histórias que eram buscadas para registro, surgiam facilmente, tanto era o conhecimento geral sobre as mesmas.

A produção do projeto se estendeu de março a dezembro de 2012, tendo como dia 12 de dezembro de 2012 o dia da exibição final. Todos os idosos, em sua maioria aposentados, que participaram do projeto foram convidados a assistir os documentários em evento realizado no Sesc São Carlos voltado para a terceira idade, que tinha como uma das atividades a exibição dos vídeos “A Moça que Dançou com o Diabo” e “O Bonde Mal-Assombrado”, que foram concebidos a partir do projeto *Luz, Câmera e a Melhor Idade em Ação*.

Os documentários também foram transmitidos pela TV Educativa local, que opera pelos canais 48UHF na TV Aberta e 11NET no cabo. A TVE São Carlos integra a rede de emissoras da EBC/TV Brasil, emissora pública ligada à EBC – Empresa Brasil de Comunicação, o que também promove uma reflexão a respeito dos temas tratados nos meios de comunicação.

Foram disponibilizadas mídias em DVD com os vídeos documentários para os idosos participantes do projeto, e na Biblioteca Comunitária da UFSCar também é possível encontrar cópias digitais para assistir aos conteúdos.

O documentário “A Moça que Dançou com o Diabo”, contou com a participação de quatorze idosos, sendo que foram utilizados os depoimentos de oito idosos na edição final.

Foi durante a edição que o documentário recebeu o ritmo mais rápido e apropriou-se de um tom descontraído para contar a história. A ligação dos depoimentos era feita através da música dos cantores já citados Vieira e Vieirinha, que possui o mesmo título do documentário. A canção conta a história e é “interrompida” pelos depoimentos que reforçam o que foi dito nos versos da música.

Como opção definiu-se contrapor os depoimentos, mostrando detalhes distintos de uma versão da história para outra. Alguns idosos disseram apenas terem ouvido sobre o caso, outros já disseram terem alguma relação ou já estarem presentes na cidade quando o fato aconteceu. Acredita-se que as contradições, mais que as coincidências, reforçam o estado de conto popular, que foi passado pelas gerações e transformado por aqueles que exerceram o papel de propagadores da memória da cidade.

Mesmo que diferentes todos os atores sociais seguiram o mesmo tronco da história, que é alentado durante o documentário: o caso de uma moça que dançou com o diabo. Já as datas ou lugares onde o fato ocorreu ficaram a cargo do coletivo alterar para que se tornasse mais interessante.

### **Lembranças da infância**

A segunda edição do projeto ofereceu sua contribuição no Centro de Referência ao Idoso “Vera Lúcia Pilla” onde são atendidos, segundo dados da Prefeitura Municipal de São Carlos, 250 idosos. É nesse universo da terceira idade que, em 2013, foi retratado um pouco da história de cidadãos integrados à cidade através da realização do documentário “Lembranças da Infância” exibido no dia 16 de abril de 2014. Conforme demonstra a figura (Fig. 02).

**FIGURA 2 - Projeto reúne idosos para assistir vídeo documentário em São Carlos**



**(Foto: Larissa Pereira Ramon Gonzalez)**

O aprendizado aproximou os idosos da atmosfera de realização audiovisual e contribuiu para sua inclusão social através de lembranças dos tempos passados. E, assim como na edição anterior, foram disponibilizadas mídias em DVD do documentário para os idosos participantes do projeto.

### **Memórias do futebol**

Atualmente o projeto está em sua terceira edição, tratando do tema da memória do futebol são-carlense e, através do acervo de fotos raras, coletâneas de crônicas que retratam o futebol, depoimentos de cidadãos integrados à história da cidade e do ineditismo da presença do jogador Pelé antes da Copa de 1958, está sendo construída uma narrativa documental inédita. A ideia é colher depoimentos que retratem o jogo do Santos Futebol Clube com Pelé e o time Bandeirantes de São Carlos, em 4 de novembro de 1957, durante as comemorações do aniversário da cidade.

### Considerações Finais

Segundo Gohn (2003, p.30) a participação é um processo de vivência que imprime sentido e significado a um movimento social, desenvolvendo uma consciência crítica e gerando uma postura política e cultural nova. A gestão desta participação pode muitas vezes significar um afastamento do cidadão de uma atuação enquanto membro da comunidade. E isso ocorre pela desconstrução do ser político, barrando uma participação efetiva, e limitando a construção e o desenvolvimento da cidadania.

Com o projeto *Luz, Câmera e a Melhor Idade em Ação* abrem-se as perspectivas de participação efetiva dos sujeitos, amplia-se a consciência coletiva, bem como permite o fortalecimento da cidadania. O projeto encontra lugar privilegiado de renovação e a possibilidade de aliar a experiência de cultura popular como projeto de extensão no universo acadêmico, pois colabora para a expansão do conhecimento através do princípio da indissociabilidade entre as atividades de ensino, pesquisa e extensão. A atividade além de proporcionar interação entre a universidade e a comunidade, pode registrar e colaborar para a manutenção da história cultural de uma localidade.

Através de dinâmicas criadas com alunos do curso de Gerontologia, que atuaram como facilitadores do processo, a população idosa é convidada ao resgate da memória, e a trabalhar com instrumentos que valorizarão sua auto-estima. A simples oportunidade de desligamento das atividades rotineiras, também já pode ser vista como uma das possibilidades de tornar o envelhecimento cada vez mais ativo e saudável. Como ressaltou Arnaldo Pires, um dos participantes do projeto em entrevista ao Jornal da EPTV (afiliada a Rede Globo) durante matéria<sup>4</sup> exibida sobre a atividade: “quem não tem história pra contar, não viveu”.

Por fim, permitir que a comunidade universitária, representada aqui pelos estudantes dos cursos de graduação, tenha contato com o universo da “melhor idade” vai além da realização de documentários. O projeto contribuiu para a expansão do conhecimento, uma vez que ultrapassou os limites dos textos acadêmicos, e trouxe novos

---

<sup>4</sup> Matéria disponível em: <http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2012/10/documentario-de-alunos-da-ufscar-reune-lendas-e-causos-de-sao-carlos.html>

métodos para a formação dos discentes, que poderão utilizar a partir dessa experiência outros saberes à vida profissional.

## Referências

BENTES, Ivana. Redes Colaborativas e Precariado Produtivo. In: **Caminhos para uma Comunicação Democrática**. 1ª Ed. São Paulo: Le Monde Diplomatique e Instituto Paulo Freire, 2007, v. 2, p. 09-127.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. TOMAZ, Fernando (trad.), 2.ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos populares no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CASTAÑEDA, Irene Zanette de. **Contos populares: Portugal, Brasil e São Carlos**. São Carlos: EdUFSCar, 2005. 211 p.

GATTI, Lígia Temple Garcia. **Aspectos do folclore são-carlense: contribuição ao estudo do folclore na região de São Carlos - São Paulo**. São Carlos: Fundação Theodoretto Souto, 1982. 284 p.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais no início do século XXI: antigos e novos atores sociais**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010). **Censo Demográfico Brasileiro, 2010**. Brasília (DF).

LORETO, Elisa Sergi Gordilho. **Inclusão Digital Na Terceira Idade: Estudo do Curso de Informática de Uma Unati**. Disponível em: <[http://portal.estacio.br/media/4060118/disserta%C3%A7%C3%A2o\\_elisa\\_loreto.pdf](http://portal.estacio.br/media/4060118/disserta%C3%A7%C3%A2o_elisa_loreto.pdf)>. Acesso em: 20 abril de 2013.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. In: **Revista Digital de Cinema Documentário – DOC On-line. UBI – Portugal: 2011** [http://www.doc.ubi.pt/11/dossier\\_arlindo\\_machado.pdf](http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf) Acesso em: 10 de janeiro 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 5ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p.196

\_\_\_\_\_. **La comunicación desde la cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular**. Trabalho apresentado no SEMINÁRIO LATINOAMERICANO SOBRE CULTURA TRANSNACIONAL, CULTURAS POPULARES Y POLÍTICAS CULTURALES, Bogotá, 1985.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012. 270 p.



ONU. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento; Secretaria Especial de Direitos Humanos. **Plano de ação internacional para o envelhecimento**. Brasília, 2003.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007

STUDART-GUIMARÃES, Cecília Rodrigues. **Comunicação estratégica para a mudança social no contexto da implementação de políticas públicas**. 2002. 118 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público. Uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pensar a Comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004. p.544.  
ADGHIRNI, Zélia Leal (trad.)

Site: <http://noticias.terra.com.br/brasil/numero-de-idosos-cresce-55-em-dez-anos-no-brasil-diz-ibge,d6e874e30862d310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> Acesso em 10 de janeiro de 2013.

## **O imaginário na cultura amazônica: vestígios de uma oralidade midiaticizada na comunidade Andirá<sup>1</sup>**

Élida Fabiani Morais de Cristo  
Universidade Federal do Pará, Belém-PA

### **Resumo**

Esta pesquisa propõe investigar a oralidade amazônica a partir da comunidade Andirá, município de Curuçá-PA. Nela, a oralidade não abriu mão de seu caráter tradicional, pois permanece ainda vinculada à cultura e ao imaginário amazônicos, mas agora interage com os meios de comunicação midiáticos. Assim, permanecem vestígios de um imaginário poético-estetizante, característicos da cultura amazônica, segundo Loureiro (2000). O artigo é um recorte de uma pesquisa maior que deu origem a uma dissertação, produzida entre 2011 e 2012. Na ocasião, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com moradores da comunidade.

**Palavras-chave:** Oralidade; Imaginário; Cultura; Amazônia; Andirá.

### **A cultura na região amazônica**

Certamente, a Amazônia não se caracteriza somente pela variedade e grandeza hidrobotânica, mas também pelas riquezas culturais de sua população. Riquezas em grande parte influenciadas pelo patrimônio natural, mas que também exercem sua interferência sobre esse meio ambiente natural exuberante que ainda predomina em boa parte da região (apesar da crescente degradação em curso).

O homem, durante muito tempo colocado em segundo plano quando o assunto é Amazônia, é fator fundamental para se compreender a profundidade e a complexidade

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, do Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

que envolvem o estudo de qualquer aspecto da região. É o homem que confere sentido a tudo que está à sua volta, é ele que interfere no meio ambiente para sua sobrevivência e proveito, são os homens que se relacionam entre si e com outros produzindo novas identificações, formas de comportamento, pensamento, hibridações.

Eidorfe Moreira (1989) lembra a importância da experiência humana na paisagem:

O homem não é um elemento acrescentado à paisagem, uma sorte de acessório destinado a orná-la ou a completá-la, pois se assim fosse seria apenas uma expressão decorativa na superfície do planeta. Na realidade, ele é o fator geográfico por excelência, e isso tanto pelas suas atividades como pela sua própria condição, tanto pelo que realiza como pelo que é: no primeiro caso por ser um modelador de paisagens, no segundo por ser um elemento necessário à sua significação (MOREIRA, 1989, p. 10).

Seguindo o raciocínio do autor, sem o homem a paisagem é apenas o espaço físico: não há geografia, história, não há produção de significações e, por conseguinte, não há cultura e nem comunicação. Portanto, se quisermos compreender a região amazônica num sentido amplo, é necessário dar atenção para a sociedade que a constitui, mas sem deixar de lado o ambiente em que essa população se formou, pois é dessa integração (e/ou da falta dela) entre homem e meio que resulta o que conhecemos hoje como sociedade e cultura amazônicas.

No período de sua colonização, como lembra Loureiro (2000, p. 22), a integração entre o Maranhão e o Grão-Pará era comprometida pelas dificuldades de navegação: “O fator acesso (ao lado de outros) concorreu decisivamente para tal: a navegação marítima no sentido Pará–Maranhão, Pará–Rio de Janeiro e vice-versa era perigosa e difícil na costa do Maranhão, sendo frequentes os registros de naufrágios”.

Outra “barreira” natural que impossibilitou a integração da Amazônia, nesse caso da sua porção brasileira em relação à andina, refere-se à barreira florestal entre as duas Amazônia: os imprevistos da natureza, o alto índice pluviométrico, a umidade excessiva, as enfermidades e as tribos indígenas agressivas e temidas figuram entre os elementos que impossibilitavam a penetração por essa região. Esses fatores, entre outros,



asseguraram o isolamento da região não apenas em relação ao restante do Brasil, mas também em relação à América Latina (LOUREIRO, 2000, p. 24).

A carência demográfica, comparada à imensidão da região natural de maior extensão do país, é outra face desse isolamento que caracterizou e relativamente ainda caracteriza a Amazônia. E o distanciamento geográfico e humano desse território durante o Brasil colonial contribuiu ainda mais para a construção, por um lado, de um imaginário fantástico sobre a região por parte dos estrangeiros (brasileiros ou não), alimentado pelo desconhecido que habitava o local e pela ambição da conquista. Por outro lado, essa condição de isolamento contribuiu para a formação do que se entende como a cultura amazônica tal qual ela se mostra na atualidade, com faces de um mundo contemporâneo dinâmico e complexo, mas ao mesmo tempo de uma modernidade tardia e de tradições que permanecem e se ressignificam.

### **Natureza e cultura**

A perspectiva predominante em relação à condição do homem na Amazônia é aquela que Euclides da Cunha sintetizou no início do século XX, quando afirmou que “o homem ali é ainda um intruso impertinente” (1927, p. 21 apud LOUREIRO, 2000, p. 58). É uma ideia que reforça a concepção de uma natureza hostil ao homem, à qual este tenta forçosamente se adaptar. Entretanto, Loureiro (2000) destaca outro lado dessa relação homem-meio ambiente ao falar da integração e comunhão do homem com essa natureza exuberante. O cenário que o cerca seria como uma abertura ao mundo imaginário, onde esse homem transfigura o real cobrindo-o de uma dimensão poética que caracteriza a cultura amazônica:

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui esses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética (LOUREIRO, 2000, p. 60).

---

<sup>2</sup> Lembrando que apesar de muitas dessas características serem comuns a toda a Amazônia, este trabalho trata, sobretudo, da sua porção brasileira.

Nesse aspecto, o olhar do homem da região se diferencia do olhar do viajante. Para este, a natureza é aquela entendida como distante do homem, e mesmo o conhecer, o contemplar e o viver a Amazônia são processos nos quais cultura e natureza caminham em paralelo, não se encontram. Para o natural da região, por outro lado, cultura e natureza estão intimamente relacionadas e é aí que o próximo e o distante se encontram.

Percebe-se nas relações estetizantes com o real da Amazônia que há um maravilhamento do homem, o que é próprio de quem está diante de algo que é imenso e diante do qual a pequenez do homem se evidencia. Pequenez que é superada pelo homem natural por intermédio de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação em que estão presentes as categorias perto-longe, convivência-estranhamento. [...] Conhecer o que há de inexplicável ou descobrir o que de submerso se pode encontrar nas explicações habituais, eis o sentido da navegação desse ser imaginante dentro de si mesmo em face das coisas (LOUREIRO, 2000, p. 63).

Se a grandeza dos recursos naturais assusta a alguns com seu mistério, ou ainda, como lembra Loureiro (2000), se causa a impressão de monotonia, a esses outros desperta um conhecimento sensível e carregado de sentidos, como se pode observar nas narrativas, nos mitos e nas lendas que nasceram do imaginário local. Como bacia hidrográfica ou como floresta tropical úmida, é essa natureza que fornece os elementos necessários à compreensão do mundo visível (e invisível). O nativo dialoga com o meio e nele “vai percebendo as sutilezas diferenciadoras, as peculiaridades tipificadoras, o lugar onde se instala a diferença no que pode parecer igual. Ao mesmo tempo, ao processar essa leitura recriadora da realidade, vai instaurando uma realidade ideal” (LOUREIRO, 2000, p. 93).

Nos rios se estabeleceram e ainda se estabelecem o comércio, a comunicação e a sociabilidade de uma parcela significativa da população amazônica. Tão presente no cotidiano, o rio tornou-se a principal via de circulação e por isso mesmo uma das principais referências para as ocupações humanas que ocorreram antes, durante e após a colonização portuguesa. É também uma das principais fontes de alimento e de onde muitas famílias até hoje tiram seu sustento. Mas enquanto o olhar imediato enxerga apenas essa visualidade em termos práticos, o olhar mediato vai além e transfigura esse

cenário em lugar de seres encantados, povoado, como lembra Loureiro (2000), por botos, uiaras, boiúnas, anhangas.<sup>3</sup>

As florestas constituem outra parte da paisagem amazônica que se oferece ao homem como realidade imediata – ou seja, com função material, lógica e objetiva – e mediata – com função mágica, encantatória, estética (Loureiro, 2000, p. 114). As estimativas atuais apontam para a crescente diminuição da cobertura florestal, mas, de acordo com Becker (2009, p. 46), “A Amazônia com Mata é ainda a maior parte do território amazônico, envolvendo os Estados do Acre (exceto ao sul), Amazonas, Roraima (exceto o cerrado), porção central do Pará, o Amapá e porção do norte/noroeste do Mato Grosso”. Mas esta é apenas uma parte da cobertura vegetal da região – apesar de ser a mais exuberante e a que permanece no senso comum como sinônimo de Amazônia<sup>4</sup>.

São diferentes formações geográficas que imprimem, juntamente com os rios, diferentes estilos de vida e possibilitam diferentes formas de conhecimento do mundo e de expressão simbólica. A complexidade aumenta ainda mais quando se leva em consideração – e deve-se levar – as dinâmicas antrópicas sobre o espaço, como afirma Castro (2012) ao falar da heterogeneidade das populações tradicionais na região:

[...] em função das políticas de isolamento e da diversidade biótica, cada ecossistema amazônico abrigou uma população específica. Como resultado dessa conjunção de fatores, pode-se mapear, na Amazônia atual, dentre essas populações tradicionais, 170 diferentes povos indígenas, com uma população de 180 mil indivíduos; 375 comunidades provenientes de antigos quilombos e mais de 15 mil diferentes comunidades de ribeirinhos, seringueiros, castanheiros, balateiros, babaqueiros, dentre outros (CASTRO, 2012, p. 4).

---

3 Lendas do boto, da uicara, da boiúna e da anhangas: lendas da Amazônia. Têm em comum o lugar de morada desses seres encantados: as profundezas do rio.

<sup>4</sup> Castro (2012, p. 4) lembra da “coerência complexa” que configura o espaço amazônico: “A denominada floresta ombrófila (de umbra, chuva em latim), de onde procedem as denominações trópico úmido, *rain forest* etc. é, nesses sistemas, a zona mais extensa, assim constituindo sinônimo de Amazônia no imaginário coletivo. Com efeito, somente no espaço da Amazônia brasileira é possível, no atual estágio do conhecimento sobre a região, mapear mais de 20 ecossistemas diferentes, cada um deles marcado pela prevalência de uma formação biótica específica”.

As diferentes formas de expressão cultural e os saberes acumulados pelo habitante da região em face da natureza em torno dele desconstruem a ideia de vazio demográfico e concepções análogas.

De acordo com Loureiro (2000), da relação que a coletividade mantém com o meio emerge a função estética, função essa que, no caso da cultura na Amazônia, preside as demais funções. Ou seja, dentre as diferentes funções que podem existir num sistema cultural (prática, teórica, mágico-religiosa e estética), a função estética é a *função dominante* que se destaca dentre as demais e as organiza de tal forma que converte os outros elementos em subordinados (LOUREIRO, 2000, p. 40-41).

Dessa forma, na região amazônica, em que a natureza desempenhou papel decisivo na formação histórica, econômica e social, ela também permitiu uma forma singular do homem se relacionar com o universo – e ainda permite, mesmo onde as estruturas urbanas artificiais já são mais expressivas que os ambientes naturais. Os rios e as matas fornecem os elementos para sua utilização prática, mas também para o imaginário e a cultura, nos quais predomina a dimensão poética-estetizante.

Nesse sentido, o poético da cultura amazônica manifesta-se não somente sob a forma de uma estética, mas também sob a forma de uma ética, ou seja, trata-se de uma poética que se mostra na esteticidade das criações artísticas (musicais, artesanais, nas danças etc.), nas narrativas míticas, mas também se mostra na ética que norteia a conduta e a vida do homem que cria um universo imaginal e acredita nele, relacionando-o ao mundo real: “ética que reordena todas as relações sociais, a partir da maior ou menor relação de crença com essa realidade” (LOUREIRO, 2008, p. 183).

### **A oralidade na cultura amazônica: entre o real cotidiano e o imaginário**

Existe uma cultura amazônica, que pode não ser a cultura de todos os sujeitos e populações da Amazônia, mas que caracteriza um modo de viver e de conceber e enxergar o mundo que nasce aqui e que é peculiar à região. Não se trata de uma cultura isolada, apesar da relação com o isolamento a que a região esteve submetida durante um longo período. Em muitos aspectos, assemelha-se às culturas existentes em outras regiões do Brasil e da América Latina. A oralidade na cultura amazônica é um desses aspectos.

O Brasil é considerado um país que nasce a partir de um contexto oralizado<sup>5</sup>, pelas inúmeras populações indígenas que aqui habitavam e que construíram seus próprios sistemas de comunicação linguística, mas também pelos escravos africanos trazidos para fazerem o trabalho pesado de construção e prosperidade da colônia, o que os excluía do acesso formal à cultura letrada que vinha da Europa e se ensinava nas universidades brasileiras, por exemplo. Cabe lembrar que mesmo entre os brancos europeus a escrita não era largamente difundida, pois, como se sabe, não foram só os nobres letrados e o clero que vieram povoar a colônia portuguesa.

Nesse sentido, a oralidade é uma das marcas da cultura na Amazônia, por ter sido durante muito tempo a principal forma de comunicação, hoje deixando suas marcas nos meios de comunicação midiáticos ou mediados pela técnica. Nos grupos e comunidades em que o acesso aos demais meios de comunicação e à escrita é limitado ou inexistente, é o principal veículo de transmissão de saberes e experiências culturais, isto quando a voz por si só não constitui a própria experiência cultural, como é o caso das construções narrativas e míticas da região.

O imaginário amazônico, quando não se expressa nas manifestações artísticas populares, na medicina popular tão rica de elementos naturais e conhecimento acerca das suas propriedades, na culinária regional herdada em sua maioria dos povos indígenas, nas manifestações religiosas e em outras construções culturais, tem como uma de suas expressões mais poéticas os mitos e as lendas. Os mitos, por sua vez, são iluminados pela poesia que brota da relação entre o mundo real e o imaginário, uma forma de conceber o universo que foge às matrizes letradas do conhecimento humano:

É possível que a contemplação devaneante seja uma das atitudes do caboclo, do homem amazônico, propiciadoras de um *ethos* próprio em sua cultura, gênese dessa teogonia do cotidiano que vai povoando de deuses e mitos os rios e a floresta. Um povoamento de seres com os quais os homens convivem sob a dominância de um sentimento estetizador que tece a teia dessa cultura, fator de coesão social e condicionador de comportamentos (LOUREIRO, 2000, p. 186).

---

<sup>5</sup> Para saber mais, consultar a tese de José Cardoso Ferrão Neto, intitulada “Mídia, oralidade e letramento no Brasil: vestígios de um mundo dado a ler” (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível no portal do Domínio Público ([www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br)).

Compreender a oralidade a partir de uma perspectiva comunicacional exige, prioritariamente, que se faça uma distinção entre oralidade e o simples ato de falar. Oralidade, na proposta deste trabalho, vai além da fala: enquanto esta consiste em uma *modalidade de uso da língua*, da mesma forma que a escrita, a oralidade é uma *prática social* (MARCUSCHI, 2001, p. 25). Embora este mesmo autor sustente a ideia de que fala e escrita sejam formas e atividades comunicativas, ou seja, não se restringem ao código que as serve como um suporte, mas refere-se a processos e eventos que se dão de forma contextualizada, a oralidade é mais ampla por constituir uma forma de conceber o universo, de perceber o mundo e nele intervir, um “padrão de pensamento e organização do saber, do conhecimento, experiência e reflexão” (FERRÃO NETO, 2010b, p. 894).

Zumthor (1993; 2010) estabelece categorias de oralidade, segundo a situação de cultura de cada sociedade: uma *primária* e imediata (a qual ele chama também de “pura”), que não possui nenhum contato com a escrita, presente em sociedades desprovidas de qualquer sistema de simbolização gráfica que pudesse constituir uma língua e em grupos isolados e analfabetos; uma *mista*, “quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada” (1993, p. 18), presente, por exemplo, nas sociedades analfabetas do terceiro mundo; e uma *segunda*, formada quando ela é modificada pela escritura num “meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário” (2010, p. 36). Percebe-se que tanto a oralidade mista como a segunda coexistem com a escrita, porém em cada situação há uma forma de relacionar-se com essa escrita: “diríamos que a oralidade mista procede da existência de uma cultura escrita (no sentido de ‘possuindo uma escrita’); a oralidade segunda, de uma cultura letrada (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita)” (ZUMTHOR, 2010, p. 36).

O teórico também destaca outro tipo de oralidade, que denomina *mediatizada*, que é mecânica e diferenciada em relação ao tempo e ao espaço. De acordo com o teórico, a oralidade mediatizada pertenceria à cultura de massa. Seria despersonalizada pela sua reiterabilidade e produzida para alcançar muitas pessoas, o que a caracterizaria como comunitária. Porém, não seria possível responder-lhe, sua concepção resultaria de uma tradição escrita e elitista, somente a indústria permitiria sua produção e o comércio sua

difusão. É como se a sua vocação comunitária conflitasse com as características da indústria de massa, fazendo com que o comunitário ficasse no plano do *vir a ser*, devido a um distanciamento entre produção e consumo da mensagem.

Diferente dos ambientes formais de letramento, a oralidade se constitui na vida cotidiana, na experiência concreta, que no caso da Amazônia tem na natureza um fator predominante pela sua extensão e diversidade – embora, vale ressaltar, ela não seja o único, pois cada vez mais é degradada e/ou divide espaço com ambientes urbanizados.

Assim, estamos tratando de uma região que possui um dinamismo característico do mundo contemporâneo, cuja oralidade há muito já deixou de ser apenas do tipo *primária* e apresenta-se de forma *mista*, *segunda* e *mediatizada*. Mas o imaginário poetizante é revelador dessa oralidade permanente, porque mostra muito de um universo que, muitas vezes, acessou um letramento sem passar pela escrita e pela alfabetização ou escolarização, através de meios de comunicação midiáticos ou de outra forma. Revela essa oralidade tanto nas narrativas enquanto forma artesanal de comunicação, nos mitos e nas lendas da região, como na vida cotidiana cada vez mais perpassada pelas tecnologias midiáticas.

### **Narrativas e imaginário na comunidade Andirá (município de Curuçá-PA)**

A comunidade Andirá é um povoado localizado às margens do rio Curuçá, que banha a cidade de mesmo nome, situada no nordeste do Estado do Pará. O presente artigo mostra um recorte da pesquisa realizada entre 2011 e 2012 na comunidade, para a dissertação da autora deste trabalho<sup>7</sup>. Na ocasião, foram visitados 14 domicílios (de um total de 34) e entrevistadas 17 pessoas (de um total de 81). O objetivo era investigar a oralidade amazônica a partir da comunidade, buscando compreendê-la a partir de uma perspectiva comunicacional e cultural.

Andirá vive num isolamento relativo: o acesso à comunidade, de carro ou moto, dura cerca de 15 minutos. De barco, pode até durar menos. A comunidade é formada por

<sup>7</sup> Título: “Oralidade em uma comunidade amazônica: comunicação, cultura e contemporaneidade” (2012). Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (UFPA), orientada pelo Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro.



peças simples, moradias humildes, ruas de terra. Parte de seus moradores sobrevivem da agricultura familiar e da pesca. Outros estudam ou trabalham no centro urbano do município.

De acordo com Loureiro (2000), a relação com o rio na região amazônica apresenta-se, da mesma forma que com as florestas, como uma ponte que leva ao mundo imaginário poético. Quando esse cenário de natureza exuberante é substituído ou posto em paralelo com paisagens urbanizadas e/ou mediatizadas, esse imaginário poético tende a confrontar-se com outro, contemporâneo, perpassado pelo conhecimento científico, pela velocidade das experiências, da circulação de pessoas e de informações, e pelos valores universais da modernidade. Esse confronto pode ser conflituoso, quando o imaginário local (tradicional ou não) ou se submete gradativamente ou persiste por resistência, ou pode ser interativo, no qual as interações, as negociações simbólicas, as apropriações e as diferentes interpretações permitem uma apropriação criativa dos elementos externos.

A relação da comunidade Andirá com o rio apresenta-se, à primeira vista, de forma predominantemente utilitária. O povoado, diferente de outras comunidades ribeirinhas do interior da Amazônia, foi construído “de costas” para o rio: o rio passa no fundo dos quintais das casas de um lado da rua, de forma que quem chega à comunidade pela estrada não consegue vê-lo. Nos quintais, ficam aportadas as canoas de alguns dos moradores.

A despeito dessa relação utilitária, porém, o rio permanece como lugar de devaneio. Se por um lado a chegada da energia elétrica, por volta do ano 2000, representou o fim das aparições de visagens que assombavam o local, como afirmam alguns dos relatos, por outro o rio permanece como que envolvido por mistérios e seres encantados e/ou sobrenaturais. Vejam-se os exemplos de algumas histórias nas narrativas abaixo.

Ah, isso tem muito, esse pessoal aí contam muito... Pra falar a verdade eu nunca vi, negócio de visagem. O pessoal dizia que aqui antes quando não tinha energia o pessoal via o que chamam de mula sem cabeça, a visagem que passava por aí... o pessoal conta né... Agora de feitiçeira também eu nunca... Ouvi assim, aquele assobio, já ouvi. Uma noite que eu fui pro igarapé, tava eu com meu primo, aí elas começaram, assobiou uma lá em cima, a gente tava na canoa e ele começou também a

arremedar ela, né, assobiando também. Aí ela já começou... ele assobiou, ela assobiou lá na frente, depois ela pro lado, depois pro outro, pra trás, aí depois ficamos com medo e paramos. Ela ainda ficou assobiando depois parou (Gleidson Roberto de Jesus Rocha. Entrevista concedida em: 18/07/2011).

Gleidson Rocha conta que sua avó e sua tia avó, já falecidas, bem como outra senhora da comunidade, eram curandeiras, tinham o dom da pajelança. Na narrativa em que conta como sua tia avó adquiriu esse dom, mais uma vez, o rio está presente:

Essa minha tia avó, pra ela adquirir esse dom dela, de curandeira, ela... digamos assim... ela sumiu. Não tô bem lembrado, uns três dias que o pessoal procurava ela e não encontravam. Só que durante esses três dias, como não encontravam ela, ela falava que ela passou esses três dias no fundo – agora aí eu já não sei realmente se aconteceu mesmo, mas dizendo ela que sim – no fundo, né... Lá, era digamos assim, tipo uma... eu imagino assim: que ali no fundo onde ela tava seria igualmente aqui, só que tudo... já ouviu aquela história daquela cidade, Atlanta<sup>8</sup>? [Era] Tipo assim: no fundo do mar, eu imagino que fosse assim, né... Aí só que lá tinha aquelas mulheres bonitas, aqueles homens, e tal, que chegavam com ela para oferecer frutas, comidas... Só que como tinha o caboco que era o chefe dela, era o Reizinho... [...] Ele já tinha orientado que tudo que viessem oferecer pra ela, comida, frutas, essas coisas, que não era pra ela provar nada dali. Que se por acaso ela fosse comer alguma coisa dali ela nunca mais ia voltar, ela ia ficar ali pra sempre, ela não ia retornar. Aí foi o que aconteceu, né, que ela não comeu, durante esses três dias ela ficou desaparecida [...] Aí no terceiro dia ela apareceu já, quando ela veio do fundo na costa dessa cobra, que ela fala... Que é o caboco que se transforma, que pode ter várias formas, que trouxe ela. Aí de lá ela já veio pronta, já, era uma curandeira mesmo. A pessoa, assim, quando a pessoa chegava na porta, sem a pessoa dizer nada ela já sabia porque a pessoa tava ali. No caso assim, se o teu problema não pertencesse a... não tivesse nada haver com isso (espírito ou bruxa), ela logo dizia pra pessoa procurar a “grande casa branca”, que na linguagem deles, dessas pessoas, no caso, é o hospital. E não pertencia a eles. Tinha que procurar lá a casa branca. E foi isso, né, essa história (Gleidson Roberto de Jesus Rocha. Entrevista concedida em: 18/07/2011).

Percebe-se, com as narrativas acima, que a comunicação oral, com temas do imaginário amazônico, está presente ainda no imaginário da comunidade. Entretanto,

---

<sup>8</sup> A cidade de Atlanta a que o narrador se refere parece ser a do filme animado “Atlantis”, da Walt Disney Pictures, que conta a história de uma cidade perdida submersa no mar.

agora ela está identificada com a memória, mas uma memória guardada que não faz mais parte do cotidiano, e que eventualmente é retomada, mas que continua ali, presente na história dos moradores. Se antes essa memória era cotidianamente vivida e (re)construída, hoje ela eventualmente se manifesta, se deixando penetrar cada vez mais por elementos trazidos pela mídia, direta ou indiretamente: ou seja, elementos que podem vir diretamente pelos eventos mostrados pela mídia ou pela integração que Andirá vivencia com a cidade de Curuçá e com os seus moradores que viajam para outros lugares e retornam, ou apenas ligam para os parentes e amigos que ficaram.

Quando perguntados sobre histórias de seres sobrenaturais, como visagens, feiticeiras e curupira, quase todos admitiram que as histórias existem, que “as pessoas contam”, mas poucos se dispuseram a contá-las ou demonstraram nelas acreditar. Os que contaram, admitiram que haviam acontecido com eles mesmos. O Seu José Cordovil Neves, apesar de dizer que achava que essas histórias eram “lenda” e admitir a possibilidade da existência desses seres, mas que com a chegada da energia isso teria acabado, em seguida contou uma experiência sua com algo sobrenatural, sobre feiticeiras: ouviu assobios vindos do alto, como se fosse alguém que sobrevoa os lugares. O morador, ao lamentar a destruição (que ele atribui à ação da natureza e do homem) de uma praia que ele frequentava, rico em belezas naturais, narra um fenômeno que acontecia naquele local antes da degradação:

Antigamente tinha uma... um sinal naquele negócio que era, quando começava a invernar aquele negócio zoava, aí a gente assistia... se ouvia até por aqui mesmo, se ouvia aquela estrondo: “beiiii!!!” Aí quando a gente pescava pra lá, às vezes a gente ia, né, aí aquele negócio ficava zoando. Falavam que era a costa que zoava, era no tempo do inverno... Era onda, assim... Aí o que acontecia: quando a gente ia se aproximando daquilo, aí ela pulava lá pra outra ponta que tem [o outro lado da praia]. Aí, tá... Quando a gente ia se aproximando pra lá, aquilo voltava de novo, já vinha zoar aqui na outra ponta. (José Cordovil Neves. Entrevista concedida em: 04/08/2011).

### **Entre o tradicional e o moderno: uma oralidade midiaticizada**

A complexidade cultural contemporânea engendrada pelo desenvolvimento da modernidade e dos meios de comunicação pode até provocar a perda de algumas

referências, tornando as identidades mais flutuantes, mas ela é sempre acompanhada da procura e utilização de referências novas, múltiplas e aparentemente opostas às anteriores.

Em muitos momentos, a oralidade na comunidade Andirá deu sinais de uma pertença múltipla, provocada pela forma como se dá a apropriação dos conteúdos midiáticos. Um desses sinais pode ser exemplificado pelo time para o qual alguns moradores torciam:

- *Torces para algum time?*

Corinthians! [risos]

- *E aqui no Pará?*

Pro Remo.

(Joyce Léa Pinheiro Modesto. Entrevista concedida em: 11/11/2011).

Pra falar a verdade acho que... acho não, que eu sou mais... eu sou flamenguista, acho que até debaixo d'água... sou mais flamenguista do que... pra falar a verdade não torço pra nenhum dos clubes aqui do Pará, pra mim tanto faz ser Paysandu, Remo ou Tuna... Não me importa quem tá na frente do outro, ou se um está melhor do que o outro... não tenho preferência... eu não torço pra esses times, que não adianta a gente torcer que é só pra gente ficar... só pra sofrer mesmo... (Gleudson Roberto de Jesus Rocha. Entrevista concedida em: 18/07/2011).

Os dois casos citados são apenas dois exemplos de torcedores cuja referência está mais na comunidade nacional de torcedores do que na estadual. Nesses casos, os times cariocas ou paulistas aparecem em primeiro lugar ou até mesmo com exclusividade na preferência, e vale ressaltar: os relatos são de moradores de casas em que há antena parabólica e nas quais, portanto, não se tem acesso à programação televisiva local.

No caso do Gleudson Rocha, que em outro momento da entrevista citou a cidade fictícia Atlantis, de um filme da Walt Disney, para comparar com o lugar no fundo do rio para onde sua tia avó foi levada para ser preparada como curandeira, também é ilustrativo. A título de comparação, ele poderia ter citado o exemplo de uma lenda amazônica, como a da cidade de Abaetetuba, cuja história conta que haveria uma Abaetetuba ideal que está encantada nas profundezas do rio que banha a cidade.

Outro sinal dessa oralidade multifacetada se percebe no gosto musical, que não se restringe às músicas populares do estado ou do país, mas também alcança as produções musicais globalizadas, como é o caso de Manoel Israel da Rocha, que comentou a

preferência pela música sertaneja de Zezé di Camargo, do Leonardo, pelas músicas de Reginaldo Rossi e do grupo Raça Negra (todos difundidos nacionalmente), em relação ao gênero tecnobrega produzido no Pará e muito difundido nas cidades do interior e nas periferias de Belém, do qual ele não gosta. Mas admitiu também um ídolo internacional:

Eu sou fã, eu e aquele meu filho ali, somos fãs, até hoje ele dança a música dele, que é do Michael Jackson. Até hoje eu tenho CD dele. Pra mim ele é uma pessoa querida, né... Meu filho, quando escuta a música dele, ele dança. Se eu botar um CD, um DVD assim ele num quer, pede pra tirar e botar do Michael Jackson (Manoel Irael da Rocha. Entrevista concedida em: 12/11/2011).

Outro exemplo revela-se nos temas dos assuntos cotidianos, trazidos de outros contextos para compor a oralidade da comunidade construída diariamente: as novelas, os jogos de futebol, os jornais com notícias de catástrofes naturais de outros continentes, de crimes de grande repercussão midiática, de escândalos políticos etc. Quando questionados se lembravam de algum acontecimento de grande repercussão que ficaram sabendo através da mídia, geralmente aludiam aos veiculados pela televisão e que foram muito noticiados:

*- Lembras de algum grande acontecimento que ficaste sabendo através da televisão ou do rádio, aqui no Pará ou no Brasil ou no mundo, pode me apontar, mais de um, ou vários?*

Só não tenho data... Do Pará foi aquele massacre de... foi Parauapebas? Que houve, daqueles, dos sem-terra, no assentamento dos sem-terra, que houve aquele massacre...

*- De Eldorado dos Carajás?*

Isso... lembro desse.

*- Podes falar um mais recente ou um mais antigo também...*

É porque desse tempo pra cá a gente não... foi tipo assim.. depois que chegou essa energia e a partir do momento que a gente começou a comprar parabólica a gente se desligou do jornal aqui do Pará, entendeu? Pra falar a verdade, desde quando compramos essa parabólica que eu to por fora dos acontecimentos aqui do Pará. Antes não, quando a gente ainda tinha aquela antena externazinha a gente ainda assistia o jornal aqui do Pará, os acontecimentos aqui do nosso estado. Pra ter uma ideia, parece brincadeira, mas eu não sei nem a situação dos dois times aqui do Pará, Remo e Paysandu, pra dizer qual a série que eles estão... [risos] [...]

*- Então lembras de algum evento nacional ou internacional que assististe, pra tu destacar?*



Notícias trágicas, né... que repercutiram muito, né... no caso aquela da menina... foi no Rio né...daquele menino João Hélio, daquela menina Eloá... lembro vagamente, não tenho datas, mas eu assisti essas notícias. (Gleudson Roberto de Jesus Rocha. Entrevista concedida em: 18/07/2011).

Olha, quando dá no jornal assim... aquelas coisas que passou, do menino que matou na escola, né... então a gente nunca esquece, né? (Carmem Lúcia da Silva. Entrevista concedida em: 11/11/2011).

Os moradores de Andirá já não vivem mais em um contexto unicamente oralizado de comunicação, pelo menos não mais exclusivamente de uma oralidade tradicional primária, mista ou secundária, segundo a definição de Zumthor (2010). Eles vivem em um ambiente midiaticizado, no qual se fazem receptores e, como tais, se apropriam da oralidade midiaticizada, selecionando, ressignificando, adaptando ou simplesmente rejeitando os conteúdos midiáticos. García Canclini (2011) chega mesmo a afirmar que hoje todas as culturas são de fronteira, uma vez que de uma forma ou de outra todas elas se relacionam com outras: “Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento” (GARCÍA-CANCLINI, 2011, p. 348). É dessa forma que aqui se propõe enxergar a oralidade nesta comunidade: múltipla, uma oralidade híbrida com vestígios locais e de outros territórios, com marcas tradicionais e sinais de modernidade.

Pode-se supor que a oralidade está diretamente relacionada ao que é da tradição, posto que é veículo de tradições, um instrumento da tradição, e ela própria pode ser uma manifestação de tradição cultural. Porém, a oralidade também pode ser expressão do moderno, do contemporâneo, ou dessas dimensões todas ao mesmo tempo. A chave de compreensão dessas relações entre categorias antes entendidas como opostas (erudito/popular, tradicional/moderno) é percebê-las não mais como excludentes umas às outras.

Entendendo essa natureza tensional e dinâmica da oralidade, é possível compreender porque ela se movimenta entre o tradicional e o moderno. As tradições se movimentam:

Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram e se cruzam (HALL, 2009, p. 243).

“As culturas”, afirma o autor, “entendidas não como ‘formas de vida’, mas como ‘formas de luta’ constantemente se entrecruzam” (HALL, 2009, p. 243). E é importante frisar que essa luta não pressupõe necessariamente confronto: pode ser incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação.

Devido ao poder dos meios de comunicação midiáticos, sua força, sua velocidade, as estratégias discursivas e imagéticas utilizadas, a oralidade dos meios de comunicação midiáticos pode hoje ter mais relação com o cotidiano da comunidade pesquisada, pois parece oferecer mais respostas às necessidades da comunidade no dia a dia. Por esse motivo, por vezes vai se tornando mais presente na vida das pessoas do que a outra (tradicional). Mas essa penetração no cotidiano se dá também por outros motivos, que é justamente pelo fato da comunicação midiática estar muito próxima da oralidade em realidades como a do Brasil e a da Amazônia, onde a desigualdade histórica do acesso à educação faz do Brasil um país que adere ao mundo das imagens e da voz antes de passar pela escrita.

Percebe-se, assim, que a oralidade não é uma entidade isolada. É atual, se (re)constrói no presente. Mas nem por isso deixa de ser tradicional, pois apesar da comunidade oralizada estar integrada via mídia ao restante do mundo, sua vivência cultural fica circunscrita ao ambiente de oralidade primária: ou seja, permanece do passado a característica da transmissão oral de conhecimento, compartilhamento de modos de interpretar o mundo e criar universos imaginários.

Num contexto mundial de hibridações culturais, a região amazônica se mostra dinâmica e complexa nesse processo, graças aos processos criativos das diferentes populações e culturas que aqui se estabeleceram e interagiram entre si. Acredita-se, dessa forma, que a existência de múltiplas formas de comunicação é um fator diretamente relacionado com a hibridação cultural. Assim como se supõe que a cultura permaneça tradicional mesmo apresentando mudanças, supõe-se que a oralidade permaneça

enquanto forma tradicional de comunicação, mesmo apresentando uma estrutura híbrida e abordando assuntos multiterritorializados.

Tradicional e moderno podem dialogar. E, nesse sentido, talvez a cultura amazônica não seja tão resistente, o que não permite afirmar que tende à homogeneização, mas, pelo contrário, tende à heterogeneidade. A comunidade Andirá não é homogênea porque é capaz de apropriar-se criativamente de formas contemporâneas de comunicação e de outros imaginários.

### Referências

BECKER, Bertha K. Uma visão de futuro para o coração florestal da Amazônia. In GALVÃO, Antônio Carlos Filgueira (supervisor). **Um projeto para a Amazônia no século 21: desafios e contribuições**. Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2009, p. 37-85.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Desconstruções identitárias na Amazônia brasileira**. Belém, 2012 (no prelo).

FERRÃO NETO, José Cardoso. **Mídia, oralidade e letramento no Brasil: vestígios de um mundo dado a ler**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010a.

\_\_\_\_\_. Verbete: Oralidade. **Enciclopédia INTERCOM de comunicação**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010b. Disponível em: <http://www.webdialogos.com/wp-content/uploads/2010/09/Enciclopedia-Intercom-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 05/02/2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônia**. São Paulo: Contexto, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas, volume 4**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. Paulo: Escrituras Editora, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.



MOREIRA, Eidorfe. Amazônia – o conceito e a paisagem. In: **Obras reunidas de Eidorfe Moreira**. Belém: CEJUP, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## O novo contador de histórias: oralidade, performance e renovação<sup>1</sup>

Maria de Lourdes Patrini Charlon<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/RN

### Resumo

Minha pesquisa « Le conteur contemporain: une étude de la transmission et de la réception orales du conte en France (1968-1998) » se apresenta como um estudo a partir do fenômeno de renovação do conto oral, ligado simbolicamente a maio de 1968. Através dos dados obtidos pela observação *in situ*, das sessões de contos, da análise dos vídeos, das entrevistas, histórias de vida, chegou-se à interpretação do objeto de estudo. Desta forma, estabeleci minhas variáveis em relação ao contador: retorno à oralidade, novas formas de transmitir o conto oral – *performance* - marcada por uma busca de identidade. Assim, recorri à dinâmica da “entrevista compreensiva” (Jean-Claude Kaufmann), método de investigação oral. A partir de diversos campos disciplinares, este estudo propõe bases metodológicas que permitem a construção de um perfil dos agentes da oralidade.

**Palavras chave:** Novo contador; oralidade; performance; renovação; memória.

Este trabalho<sup>3</sup> se apresenta como um estudo da performance dos contadores de histórias, a partir do fenômeno da renovação do conto oral na França, marcado pelo movimento “de prise de parole”, de maio de 68. Na primeira parte deste trabalho, trato da situação atual da tradição oral, do fenômeno da renovação do conto, da diversidade artística dos novos contadores de histórias, das diferentes formas de transmissão oral do conto, do papel social destes contadores e de sua arte respectivamente. Em se apresentando os modos de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, do Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015. Este texto faz parte de minha tese de doutorado defendida na E.H.E.S.S., na França e publicada com o título: **Les conteurs se racontent**. Suíça/Genebra, Editions Slatkine, 2002. 320p. A edição brasileira deste trabalho foi publicada em 2005, pela Editora Cortês, com o título: **A Renovação do Conto: emergência de uma prática oral**.

<sup>2</sup> Professora doutora aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal – Estado do Rio Grande do Norte, e-mail [patrini.ml@gmail.com](mailto:patrini.ml@gmail.com). Pesquisadora do CNPq: Bolsa de Produtividade em Pesquisa – CNPq/PQ – concedida em 2008. Projeto de Pesquisa: Rubem Braga: obra completa.

<sup>3</sup> O objeto de estudo deste trabalho já foi apresentado em diversos congressos e simpósios nacionais e internacionais. Entre eles cito : Congresso em Xalapa/México; Paris/França, Alès/França; Montevidéu/Uruguai; Perugia/Itália; ANPOLL/São Paulo; ABRALIC/São Paulo; COLE/Campinas/SP entre outros.

transmissão desta arte, uma segunda parte desta pesquisa se concentra sobre a análise interpretativa das sessões e espetáculos de contos. Privilegia-se, assim, a transmissão e a recepção orais destes contos pelos receptores, tendo como hipótese central a performance enquanto um fator constitutivo da prática oral, sendo ela decisiva para a eficácia da transmissão do conto. É, pois, a performance que realiza a ligação do receptor à mensagem oral, outorgando identidade ao contador. Ela faz de uma comunicação oral “um objeto poético”, conferindo-lhe identidade social sob a qual nós a percebemos e nós a declaramos como tal. A partir de teorias oriundas de diversos campos disciplinares, este estudo propõe bases metodológicas que permitem a construção de um perfil dos novos agentes da transmissão oral do conto.

O ponto central de minha reflexão focaliza-se sobre a palavra do novo contador como veículo de transmissão e da recepção orais do conto, sobre as bases do contrato narrativo apoiadas sobre um saber compartilhado e na troca entre locutor e ouvinte.<sup>4</sup>

O novo contador é a pessoa-sujeito desta pesquisa, sua busca de identidade através de sua performance constitui meu objeto de análise. Assim, num movimento onde se cruzam a teoria e o método articulam-se as questões: Quem é o contador de histórias hoje<sup>5</sup>? Qual é a sua forma de contar? O “corpus” analisado compreende as entrevistas e histórias de vida dos contadores e receptores (registro em áudio) e a observação *in situ* das sessões de contos (registro em vídeo).

Através dos dados obtidos pela observação *in situ*, das sessões e espetáculos de contos, da análise dos vídeos, das entrevistas e das fichas de informações, chegou-se à interpretação do objeto de estudo, mediante um percurso sobre uma interface disciplinar, do domínio da análise interpretativa dos jogos de linguagem àquele das representações sociais dos contadores de história, na França.

---

<sup>4</sup> Segundo (ZUMTHOR P. 1993 [1987] ; 222), « o ouvinte-espectador é, de algum modo, co-autor da obra (...)». Neste estudo utilizo a expressão “ouvinte-espectador”, conforme orientação do autor citado.

<sup>5</sup> Na língua francesa, por exemplo, podemos fazer uso da palavra “conteur” quando nos referimos ao contador de histórias sem necessariamente usar o complemento “de histoires”. Não é o caso da língua portuguesa, na qual a palavra “contador” tem acepções diferentes e, apesar do contexto em que ela possa estar inserida, muitas vezes temos a necessidade de utilizar “contador de histórias”. Neste texto, estaremos sempre que possível respeitando esta regra. Nos casos em que verificamos que não há nenhum prejuízo de entendimento para o leitor, usaremos somente “contador”.

Desta forma, eu estabeleci minhas variáveis em relação ao contador de histórias contemporâneo - o que se refere a sua pessoa e a sua prática: necessidade de um retorno à oralidade, renovação do conto oral, nova forma de transmitir e de receber o conto oral marcada por uma busca de identidade deste contador.

Assim, recorri à dinâmica da “entrevista compreensiva”, método de investigação inspirado em estudos antropológicos, que consiste a considerar os entrevistados como informantes e a descobrir suas categorias de pensamento. A compreensão íntima da maneira tal qual a pessoa pensa e age é utilizada para colocar em evidência os processos sociais e desenvolver a explicação sociológica. Através desse método, elaborado pelo sociólogo Jean-Claude Kaufman, pode-se chegar às especificidades da arte de contar, da identidade do contador e suas representações sociais sobre o conto, sobre o contador de histórias e seu papel social e estético.

Em relação ao estudo sobre a performance<sup>6</sup> foram analisadas as diversas formas de contar do contador de histórias, procurando-se sempre suprimir a oposição tradicional entre prática e estética. A performance, baseada na diversidade artística dos contadores de histórias foi o principal aspecto analisado, incluindo-se sempre os dados obtidos através da análise da estética da recepção. A aplicação de uma metodologia de análise antropológica e sociológica, tendo como base a filosofia hermenêutica, foi o caminho para se chegar ao perfil do contador, de suas novas performances e para compreender os novos apelos de nossa sociedade espetacular<sup>7</sup>.

Considerando-se, assim, que o conto oral tem como objetivo adicionar novos sentidos em sua transmissão, graças à articulação com os diversos tipos de mensagens

---

<sup>6</sup> Segundo Paul Zumthor (ZUMTHOR P. 1993[1987]: 220-222) «Tecnicamente, a *performance* aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora» ; *obra*: «o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance» ; *texto*: «sequência linguística que tende ao fechamento, e tal que o sentido global não é redutível à soma dos efeitos de sentidos particulares produzidos por seus sucessivos componentes» ; *poema*: «o texto (e, se for o caso, a melodia) da obra, sem consideração aos outros fatores da performance». (grifos do autor).

<sup>7</sup> Guy Debord em seu livro: *La société du Spectacle*, assinala (DEBORD G. 1992: 39-40). «Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde.»

contemporâneas, os contadores se servem da oralidade como uma nova possibilidade para existir em meio a confluência de instrumentos e de linguagens, em meio a um contexto de fragmentação, de transformação e de descontinuidade.

No final dos anos 60, na França, os primeiros sinais de uma renovação da arte de contar, do conto oral e do surgimento de um novo contador parece coincidir com o movimento « de prise de parole ».

Este estudo da transmissão oral do conto pelos novos contadores na França, durante as três últimas décadas do século XX, faz um percurso, sobre uma interface disciplinar, do domínio da análise interpretativa dos jogos de linguagem a aquela das representações sociais dos contadores. Assim nesta pesquisa, a pessoa do novo contador é o produto e o agente do fenômeno da renovação do conto. Ele é o executor das transformações da maneira pela qual se transmite o conto, assim como de suas transformações. Ele representa uma das vias e uma das vozes portadoras da oralidade e da riqueza dos significados que o homem parece reclamar. Ele é portador de uma identidade subvertida pelas transformações de nossa época, pois seu discurso é sempre histórico. Os novos contadores enfrentam o desafio dos novos tempos, adaptam às novas condições de vida e, de uma maneira dinâmica, a bagagem cultural de que são portadores. Ao mesmo tempo em que eles se ligam às tradições, tentam preservar a identidade dos traços da história.

Alguns tentam estabelecer uma ligação direta entre as transformações agudas das sociedades modernas e a maneira de desempenhar sua profissão de contador ou contadora de histórias. Outros atribuem aos avanços tecnológicos e aos meios de comunicação de massa a exigência de novas formas de arte. « O mundo do contador de hoje é um mundo do "vir a ser", duro e maravilhoso, frágil e promissor, diz a contadora Hélène Loup, em entrevista.

O fenômeno da renovação do conto resente a falta de uma organização, eventualmente política. Os contadores não podem se refugiar neles mesmos, eles estão ao contrário, num campo onde a interdependência de todos deve ser observada seriamente, pois o indivíduo não existe como entidade autônoma, independentemente de seu meio

social. A representação de si se constrói, com o cruzamento de interações diversas, nós seremos nós mesmos na troca com aqueles com os quais convivemos, que fazem de nós isto que nós somos. (Kaufmann,1988b).

De maneira geral, os contadores procuram ainda, sobre um terreno movente, correndo os riscos de uma modernidade aguda, seu percurso pessoal. Todos se servem da palavra solidária, mas muitos deles a utilizam de forma solitária.

Se, de início, nós podemos dizer que, apesar das múltiplas transformações, o conto oral é o mesmo, que ele está ligado ainda na maioria dos casos à suas fontes medievais, nós devemos admitir igualmente que a maneira que ele é transmitido é tão diversa quanto são diversos os espaços onde ele é contado, hoje em dia, pelos novos contadores de histórias.

O célebre artigo da antropóloga Veronika Görög *Qui conte em France aujourd'hui? Les nouveaux conteurs*, fala dos novos contadores como d'un corps de métier, d'une collectivité professionnelle en formation » (1982, p.107). Hoje, nós constatamos que é, sobretudo, o individual e o pessoal que prevalecem e que será a performance individual que atribuirá a cada um a identidade e a qualidade do contador.

A história da família e a proximidade do conto europeu e francês, não são suficientes para os novos contadores. É preciso se estudar a prática da transmissão oral que acompanha a história da humanidade.

As leituras, as reflexões teóricas e a pesquisa de campo confirmam esta urgência, mas é preciso igualmente que os contadores encontrem um espaço de reflexão. O contador Bruno de la Salle confessa que, desde que ele frequenta o mundo dos contadores, ele jamais conheceu uma pesquisa artística de grande amplitude. Algumas tentativas foram e continuam sendo feitas, mas o caminho parece ainda não ter sido encontrado. Neste sentido, fica claro, que a falta de tal trabalho vai sem dúvida, retardar a tomada de consciência de sua identidade assim como da definição de seu papel na sociedade.

A tentativa de dominar a modernidade, ou ao menos de encontrar os meios de minimizar seus perigos e de maximizar suas vantagens (GIDDENS, 1984), exige dos homens uma prestação que escapa mesmo ao seu controle. O artista é “forçosamente a



matéria desta contemporaneidade (...), experiências múltiplas atravessam sua vida”; assim se exprime um contador. “(...) o mundo pede coisas mais sofisticadas... há uma exigência espetacular que o conto deve satisfazer”. Desta forma, a contadora Edith Mac Leod tenta estabelecer uma ligação direta entre as transformações das sociedades modernas e a maneira de exercer a sua profissão de contadora.

Se estas palavras atribuem aos avanços tecnológicos e aos meios de comunicação de massa a exigência de novas formas de arte, outros contadores colocam em questão o aspecto racional e comercial que os contadores vivem. Segundo a contadora Hélène Loup, os contadores estão divididos entre “o individualismo, a necessidade de confrontar suas pesquisas e os imperativos econômicos (...) [sobre um] mercado difícil e muito diverso”.

Isto nos dá uma ideia da consciência que o contador possui sobre o seu *savoir faire* e seus imperativos<sup>8</sup>, embora permaneça sempre no seu discurso uma tendência à esperança, à resistência, ao desejo de reconhecimento. As palavras de Pepito Mateo transmitem considerações sobre as quais a maioria dos contadores endossa. Assim se manifesta o professor de arte dramática e contador de histórias: “é preciso que o artista seja onipresente no mundo de amanhã, que ele tenha um lugar muito importante como ele teve sempre e que ele não seja somente vítima do mundo da rentabilidade. Porque o artista é um homem que mostra sua imagem e que revela aos homens o que eles são, que mantêm a tradição através do seu fazer e das transformações que dele decorre”.

Ao mesmo tempo em que constatamos um certo entusiasmo dos contadores face à demanda, a presença de uma certa angústia se faz mais e mais nítida. Percebemos uma série de hesitações, de dúvidas, de frases e de palavras recorrentes, e ainda “há um tipo de frivolidade e de conforto, de prudência excessiva” em seus discursos, considera o contador de histórias Bruno de la Salle.

Se por um lado, o contador constata esta realidade e quer reafirmá-la através de uma palavra pessoal, por outro lado, ele parece ressentir um certo constrangimento para

---

<sup>8</sup> Ver a este respeito o livro de Guy Debord, *La Société du Spectacle*, onde ele assinala que: « C'est tout le travail vendu d'une société qui devient globalement la marchandise totale dont le cycle doit se poursuivre. Pour ce faire, il faut que cette marchandise totale revienne fragmentairement à l'individu fragmentaire, absolument séparé des forces productives opérant comme un ensemble. » (grifos do autor)



emitir seu ponto de vista sem ter outras vozes de apoio. Ele parece frágil. Ao mesmo tempo em que se apropria da palavra, ele pode viver a experiência da perda. O contador é mais solitário na sua 'errância', menos portador de sabedoria e vive a cada encontro com seu público uma experiência de estranhamento. Os encontros entre eles existem, mas isto não substitui a necessidade de uma verdadeira integração, de trocas para traçar uma crítica eficaz.

A linguagem se focaliza sobre o emissor, revelando sua emoção através de exclamações e interpretações. É uma linguagem subjetiva, onde prevalece a primeira pessoa do singular. No discurso do contador, podemos levantar diversas funções de linguagem: emotivas-expressivas e metalinguísticas. A predominância de uma ou de outra se alternam no discurso. Estas duas funções são às vezes acompanhadas por ambiguidades e duplicidade de sentido.

As palavras e as frases recorrentes são frequentemente carregadas de emoção, marcadas de início por uma interjeição, seguida por uma negação. As negações representam a intenção de diluir a responsabilidade sobre sua fala, evidenciando igualmente a sensação de risco sentida a cada vez que o contador toma a palavra e exprime conceitos a respeito de si, de sua arte e de seu grupo social. Estas negações são seguidas por palavras-chaves que circulam no texto através de repetições constantes. Elas são expressões que reforçam o sentido de hesitação e o receio de um comprometimento, elas fazem justiça à fala extremamente solitária dos novos contadores.

Atualmente, os homens em geral, e também os contadores de histórias, vivem em um mundo de dispersão dialeticamente ligada à integração mundial e onde o 'eu' é um simples ponto de integração de diferentes forças. A identidade do grupo não existe na prática social dos contadores de histórias.

Suas histórias de vida nos confirmam que nem todos começam a contar histórias da mesma maneira, o que os diferenciam sobremaneira dos contadores rurais, que são mais marcados por uma pré-definição social de seu papel.

Este fenômeno subverte o quadro das transformações entre os contadores de histórias. De toda maneira, mesmo se o conto é transmitido através da oralidade

contemporânea, as suas funções não são as mesmas de antes. Além da simples apreciação estética, o conto terá sempre funções mais largas, pois é assim que a prática de contar é renovada<sup>9</sup>.

Assim, antes de elaborar uma definição sobre o contador de hoje, vamos escutar Bruno de la Salle, que entre as pessoas interrogadas é um dos mais antigos contadores do movimento de renovação do conto, na França. Ele nos conta que depois de vinte e cinco anos de atividade, ele ainda se pergunta o que é um contador hoje e o que nós esperamos dele. Esta questão continua a ser colocada, mas ele diz que, desde o início de 1977, “o nome contador” se impõe.

Entre as acepções mais recorrentes, contidas nas falas dos entrevistados, resalto a do contador como testemunha, isto é, alguém que serve como referência. Assim nos fala Michel Hindenoch. « A arte do contador consiste antes de tudo a produzir uma versão pessoal dos fatos que ele relata, esta é uma arte de testemunho”. A contadora escocesa Fiona Macleod defende o mesmo ponto de vista: “ Para mim, ser contador ou contadora, é refletir, experimentar, testemunhar, a ‘parole conteuse’”

Esta definição de contador como testemunha é ainda desenvolvida por outros contadores. Quando se trata de se fazer uma classificação, entre amadores e profissionais, a maioria diz que é muito difícil se chegar a um resultado justo. Eles ressaltam que o mais importante não é a classificação, mas o compromisso que cada contador deve ter em assegurar um certo nível, sendo capaz de fazer um espetáculo correto em todas as circunstâncias.

É preciso esclarecer que os contadores de história na França são vistos como trabalhadores independentes, que se declaram artistas do espetáculo, mas esta definição

---

<sup>9</sup> Jean-Noël Pelen dans son article « Du conte traditionnel au néocontage, étapes d’une évolution (exemples méridionaux) », publié dans *Le Renouveau du Conte*, Paris : CNRS, 1991.- pp. 123-139, souligne « Dans les Cévennes (...) on rencontre chez ces néoconteurs des mineurs, des artisans, des paysans. (...) Le conte retrouve un sens immédiat, littéral, sans que l’on interroge sa « profondeur ». C’est plutôt l’acte de conter qui se modifie, en devenant rituel de célébration identitaire. »

não satisfaz aos novos contadores, conforme palavras da contadora de histórias e bibliotecária Anne Kiss.

As falas assumem direções diferentes, mas elas são unânimes quando se referem à situação de fragilidade e instabilidade que vive este contador. Há, às vezes entre elas, pontos em comuns. Elas denunciam a necessidade a qual se deparam os contadores a cada novo espetáculo. O contador da modernidade deve ser capaz de se adaptar a situações diferentes, encontrando sempre o seu equilíbrio. O desafio é uma constante. Com isto se explica a comparação que muitos deles fazem com a figura do “equilibrista” (“funambule”) que me parece não só pertinente, mas e, também, uma palavra-chave que explica e esclarece a busca de identidade presente no percurso dos novos contadores durante as últimas três décadas do Século XX.

As palavras do contador Bruno Walerski aprofundam as relações do contador com a imagem do equilibrista : « Il marche sur son fil, s’il marche sur son fil à deux mètres de hauteur, il va faire des pirouettes, il va s’amuser, lorsqu’il marche à cent mètres de hauteur, lorsqu’il y a du vent il n’a pas la même attitude. Et pourtant il va marcher, c’est là qu’est la différence peut-être. » Catherine Zarcate compartilha com o seu colega um parecer semelhante.:

« Pour moi l’image secrète du conteur, la voici... il est debout en équilibre sur un cheval emporté au grand galop. Ce cheval est sa mort. Et là-haut, le conteur chante et rit et danse la vie... »

Assim, entre a poesia e a denúncia, ela deixa claro que os contadores devem estar prontos a enfrentar, no seu fazer artístico, as situações mais diversas e adversas. Desta forma, ele conhece a instabilidade, e sua arte parece efêmera, pois ela é o produto de uma modernidade radicalizada, de uma sociedade onde as transformações são inevitáveis e necessárias, e que exige que o reconhecimento seja uma busca diária<sup>10</sup>.

Pepito Mateo define o contador como alguém que tem como prática a narração, o que não significa estar especialmente numa prática artística que supõe forçosamente a

---

<sup>10</sup> Aqui, nós vemos quanto ele é diferente do contador tradicional que vive o reconhecimento, a permanência de sua arte, a segurança e o seu papel social bem determinado.



representação. Mas o contador, explica ele, pode se adaptar a diferentes espaços, diferentes atividades, diferentes experiências para contar uma história. Ele é alguém que pode intervir de diferentes formas em sendo ele mesmo o autor, e tendo forjado seu próprio repertório. As palavras de outra contadora recaem sobre esta reflexão de forma precisa quando ela assinala que ser contador hoje significa se adaptar às condições do fio e da altura e ser criador, artista, animador, intermitente de espetáculo, comediante.

O novo contador trava no exercício de sua profissão uma batalha de resistência. Para continuar é preciso estar disposto a fazer tudo. A falta em nossa sociedade de uma voz portadora de sabedoria exige do contador uma prestação permanente. Diferentemente do contador tradicional, ele não é um escolhido e assim ele não pode se beneficiar de uma aprendizagem natural como antigamente. Atualmente, o contador se confronta, como muitos homens, com a busca de sua identidade profissional. Contar tornou-se uma profissão e da mesma forma que um outro profissional, o contador de histórias precisa saber vender sua arte, ganhar sua vida, enfrentar o consumo, o mercado. Vivendo em uma ‘sociedade do espetáculo’, ele tem que encontrar a qualquer preço o seu lugar, ele não escolhe, ele tenta sobreviver.

Assim como o equilibrista ou a Shérazade de *As mil e uma noites* ele, o novo contador, vive em nossa sociedade espetacular a ‘vertigem’. Ele deve se sentir sobre o fio, ele deve encontrar um caminho, se adaptar ao fio da história, ao fio do contexto, ao fio da vida. Adaptar-se significa de um lado o desejo do contador de revelar que ele é um artista singular, um artista polivalente. Do outro lado, a mesma expressão confirma que hoje o contador está isolado, sem mestre, sem escola, sem um guia. Assim como o equilibrista, ele deve se manter a qualquer custo sobre o ‘fio’.

Enquanto uns insistem, em uma realidade movente, para encontrar os signos da identidade de contador através de uma visão de grupo, outros preferem se voltar para sua história pessoal, o que vem confirmar a sua solidão. Outros ainda usam expressões poéticas para definir o contador a partir de uma visão idealizada. Algumas contadoras reivindicam o aspecto libertador, a possibilidade de atingir a plenitude, a oportunidade de compensar uma falta enquanto mulher.

A diversidade das respostas dos contadores confirma certas características: eles têm origens diferentes, não pertencem a uma sensibilidade literária ou política idêntica, e, através das entrevistas, nós constatamos que eles narram histórias de vida e de percursos profissionais particulares, mas como nós podemos demonstrar, a maioria são da mesma geração. Assim, apesar de toda diversidade, as semelhanças também se manifestam. Suas palavras se cruzam mesmo na ambivalência, mesmo na contradição. Dois aspectos são evidentes: a solidão do contador e a busca através de soluções pessoais. Estes aspectos estão presentes, em cada resposta, de maneira mais ou menos explícita. Eles reaparecem como leitmotiv.

Os contadores ressaltam esta falta de guia ou de mestre no movimento da renovação do conto e na arte de contar de hoje. Para alguns deles a renovação do conto é um vaso ainda estreito. Ser contador é uma aventura: “on est devenu professionnel... um pari...une sorte de tiraillement entre les conteurs.”, nós não temos referências, nós somos órfãos, nós vivemos tateando. A contadora Muriel Bloch complementa: nós somos órfãos da tradição oral, eu preciso descongelar as palavras, buscá-las nos livros e transformá-las em minhas.

O contador do final do século XX é um “contador forasteiro, aventureiro e nômade<sup>11</sup>”. Os novos contadores de histórias vivem e exercem sua profissão entre o deslocamento e a re-localização; entre a intimidade e o impessoal, entre a especialização e a re-apropriação; entre o particularismo e o engajamento<sup>12</sup>.

Assim, redimensionados pelo poder transfigurador de cada contar, o homem e o mundo se interpenetram em alternâncias de vida e de morte, em meio a viagens e chegadas, ao saber de terras distantes e ao saber do passado.

Gostaria de terminar esta minha intervenção, fazendo referência a um dos grandes contadores de história da literatura brasileira, o escritor João Guimarães Rosa, que soube como manter genialmente em sua escrita a oralidade performática dos narradores de histórias. Em “Meu Tio o Iauaretê”, *Estas estórias*, o narrador conta ao seu ouvinte/leitor,

---

<sup>11</sup> Expressão utilizada pelo contador Michel Hindenoch na sua entrevista.

<sup>12</sup> Ver o capítulo : « Les systèmes abstraits et la transformation de l'intimité » na obra de Anthony Giddens : *Les Conséquences de la modernité*, Paris : L'Harmattan, 1994.- pp.119-156

à beira do fogo e movido à cachaça, a ‘sua historia’. Um conjunto de histórias vai, passo a passo, completando a história do caboclo que viveu isolado entre onças e que de matador de onça “virou” onça, o jaguar-etê. Num mundo de sugestões entrelaçadas, o contador transporta o seu leitor/ouvinte para o deslumbramento de uma viagem vertiginosa. O contar performático do narrador avança no seu trajeto, mapeando o sertão, ao mesmo tempo em que sua voz reconstrói a história do seu próprio povo, sua antiga tribo indígena. Do texto, uma voz em performance que mascara e revela, desmonta um tecido para construir outro, ela tece histórias que se confundem e se ritualizam, numa tentativa de reconquistar a história de uma cultura perdida, quase esquecida. Assim, como pesquisadora da oralidade, interessada na performance destes narradores e na presença dessa voz organizadora que engendra caminhos e histórias, quero reconhecer os ritmos, os gestos, as sonoridades adaptadas à amplitude dos espaços e que entrevê sob a palavra a música que sem dúvida, a sustenta.

## Referências

BAKHTINE M. (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Hucitec, 1992.

BROOK P. **Le diable c’est l’ennui**, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991.

CALAME-GRIAULE G. (Org.) **Le Renouveau du conte**: colloque international, Paris, Musée National des arts et traditions populaires - 21, 22, 23 et 24 février 1989/ed., Paris: CNRS, 1991.

DEBORD G. **La Société du Spectacle**, Paris, PUF, 1992 [1987], p. 175.

ELIAS N. **Engagement et distanciation**. Paris, Pocket, 1993.

\_\_\_\_\_. **La société des individus**. Paris, Fayard, 1991, p.301.

GOODY. Jack. **Entre l’oralité et l’écriture**. Paris, PUF.,1994.

\_\_\_\_\_. **La raison graphique**.Paris, Minuit, 1979.

ROSENFELD A. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 151.

TENEZE M.L. **Le conte populaire français**: Contes d’animaux T.III, Maisonneuve et Larose, 1964.



ZUMTHOR P. **Introduction à la poésie orale**, Paris, Seuil/Poétique, 1997 [1983], p.307.

ZUMTHOR P. **A letra e a voz – A « literatura » medieval**, São Paulo, Cia. das Letras, 1993, p. 324.

## O uso das narrativas orais de história de vida nos estudos de Comunicação e Cultura<sup>1</sup>

Paula Venâncio<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul, SP

### Resumo

O artigo se propõe a apresentar questões relacionadas ao uso de narrativas orais de história de vida como forma de ampliação e inovação dos estudos do campo da Comunicação e sua intersecção com a cultura. Também indica procedimentos para a utilização da metodologia da História Oral que contempla os estudos da memória e das narrativas dos indivíduos/sujeitos sociais. Essa metodologia propicia a realização de estudos mais verticalizados no campo da Comunicação, indicando a formação de novos sujeitos comunicadores que, por meio de diversas formas de atuação ou de resistência, não apenas figuram na memória do passado, como também revelam os universos atuais.

**Palavras-chave:** Comunicação; Cultura; Memória; História de vida

A dimensão constitutiva da área da Comunicação está relacionada a um processo histórico – que nos permite identificar diversos usos atribuídos a palavra comunicação – e à sua característica multidisciplinar, com a contribuição de pesquisadores de outros domínios científicos. Além disso, as definições desse campo de estudos vinculam-se a negociações epistemológicas, a fim de identificar os objetos a serem estudados e consolidar sua posição como uma área do saber.

Na América Latina os estudos da comunicação assumiram, a princípio, duas frentes antagônicas: uma a partir do pensamento norte-americano e a outra a partir da crítica ideológica aos meios de comunicação de massa. Segundo Jesús Martín-Barbero (2004, p.216), o confronto teórico desencadeado nos anos de 1970 a partir dessas duas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Pesquisadora do Laboratório Hipermídias/Memórias do ABC/USCS, São Caetano do Sul – SP, e-mail: [paula.venancio@gmail.com](mailto:paula.venancio@gmail.com).

visões reducionistas produziu uma “perigosa cisão entre saberes técnicos e crítica social, e uma verdadeira esquizofrenia entre posições teóricas e práticas profissionais”.

No Brasil o estudo sistemático da comunicação foi resultado da presença de vigorosos fenômenos da comunicação massiva, em pleno desenvolvimento, desde a década de 1950 (LOPES, 2000, p.51). Durante a década de 1980, diversos países latino-americanos, vivenciando transições de regimes de governo, também começaram a ampliar as pesquisas e a busca de alternativas teóricas e metodológicas, a fim de se questionar determinados paradigmas e teorias. Mas “a brecha entre o otimismo tecnológico e o ceticismo político se fez maior, apagando o sentido da crítica” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.218), uma vez que, enquanto a questão da inovação tecnologia e os processos de informação ganharam legitimidade científica, o estudo da comunicação se deslocou para outros campos, como a filosofia e a hermenêutica.

Na América Latina, os limites do campo também foram trabalhados a partir de empréstimos metodológicos, ampliando seus estudos e tornando perceptível o caráter transdisciplinar que a comunicação pode abarcar. Isso significa construir articulações, mediações e intertextualidades.

Diversos autores vêm se debruçando sobre a questão da comunicação e cultura na era da globalização. Como nos aponta Sousa (2003, p.10), “as linguagens não são as tecnologias, mas o sentido que damos a elas, que criamos a partir delas”, sendo assim, pode-se inferir que, ao longo da história, o homem fez uso de diversos recursos midiáticos para se comunicar e interagir com o outro e com o espaço.

A nova relação estabelecida com o tempo propõe uma mudança comunicacional em que o uso das ferramentas multimídias traz outras possibilidades de interação social, o que nos leva a pensar que “é necessário superar as proposições teóricas que encaram a comunicação a partir de modelos constituídos com base em um fluxo emissor-canal-mensagem-receptor” (MENDONÇA, 2006, p.28).

De acordo com essa perspectiva, o comunicador não assume mais o papel de intermediário, mas o de mediador. Essa reconfiguração do comunicador como mediador

volta-se basicamente para o entendimento da comunicação como a colocação em comum de sentidos da vida e da sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.69).

Na etimologia da palavra comunicação, com sua raiz no latim, comunicar era “tornar comum a muitos, partilhar” (WILLIAMS, 2007, p.102). O termo foi ampliado para meio de comunicação, no final do século XVII, com o intuito de identificar as linhas de comunicação ou instalações como estradas, rodovias e ferrovias, cuja referência “provavelmente decorria da percepção de que aqueles meios viabilizavam a interação cultural entre locais diferentes – em que ‘local’ não se refere apenas ao território, mas também ao que aí acontece em perspectivas de cultura” (BRAGA, 2011, p. 75).

Sabe-se que, a partir do século XX, com o advento das tecnologias de transmissão de informação, o “*macroconceito* comunicação” (SILVA, 2003) – com o sentido de partilha e tornar comum a muitos, fazendo menção a um processo mútuo – passou a referir-se, com mais frequência, aos *meios de comunicação de massa* [mass media], impondo ao termo *mídia* [do latim *media*; plural de *medium*: *meio*] sua ligação com a tecnologia, práticas e técnicas profissionais. Consequentemente, as Escolas e as suas teorias, passaram a dar ênfase aos processos de comunicação empreendidos por meio de aparatos técnicos, seja em busca de aperfeiçoamento processual ou crítica às formas e usos empreendidos.

Com o intuito de romper com alguns conceitos enraizados ao longo do tempo, Jesús Martín-Barbero (2004, p. 212) propôs a desterritorialização do campo da Comunicação, percebendo-o como transdisciplinar, ou seja, que atravessa e é atravessado por outras disciplinas, fazendo frente ao pensamento instrumental e linear, “para desenhar um novo mapa de problemas em que caiba a questão dos sujeitos e das temporalidades sociais”. Isto significa entender a comunicação para além do *midia-centrismo*, considerando as diferenças dos grupos sociais, a subjetividade dos indivíduos e os múltiplos discursos, com suas constantes negociações.

Nessa convergência, a compreensão da cultura encontra-se em uma relação dialética com a ordem social global, ao mesmo tempo constituinte e constituída. A partir dessa questão, deve se levar em consideração o fato de que as práticas culturais irão se

modificar de acordo com as interações sociais e vice-versa e cultura deve ser compreendida em um sentido que inclui

referências a um sistema de símbolos compartilhado pelos membros de uma comunidade e um esquema significativo capaz de conferir sentido a suas práticas e indissociável da ação social à qual atribui sentido. Isso representa conectar o ‘fazer’ cultural dos indivíduos com o processo de constante construção dos sentidos (MENDONÇA, 2006, p. 31).

Emerge nos estudos de comunicação e cultura a necessidade de se pensar o sujeito e sua relação com a sociedade, uma vez que a cultura é um fato social vivenciado pelos indivíduos. A comunicação passa a ser percebida em torno de sua complexidade, para além da linearidade em que o sujeito figura “como um ‘branco amorfo’, um quadro vazio que obedece cegamente ao esquema linear estímulo-resposta” (FÍGARO, 2001, p. 36). Torna-se uma relação de interação em que os sujeitos se “inter-relacionam a partir de um contexto, compartilhando sistemas de códigos culturais e, ao fazê-lo, atuam (agem), produzindo/renovando a sociedade” (idem, 2010, p. 4).

Busca-se, com a convergência dos estudos de comunicação e cultura, “dar conta das diversas formas como os discursos sociais se entrelaçam, assim como das práticas que lhes dão origem ou que eles sugerem” (MENDONÇA, 2006, p. 27). Em outras palavras, significa compreender as questões de identidades e comunidades, uma vez que o homem passa a buscar dentre tantas possibilidades comunicacionais, lugares onde suas experiências, seus anseios e imaginários sociais se reativem, se reafirmem, fazendo da comunicação uma questão de cultura e “não só de conhecimento, mas de reconhecimento” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.28).

A utilização da metodologia da História Oral, contemplando a narrativa dos sujeitos da ação e levando em consideração sua subjetividade e suas formas de interação social, aciona a característica transdisciplinar da comunicação e permite um estudo mais verticalizado das relações culturais e dos processos comunicacionais. Essa abordagem metodológica, partindo da narrativa dos sujeitos, vem ao encontro do debate que se estabelece no campo de estudos da Comunicação, em busca de inovação e de metodologias que ampliem o escopo das pesquisas para além da tecnologia.



### **A História Oral na Comunicação**

Considerada como um campo interdisciplinar, baseada na interação humana, a História Oral é uma metodologia que contempla as narrativas dos indivíduos/sujeitos sociais e que permite inovações e ampliações nos estudos do campo da Comunicação.

A História Oral, no final da década de 1940, cresceu como campo de estudos pluridisciplinar a partir da história política, história operária e história local. Segundo Paul Thompson (1992, p. 44), trata-se de uma “história construída em torno de pessoas”, que “admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo”.

O sujeito é recolocado em cena, sendo valorizada a sua concepção de mundo e sua dimensão subjetiva. Assim, os estudos da memória e das narrativas de história de vida oferecem o suporte necessário para a ampliação dos estudos do campo da Comunicação e sua intersecção com a cultura. A inovação não se encontra necessariamente no objeto de estudo ou na questão do desenvolvimento tecnológico, mas sim no processo de pesquisa que contempla o sujeito da ação que, com toda a sua subjetividade, articula imaginários sociais, constrói identificações e revela, por meio de sua narrativa de história de vida, suas formas de comunicação da cultura.

A oralidade, tão antiga quanto a história, foi perdendo espaço para a escrita. A postura iluminista que dominou o século XVIII rebaixou a tradição oral e a memória para um “recurso auxiliar privado” (THOMPSON, 1992, p.50). Já a História Oral, como postura teórico-metodológica, instituída a partir da segunda metade do século XX, emergiu com o intuito de romper a visão positivista que impunha o triunfo do documento, uma vez que o próprio (documento) “não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 2003, p. 536).

A invenção e difusão do telefone e do gravador permitiram uma mudança no comportamento comunicacional e na forma com que os registros orais fossem guardados. Além disso, com a queda de governos ditatoriais vivenciados por alguns países, a abertura de espaço para as narrativas orais e seus registros permitiu a ampliação da compreensão histórica, cuja valorização da memória passou a ser uma conquista política e social, uma vez que

el ejercicio de la memoria paso de ser una necesidad de sobrevivencia biológica a una necesidad de subsistencia simbólica. Mantener presente el pasado de la colectividad propia ya no es un requisito para conservar la vida, pero sí para conservar la identidad y el sentido de lo que uno hace y realiza. (ULLOA, 2010, s/n)

O sujeito e a cultura tornam-se fundamentais para a compreensão dos múltiplos sentidos, dos processos de comunicação e sua ligação com o cotidiano, com a memória e com as diversas práticas sociais.

Trabalhar com histórias de vida pressupõe o encontro com uma narrativa seletiva daquilo que o entrevistado guarda em sua memória e constitui-se de elementos fundamentais para a formação da identidade individual e coletiva. Em outras palavras, “a rememoração de sua história de vida o reafirma como sujeito da ação, recria e reconstrói suas diferentes identidades ou possibilidades de identificação” (CAPRINO; PERAZZO, 2008, p.119). As narrativas não oferecem, necessariamente, de uma verdade histórica, mas sim o reconhecimento das representações sociais elaboradas por seus artífices. Embora a narrativa remeta a um acontecimento passado ela ocorre no tempo presente, envolvendo a lembrança e o esquecimento, permitindo a seleção e a condução dos fatos, articulando imaginários.

Segundo Jacques Le Goff (2003, p.419) “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Sendo assim, a rememoração implica um ato narrativo, uma vez que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se

torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93), ou seja, a memória é articulada pela narrativa do tempo vivido pelo sujeito.

Para Maurice Halbwachs (2006, p. 100) “entre o indivíduo e a nação há muitos outros grupos, mais restritos do que esta, que também têm suas memórias, e cujas transformações reagem bem mais diretamente sobre a vida e o pensamento dos seus membros”. Ao mesmo tempo em que a narrativa de lembrança é atribuída ao sujeito, a memória não é inteiramente individual, fechada e restrita, mas é também coletiva e construída socialmente.

Na polifonia dos discursos dos sujeitos emergem uma série de símbolos com sentidos que mobilizam e expressam comportamentos sociais. O imaginário social ganha, deste modo, status de “uma das forças reguladoras da vida coletiva” (BACZKO, 1985, 309), uma vez que sua expressão não revela apenas as relações de pertencimento dos indivíduos a determinados grupos sociais, como também define suas relações de conflitos em relação aos pares e outros grupos.

Embora se perceba atualmente uma revalorização das narrativas orais e de histórias de vida, seu uso como fonte de pesquisa pressupõe a compreensão de uma metodologia, que inclui estratégia e tomada de posição, com o intuito de evitar que se caia na armadilha da sedução que tais narrativas proporcionam. Vale ressaltar que toda pergunta pede uma técnica, mas nem toda técnica é suficientemente boa para perseguir respostas<sup>3</sup>. O uso da História Oral como um método e das narrativas de história de vida como técnica requer uma série de ferramentas para se tornar um material de pesquisa científica. Cabe, então, ao pesquisador que lida com o grupo de histórias de vida, a percepção do sujeito-narrador com sua subjetividade e a operação de seu discurso ao longo da entrevista, já que, “mais do que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento” (BOSI, 2003, p. 19).

A entrevista propriamente dita só ocorre depois de um longo percurso. Antes é fundamental que se defina o grupo de pessoas que será entrevistado e quais os tipos de

---

<sup>3</sup> Conforme oficina *História Oral e histórias de família*, ministrada pelo Prof. Dr. Jorge A. Gonzalez, no PÓSCOM / COMUNI - Faculdade de Comunicação / Universidade Metodista de São Paulo nos dias 7 e 8 de fevereiro de 2011.

informação precisam ser coletados para que os questionamentos da pesquisa possam ser, de alguma forma, respondidos. É preciso que o pesquisador busque informações a respeito do tema para que possa elaborar um roteiro de entrevista que estimule o entrevistado. No caso das histórias de vida convém que se leve em consideração que a maioria das pessoas não está habituada a contar sua história para estranhos.

É necessário que se realize um contato e pré-entrevistas, até mesmo como um estudo exploratório, para que se estabeleça uma relação de confiança com o pesquisador, fazendo com que o entrevistado se sinta a vontade durante a entrevista, que é por si só um momento de exposição. Sem um preparo e uma relação de confiança a entrevista corre o risco de se transformar em apenas uma narrativa do sucesso, já que ao narrar de forma distanciada, o entrevistado pode acionar estereótipos que lhe permitem apenas falar impessoalmente sobre seus grandes feitos ou trazer apenas algumas opiniões sobre as questões propostas.

As entrevistas podem ser registradas em áudio e vídeo, o que implica a presença, de pelo menos, mais um participante. Ao pesquisador compete à função de estabelecer um contato direto com o entrevistado, o deixando seguro, sem desviar a sua atenção para questões técnicas e ao técnico cabe a função de garantir a qualidade da captação de som e imagem, sendo o mais discreto possível para não deixar o entrevistado preocupado com a sua imagem no momento da gravação. Ao se estabelecer um cenário tranquilo, a aparente preocupação com os aparatos técnicos, proferida pelos narradores ao início das entrevistas, desaparece dando lugar a uma atmosfera propícia para uma narrativa intensa, em que muitas vezes se perde a noção do tempo decorrido.

Também não há um questionário fechado de perguntas. O que se estabelece é um roteiro de questões que auxiliam o entrevistado em sua narrativa, para que ele possa ter a liberdade de compor sua história, muitas vezes rompendo com a cronologia, repetindo informações, transformando “aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido” (ALBERTI, 2004, p. 77). Mas, como alerta Beatriz Sarlo (2007, p.25) “no se trata simplesmente de uma



cuestión de la forma del discurso, sino de su producción y de las condiciones culturales y políticas que vuelven creíble”.

E é nessa organização em que se encontram as questões a serem pesquisadas, uma vez que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5).

Estabelece-se, durante as entrevistas, uma diferente relação com o tempo. Embora a lembrança remeta ao passado ela é articulada no tempo presente, fundando uma nova temporalidade “em cada repetición y em cada variante volvería a actualizarse” (SARLO, 2007, p. 25), em outras palavras, a cada momento de narração o entrevistado pode trazer novas formas de articulação das lembranças. O que permite ao pesquisador realizar mais de um registro com cada narrador, como no caso de entrevistas temáticas, cujo intuito é aprofundar um assunto apresentado durante a entrevista de história de vida de um mesmo narrador ou com outros depoentes.

Segundo Verena Alberti (2005, p. 38) é possível conjugar num mesmo projeto ambos os tipos de entrevistas, pois “a escolha de entrevistas temáticas é adequada para o caso de temas que têm estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes”, enquanto que na entrevista de história de vida o “centro de interesse [é] o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou” (ALBERTI, 1990, p. 20). Assim, “nada impede que se façam algumas entrevistas mais longas, de histórias de vida, com pessoas consideradas representativas (...), ao lado de entrevistas temáticas com outros atores e/ou testemunhas” (ALBERTI, 2005, p. 38).

Após a realização da gravação da narrativa dos sujeitos, podem ainda ser agendadas visitas para o recolhimento do acervo pessoal (fotos, documentos, recortes de jornal, objetos etc.). O material registrado é disponibilizado ao entrevistado para que ele possa rever sua narrativa e tenha a liberdade de solicitar a “confidencialidade de algumas

informações a seu respeito” bem como ter “o direito de estabelecer condições para a sua disponibilização” (VARGAS et al., 2008, p. 288).

O que se propõe a partir de pesquisas desenvolvidas por meio da História Oral e da construção de acervos de memória é a valorização do sujeito da ação, reconquistando os ritmos temporais “subjugados pela sociedade industrial” (BOSI, 2003, p.53), registrando histórias do cotidiano e a construção de identidades. “São discursos refletidos, de alguma forma, na dinâmica da história, porém, avessos às grandes interpretações oficiais e às ordenações burocráticas da sociedade” (VARGAS et al., 2008, p. 290), propiciando uma compreensão mais ampla da vida social e, conseqüentemente, das relações de comunicação e cultura articuladas pelos sujeitos, aqui, narradores e artífices de suas histórias.

Leva-se em consideração a complexidade e a subjetividade do sujeito social, ou seja, do “indivíduo único e singular que se constitui inserido em um determinado tempo e espaço e em uma determinada relação social e círculo cultural; que se torna plural na medida em que se constitui da polifonia dos discursos que circulam na sociedade” (FÍGARO, 2001, p.33).

O sujeito/receptor e a cultura tornam-se fundamentais para a compreensão dos múltiplos sentidos, dos processos de comunicação e sua ligação com o cotidiano, com a memória e com as diversas práticas sociais. A mediação se relaciona ao “conjunto de práticas e saberes que tornam a apropriação diferencial” e, como as práticas e os saberes são sociais, o receptor sai do isolamento e pode assumir um perfil mais ativo e “se apropriar criativamente dos conteúdos dos meios” (MENDONÇA, 2006, p. 33-34). Nesse âmbito, a comunicação torna-se um espaço de criação e apropriação cultural, promovendo, assim, um movimento de atravessa e desloca a cultura.

Como indica MARTÍN-BARBERO (2004, p. 131), “não há infraestrutura ou economia que escape à dinâmica significante” e, por isso, “não é possível continuar pensando separadamente e de maneira fetichista o plano dos processos tecnológicos, industriais e o da produção e reprodução do sentido”. Torna-se fundamental buscar a compreensão de como o popular é transformado em consumo de massa, identificando as

relações dicotômicas de presença/ausência, de afirmação/negação, que permeiam o imaginário dos sujeitos ao mesmo tempo receptores e produtores de cultura.

### **Considerações finais**

A abertura do campo de estudos da Comunicação, para além da concepção de dominação mídias e de sua evolução tecnológica, implica no olhar para os sujeitos da ação. As narrativas permitem não apenas ter contato com suas lembranças, mas também revelaram suas visões de mundo e suas concepções de cultura e arte. Por meio de suas histórias de vida, revelam-se os cenários de contradições, conflitos e, ao mesmo tempo, os lugares da emergência da solidariedade, das apropriações e mestiçagens, da construção de circuitos alternativos e populares de cultura.

Os sujeitos, ao narrarem suas trajetórias, permitem a identificação da rede de complexidades que cerca uma comunidade e seus moradores e revelaram a subjetividade dos sujeitos. Também demonstraram a necessidade de ampliação do campo de estudos da Comunicação, acionando sua característica transdisciplinar e sua intersecção com a cultura.

As narrativas orais de história de vida mostram que mais do que uma questão de desenvolvimento tecnológico das mídias, a Comunicação pode buscar as inovações e ampliações do campo de estudos em metodologias e processos de pesquisas que contemplem as narrativas dos sujeitos, reveladoras de subjetividades, apropriações, ressignificações e reinvenções comunicacionais. As histórias compartilhadas comunicam os sujeitos da ação, mas não cessam as possibilidades de reformulação, em busca de um processo contínuo de afirmação de existência.

### **Referências**

- ALBERTI, Verena. **História Oral**. A experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: FGV, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Manual de História Oral**. 3ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ouvir contar**. Textos em História Oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 3 ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. Leituras de operárias. 12ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de Psicologia Social. 2ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. **Verso e Reverso**, Unisinos, São Leopoldo, v.XXV, n.58, p. 62-77, jan./abr. 2011. Disponível em <[http://www.unisinos.br/\\_diversos/revistas/ojs/index.php/versoereverso/article/view/924/147](http://www.unisinos.br/_diversos/revistas/ojs/index.php/versoereverso/article/view/924/147)>. Acesso em 20 nov. 2011.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila Ferreira. Possibilidades da comunicação e inovação em uma dimensão regional. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (org.). **Comunicação e Inovação**. São Paulo: Paulus, 2008. p. 111-126.

FÍGARO, Roseli. **Comunicação e trabalho**. Estudo de recepção. O mundo do trabalho como mediação da comunicação. São Paulo: A. Garibaldi, 2001.

GONZALEZ, Jorge. **História Oral e histórias de família**. Oficina ministrada no PÓSCOM / COMUNI - Faculdade de Comunicação / Universidade Metodista de São Paulo, 7 e 8 de fevereiro de 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Memória e História**. Trad. de Bernardo Leitão et al. 5ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; BUONANNO, Milly (Orgs.). **Comunicação no plural**. Estudos de comunicação no Brasil e na Itália. São Paulo: Intercom/EDUC, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Trad. de Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MENDONÇA, Maria Luiza. Comunicação e cultura: um novo olhar. In: SOUZA, Mauro Wilton (org.). **Recepção mediática e espaço público**. Novos Olhares. São Paulo: Paulinas/Sepac, 2006.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em <[http://www.historicidadecom.net63.net/memoria\\_e\\_identidade\\_social.pdf](http://www.historicidadecom.net63.net/memoria_e_identidade_social.pdf)>. Acesso em: 1 jan. 2010.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. de Claudia Berliner. Vol.3. Tempo Narrado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Cultura de la memória y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2007.

SILVA, Eduardo Duarte Gomes da. Por uma epistemologia da Comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p.41-54.

SOUSA, Mauro Wilton de. **Novas Linguagens**. 2 ed. São Paulo: Salesiana, 2003.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. História oral. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ULLOA, Valentin Albarrán. La Tradición y la Memoria contra el Progreso y el Olvido. **Revista Afuera**, Buenos Aires, n.9, nov. 2010. Disponível em <<http://www.revistaafuera.com>>. Acesso em 25 nov. 2010.

VARGAS, Herom et al. Patrimonialização de narrativas orais e o debate sobre os direitos individuais e coletivos. **Signum**, Estudos da Linguagem, Londrina, n. 11, n. 1, p. 279-292, jul. 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel>>. Acesso em 15 out. 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**. Um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

## **Razão e sensibilidade: a memória como estratégia metodológica de uma pesquisa em comunicação<sup>1</sup>**

Klycia Fontenele Oliveira<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE

### **Resumo**

Discute-se a memória como experiência sensorial analítica e como esta se relaciona com o indivíduo e suas identificações sociais. Discussão que norteou a definição da memória como estratégia metodológica à pesquisa de mestrado em comunicação, cujo objetivo era identificar e refletir sobre os processos de construção das imagens que os moradores comunicadores do Antônio Bezerra, bairro na periferia de Fortaleza, fazem sobre o lugar em que vivem, sobre suas experiências comunicativas e sobre si. Entende-se que o ato de relembrar mantém uma relação com o contexto, sendo mais fruto da (re)interpretação de lampejos da memória do que de uma reprodução fiel do vivido. É quando evocam-se afetos e sensações adormecidas, que se aliam a uma racionalidade necessária à construção da narrativa de memória, cuja profundidade vai depender da disposição e potencial reflexivo daquele que é o sujeito-narrador.

**Palavras-chave:** Memória; Experiência sensorial-analítica; Metodologia.

### **1. Introdução**

O presente artigo concentra-se na reflexão sobre como a memória pode ser, simultaneamente, uma experiência sensorial e analítica, individual e coletivizada; que esbocei ao construir os alicerces da metodologia para minha pesquisa de mestrado.

Com o título provisório “Antônio Bezerra: memórias, imagens e afetos de um bairro na periferia de Fortaleza”, a pesquisa em questão se volta para os processos de construção das imagens do bairro e das autoimagens, protagonizados, especialmente, por moradores comunicadores<sup>3</sup>, do Antônio Bezerra, bairro na periferia de Fortaleza, capital cearense.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 2 - Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará. Professora Especialista do curso de Comunicação Social da Faculdade Cearense (FaC), Fortaleza-Ceará. Email. klyciafontenele@gmail.com.

<sup>3</sup> O bairro acumula experiências de comunicação, como o site BAB (<[www.bairroantoniobezerra.com.br](http://www.bairroantoniobezerra.com.br)>), criado em 2005 e a rádio comunitária Costa Oeste 87,9, cuja outorga para funcionar data de 2002. Desde 1999, porém, há relatos de experiências com rádio comunitária, através da Rádio Antônio Bezerra, 103,5, que funcionou até 2006 quando foi fechada pela Anatel.

Entretanto, antes de adentrar na discussão central deste artigo, é importante contextualizar a pesquisa que motivou tais reflexões e que está em andamento desde 2013. Afinal, o objeto e objetivos eleitos me levaram a perguntar sobre como investigar processos sem que estes escorregassem por entre meus dedos e, por conseguinte, levaram-me a escolher a memória como estratégia metodológica.

## **2. Contornos de uma pesquisa em comunicação**

Estudar como as imagens de si são construídas coloca-me em um campo movediço, dada a fluidez deste fenômeno que se constitui pelos fluxos, refluxos, conexões e desconexões das práticas cotidianas. Foi preciso pensar em estratégias metodológicas que me permitissem entender as variações dos percursos daqueles que convivem no bairro e as implicações que existem nos processos de produção do site e da rádio, percebendo as redes (ou rizomas) que formam a sociabilidade no Antônio Bezerra. Privilegiar os pontos de fuga e a flexibilidade daqueles indivíduos que vivem na periferia e usam da astúcia para viver em uma cidade desigual, como é Fortaleza.

Afinal, nas visitas ao bairro, constatei a multiplicidade de indivíduos que por lá convivem. Velhos, crianças, adultos, adolescentes, jovens... Homens e mulheres que, ao construírem suas vidas dia após dia, constroem também o lugar que habitam. Fazem história porque produzem os meios para suprir suas necessidades vitais; das mais primárias a tantas outras que possam surgir na lida diária pela manutenção da vida. No andar pelo bairro, senti a magnitude que cerca as infinitas práticas de seus quase 26 mil habitantes e percebi que me restringir às dinâmicas da rádio Costa Oeste e do site BAB seria desmerecer a riqueza daquela convivência entre os moradores. Mas, também assumi a impossibilidade de dar conta desse emaranhado que é a vida coletiva.

Delimitei, então, meu objeto de estudo, apoiada na interdisciplinaridade bem típica às pesquisas em comunicação. E ao invés de me fixar na dinâmica de produção e no conteúdo das experiências comunicativas, resolvi investigar as conexões entre as práticas socioculturais de moradores do Antônio Bezerra, especificamente, aquelas ligadas ao BAB, à Costa Oeste e ao cotidiano do bairro. Trouxe, portanto, como principal objetivo

identificar e refletir sobre os processos de construção das imagens que os moradores comunicadores do Antônio Bezerra fazem sobre o bairro, sobre suas experiências comunicativas e sobre si.

Delimitei, ainda, como objetivos específicos: identificar os processos – presentes nas práticas cotidianas de moradores e moradores comunicadores – que contribuem para a construção de identificações sociais; e compreender como as imagens sobre o bairro, que os moradores constroem, dialogam com as imagens que eles têm de si, da rádio e do site. Para em seguida, encontrar os contrapontos e aproximações entre essas imagens e autoimagens, refletindo sobre como a elaboração dessas representações incide nos sentimentos de pertença (ligação afetiva) dos moradores comunicadores com o lugar.

Entretanto, apesar desses recortes, ainda me deparava com tamanha densidade de vivências no bairro que inviabilizava minha pesquisa. Passei, então, a conversar com moradores de lá e vi que era recorrente a presença de famílias estabelecidas no bairro há gerações, e que tanto o site como a rádio possuíam integrantes que moravam ou tinham contato com o lugar há anos. Além disso, percebi que os residentes no Antônio Bezerra com frequência identificavam algumas ruas como “o coração” do bairro, que é dividido por uma grande avenida, a *Mister Hull*. Encontrei aí uma maneira de construir minha rede de contatos: escolher moradores dessa região considerada central do Antônio Bezerra e cujas famílias já fossem antigas no bairro.

Decidi interligar falas de lideranças e de comunicadores, ligados à rádio Costa Oeste e ao site BAB, com as de moradores que não tivessem posição de destaque no imaginário coletivo do bairro. Buscar os meus interlocutores nas diferentes gerações de famílias, moradoras do bairro e lá já estabelecidas pela convivência. Privilegiar o convívio deles com o lugar a posições de autoridade. Tratar com o mesmo apreço os relatos de fatos e eventos mais abrangentes do ponto de vista coletivo e as narrativas de acontecimentos ordinários e privados que possam surgir.

Trouxe, portanto, a ideia de me distanciar de pesquisas que privilegiassem apenas grupos organizados e lideranças instituídas. Abordagens que dominaram a maioria dos trabalhos, produzidos sobre bairros populares no Brasil até o começo deste século

(MATTOS, 2012). Preferi substituir a ideia de grupos pela de redes, rizomas e processos, valorizando as interações sociais concretas entre os moradores. Mas, para dar andamento à investigação, precisei delimitar a metodologia que melhor se enquadrasse em meus propósitos.

Em geral, as recordações do cotidiano, alheias a eventos extraordinários e de grande repercussão, parecem tão simples e inofensivas que quase nunca refletimos sobre elas, apesar de elas nos acompanharem e se perpetuarem pelo convívio nas redes de amigos e familiares. Mesmo vivendo no anonimato, essa memória retém resíduos das ações que, na lida diária pela sobrevivência e convivência em sociedade, paulatinamente, delineiam quem somos. Ela contribui para que sejam elaboradas as representações de si (e do outro) que, por sua vez, guiam as identificações sociais – ou seja, as diferenças e identidades que construímos.

Diante dessa reflexão, surgiu a ideia de trabalhar com a memória, através de entrevistas de história oral, pois queria ter como foco as recordações das trajetórias de vida dos moradores que dialogassem com o bairro. Daí, resolvi usar relatos de memória como estratégia metodológica, pois

[...] ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p. 13).

Junto a isso, minha predileção e o costume de recordar o que vivi foram decisivos na escolha da memória como base para a minha metodologia. Quis remexer no passado, acionar recordações que mobilizassem os meus interlocutores a mostrarem as imagens que eles têm de si e do lugar onde vivem e, assim, instigá-los a construir novas perspectivas. Quis também correr o risco de ser alterada pelo que brotasse das reminiscências, reconhecendo que – o tempo todo – estamos todos em obra, porque somos todos humanos.



### 3. Memória: uma experiência sensorial-analítica

As lembranças do olvido ajudam-nos a entender o presente, ao mesmo tempo em que o presente é peça-chave na compreensão do passado (ROSSI, 2010). Essa referência ao passado contribui para que cada indivíduo (ou grupo) possa definir seu lugar na sociedade. Pois, ao contar o vivido a outrem, elaboramos o passado ao mesmo tempo em que nos descobrimos e reforçamos impressões e representações sobre as coisas da vida; e identidades e diferenças são forjadas.

Diante disso, com a intenção de discernir os processos de construção das imagens que moradores do Antônio Bezerra fazem do bairro e, por conseguinte, de si e dos outros, a memória se tornou uma importante estratégia. Mas, que definição de memória norteou a minha investigação? Apesar de essa ser uma pergunta de difícil resposta – pois não é fácil dizer o que é e como se constitui a memória e como esta se relaciona com o conjunto das atividades cognitivas (ALBERTI, 2004) – pretendo, aqui, discorrer sobre o tema se não para chegar a uma conclusão, pelo menos para deixar explícitas as reflexões que orientaram a minha metodologia.

“É com base na realidade vivida que conseguimos olhar para o passado [...]” (GUEDES-PINTO, s/a, p. 01), mas, fazemos isso a partir da compreensão de vida que temos no momento em que rememoramos. Essa “lembrança imprevista do passado” – referência de Tomás de Aquino à memória (*apud* ROSSI, 2010, p. 16) – não é exclusividade do ser humano, pois os outros animais também a possuem.

Mas, até que se prove o contrário, somente o ser humano tem a habilidade de, a partir das recordações do vivido, elaborar conhecimentos, ou seja, é de nossa espécie a faculdade da reminiscência. A cada rememoração, novas reminiscências surgem, mesmo que alguns elementos se repitam. Assim, o conhecimento, produzido pelas inferências quando do ato de recordar, está sempre sujeito a novas elaborações.

Esse conhecer construído pela memória ultrapassaria a ideia de apropriação intelectual, aproximando-se das ações reflexivas, próprias do pensamento. As reminiscências seriam, pois, o resultado da tentativa de elevar qualquer experiência à sua inteligibilidade. Para que isso aconteça, é preciso que “a experiência fale de si para poder

voltar-se sobre si e compreender-se” (DURAN, 2009, p. 139). Foi isso o que pretendi provocar em meus interlocutores: na medida em que recordassem o que viveram no Antônio Bezerra, pudessem refletir e compreender o vivido, deixando vir à tona as representações que fazem de si, dos outros e do bairro.

Concebi, então, a memória não como coisa estanque, mas como um processo que, *a priori* é íntimo e pessoal, mas que logo se revela “como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.” (POLLAK, 1992, p. 201). Uma “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado”, integrada a “tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais” (POLLAK, 1989, p. 9).

Essa concepção de que a memória é um fenômeno social já era sublinhada por Maurice Halbwachs nos anos de 1920-30. Ele enfatizava como distintas referências influenciam na estruturação da memória, inserindo-se também em uma memória que é coletiva. Mas, apesar de sua abordagem durkheimiana que trata fatos sociais como coisas, Halbwachs já apontava a presença de certo processo de negociação entre as memórias individuais e a da coletividade, antevendo discussões que surgiriam na contemporaneidade, sob a influência do construtivismo.

Discussões estas que se voltam para os “[...] processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias [...]” (POLLAK, 1989, p. 4). Colocam, portanto, em cheque, memórias coletivas já consolidadas – como aquelas relacionadas ao holocausto – ao se perguntar como essas recordações se solidificaram e assumiram a condição de fato, ganhando estabilidade e duração. Deixam, portanto, em evidência as disputas que há entre as memórias, ou seja, entre as tantas interpretações que surjam ao se recordar os fatos; privilegiam os conflitos à estabilidade (POLLAK, 1989 e 1992).

Mesmo com a compreensão de que as memórias individuais sejam em parte constituídas pela vivência compartilhada em sociedade, elas não perdem sua singularidade, “pois cada sujeito traz consigo uma experiência própria de vida” (PORTELLI, 1997), que jamais se repete. Por ser única, cada memória individual traz

uma versão daquilo que foi vivido, e pode ampliar o patrimônio histórico-cultural da humanidade.

Mas, diante de uma sociedade estratificada, econômica e socialmente, o termo “memória enquadrada”, cunhado por Henry Rousso nos anos 1980, parece mais adequado do que o de “memória coletiva”, usado por Halbwachs. Este último enfatiza a força institucional da memória e sua positividade como instrumento de coesão social. Enquanto Rousso identifica a negatividade da memória, usada de forma coercitiva em benefício de grupos específicos.

O enquadramento de memória se relaciona com as negociações que sobrepõem uma memória a outra, numa reinterpretação incessante do passado diante dos embates entre o presente e o futuro. Apesar de esse processo ficar submetido à coerência dos discursos sucessivos, fundamental para a sustentação dessa memória como algo crível (POLLAK, 1989), a consolidação de uma memória da coletividade estaria sujeita a interpretações adequadas aos contextos históricos quando da sua (re)elaboração. Ou seja, estaria sujeita a um enquadramento.

Embora o termo seja preferencialmente indicado à memória que direciona a história de um país ou até mundial, é possível fazer uma analogia dessas negociações a memórias que se formam em um plano mais micro, como aquelas que permeiam o bairro do Antônio Bezerra. O enquadramento não seria exclusividade daqueles grupos costumeiramente dominantes, ainda mais se forem consideradas as tramas sociais que se formatam numa relação de (e pelo) poder. Cada um arca com o peso de sua memória, ou seja, com o peso da imagem que quer de si.

Nas entrevistas que realizei no Antônio Bezerra, por exemplo, meus interlocutores demonstravam um laço afetivo com o bairro e uma preocupação em preservar a imagem do lugar e, conseqüentemente, a sua. Isso ficou evidente em falas do tipo “ele não é um bairro violento”, “ainda é um bairro bom de viver”, “é minha inspiração”. Mais que isso, ao definir pontos em comum, que os diferenciavam dos bairros vizinhos, as lembranças que surgiam davam fundamento e reforçavam os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais dos moradores em questão.

Em vista disso, compreende-se que a memória “coloniza o passado e o reordena tendo por base as concepções e as emoções do presente.” (ROSSI, 2010, p. 97). Por consequência, o passado pode ser concebido como uma reconstrução, organizada por uma coerência imaginária, portanto, sujeito a imprecisões, contradições e conflitos. O passado que surge pelas reminiscências é o passado dito, narrado, ou seja, é composto por enunciações que não existem fora de um contexto social.

De maneira geral, qualquer narrativa que relate “o que se passa” (ou o que se passou) institui algo de real, na medida em que se considera como a representação de uma realidade (do passado). Ela baseia sua autoridade no fato de se fazer passar por testemunha do que é, ou do que foi; ela seduz e se impõe através dos acontecimentos dos quais pretende ser intérprete [...] No entanto, o “real” representado não corresponde ao real que determina sua produção. Ele esconde, por trás da figuração de um passado, o presente que o organiza. [...] A representação disfarça a práxis que a organiza (CERTEAU, 2012, p. 49).

O tempo recordado – também interpretado e reconstruído – depende, pois, da forma e do que dele for evocado. Às vezes, as recordações afloram pelos sentidos. Um cheiro, um som, uma imagem, um gosto podem acionar os dispositivos da memória. E se constato a necessidade da evocação, constato também a participação do inconsciente como depositário da memória. Melhor dizendo: corroboro a relação intrínseca entre inconsciente e memória. Por isso, mesmo sem ter intenção de me estender nessa discussão, é importante antes de seguir, fazer a seguinte referência:

Pouco importa a teoria da matéria a que você se vincule: realista ou idealista, você pensa, evidentemente, quando fala da cidade, da rua, dos outros quartos da casa, em tais e tantas percepções ausentes da sua consciência, e, no entanto, dadas fora dela. Elas não se criam à medida que a consciência as acolhe; elas lá estavam já, de algum modo; ora, como, por hipótese, a sua consciência não as apreendia, como podiam existir em si senão no estado inconsciente? (BERGSON, 1959, p. 284, *apud* BOSI, 1995, p. 52).

O ato de lembrar exige, pois, um “esforço deliberado da mente”, pois ele “é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma [...]” (ROSSI, 2010, p. 16). Afinal, a memória conserva um passado que se apresenta ora consciente,

pelas lembranças que o emergem, ora latente, nas profundezas do inconsciente. Como despertá-la foi o desafio a mim imposto diante dos meus interlocutores.

Esse chamado às lembranças traz, ainda, uma preciosidade: a emoção. Anuncia sentimentos que surgem das sensações experimentadas nas vivências do cotidiano, retidas na memória, mas esquecidas na consciência diária<sup>4</sup>. Esse recordar é prenhe de afeto, porque lembrar emociona até mesmo aqueles que não são dados a comoções. Foi essa afetividade pelo bairro Antônio Bezerra que procurei nas reminiscências daqueles com quem conversei.

Diante disso, não puderam ser ignoradas as subjetividades que perpassam as recordações e os relatos que delas são frutos. A subjetividade, aqui, é compreendida numa relação entre o *quem sou* e o *quem somos* da cultura; é construída e não dada e sua produção se interliga com as identificações individuais e coletivas. Logo, é primordial entender as formas subjetivas do ponto de vista histórico, percebendo, nas pressões ou tendências que as produzem, possíveis contradições e modificações que, porventura, ocorram provocadas pelas tantas determinações sociais, inclusive, pelas condições materiais (JOHNSON, 2010).

Entra em jogo, aqui, a energia criadora do ser humano concreto, real e não o fantasiado, idealizado. Afinal, não se pode esquecer que a vida é construída em cima de alicerces materiais, de circunstâncias objetivas, sejam elas naturais ou sociais. Voltei, portanto, minha atenção para “indivíduos reais, [para] sua ação e suas condições materiais de vida, tanto aquelas que eles já encontraram elaboradas quanto aquelas que são o resultado de sua própria ação.” (MARX; ENGELS, 2012, p. 44).

Assim, apesar de ser um árduo exercício, usei partir de pressupostos que não fossem arbitrários, que tratassem a realidade distanciada de dogmas e que pudessem ser verificados empiricamente. Daí, a opção por, a partir das reminiscências sobre o Antônio Bezerra, encontrar elos de afetos, hábitos e ideias que vislumbrassem a construção das identificações dos indivíduos na relação com o bairro. Partir de uma memória, a princípio

---

<sup>4</sup> É impossível viver sem o esquecimento. Precisamos esquecer para termos esperança e disposição. Afinal, como seríamos nós se sempre nos lembrássemos de nossas limitações, como a sina da mortalidade? Há, porém, que se discutir se o esquecer é para manter a esperança, se é uma autodefesa humana ou um instrumento mantenedor da dominação.

individual, mas que dialoga com uma memória que é pública, pois “[...] mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida.” (POLLAK, 1989, p. 14).

Atentei-me aos relatos sobre o passado para encontrar as imagens que poderiam existir do bairro Antônio Bezerra, oriundas das recordações de cotidianos diversos. Procurei, nas recordações, por vestígios de datas importantes coletivamente, mas também, por traços ordinários, do dia a dia de moradores locais. Quis as lembranças que partiam da experiência vivida, pois a

experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia (KOSELLECK, 2006, p. 309).

Compactuo, portanto, com a concepção de que cada geração posterior – tendo ou não consciência deste fato – é herdeira da atividade social da geração precedente, pois é essa herança a matéria-prima que aciona as produções sociais da geração que segue (MARX, 2007). Nesse sentido, “nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história.” (BENJAMIN, 2012, p. 10). Entretanto, considerar as conexões entre as gerações não significa tratar o passado – e nem a história por ele construída – de maneira linear e mecanicista. Afinal, sua construção se dá pela descontinuidade, ainda mais quando está amparada por relatos de memória.

Nesse processo, foi preciso, também, considerar a natureza limitada da memória e, por conseguinte, de tudo que dela depender. Afinal de contas, essas recordações são constituídas por imagens e emoções, apresentando-se, sempre, de forma fragmentada e incompleta. Apresentam-se, assim, porque são constitutivas do ser humano, o qual para recordar, mune-se da linguagem que, por conseguinte, resulta de uma consciência prática, que se funda no contato com o outro, como um produto social (MARX, 2012).

A linguagem, de onde brotam tais enunciações, revela as variadas facetas das relações sociais e das ideias que as sustentam, pois a língua é “expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta, servindo, ao mesmo tempo, de

instrumento e de material”<sup>5</sup>. Nesse sentido, dediquei especial atenção aos processos de enunciação por onde afloram as recordações. Assim, não somente o conteúdo dos relatos se tornou importante, mas, fundamentalmente, a forma como os discursos embutidos nas narrativas se apresentavam. Afinal, o ponto de partida foi a memória de fatos corriqueiros que se expressam na comunicação da vida cotidiana que, por sua vez, está vinculada aos processos de produção (BAKHTIN, 2006).

A perspectiva de usar a memória como estratégia metodológica levou-me, ainda, a pensar na sociedade contemporânea. Uma sociedade que é chamada a cultuar o passado e a interrogar-se sobre o esquecimento; que invocou o “dever de memória” e, por vezes, “estigmatizou abusos da memória” (HARTOG, 2013). Refletir sobre a constatação de que “o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo.” (HUYSSSEN, 2000, p. 15), porque como bem diz Hartog (2013): “pretendeu-se fazer memória de tudo” e memoriais foram construídos e multiplicaram-se os museus.

Tais lugares – que, em 1984, o historiador Pierre Nora denominou lugares de memória (HARTOG, 2013) –, além de definir o que é digno de ser memorável, delimitam e institucionalizam o espaço e o tempo para recordar. Assim, diante da correria imposta pelo mundo do trabalho – onde tempo é dinheiro, porque é regido pela lógica da produção capitalista –, reservam-se espaços onde é permitido lembrar (ou conhecer o que neles é recordado), onde todos se tornam testemunhas do testemunho do outro. Onde é permitido reverenciar o passado...

Mas não há dúvida de que os crimes do século XX, seus assassinatos em massa e sua monstruosa indústria da morte são as tempestades de onde partiram essas ondas memoriais, que acabaram unindo e agitando intensamente as sociedades contemporâneas (HARTOG, 2013, p. 25).

O chamado dos tempos atuais é para que se mantenha viva a memória de acontecimentos que abalaram a humanidade: grandes guerras, grandes epidemias, grandes catástrofes naturais. Horrores que exterminaram considerável número de pessoas e cujos discursos ampliam sobremaneira seu alcance. A guerra que dizimou um povo em

---

<sup>5</sup> Marina Yaguello, introdução do livro *Marxismo e filosofia da linguagem*. Os problemas fundamentais do método sociológico na ciência da Linguagem. BAKHTIN, Mikhail. 12ª ed., HUCITEC, 2006, p. 18.

holocausto. A gripe que devastou um continente... Tsunamis, terremotos, extermínios, bombas nucleares, naufrágios... Calamidades não esquecidas, aliás, calamidades cuja lembrança é exigida, pois o esquecimento seria um ato de deslealdade para com aquelas pessoas. E assim,

as memórias do século XX [e podemos estender às primeiras décadas do século XXI] nos confrontam, não com uma vida melhor, mas com uma história única de genocídio e destruição em massa, a qual, *a priori*, barra qualquer tentativa de glorificar o passado (HUYSSSEN, 2000, p. 31) [grifos no original].

Essa obsessão com a memória e com o passado se apresenta como uma “cultura da memória” que se associa, de forma bem-sucedida, à indústria cultural em “uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilo de vida associados ao consumo de massa.” (HUYSSSEN, 2000, p. 39). O horror do passado também diverte e traz certo alívio quando se percebe que ele está enclausurado em um tempo distante.

Ditado pelo ritmo industrial, o desabrochar da grande onda da memória já extrapolou as paredes dos lugares feitos para recordar e segue comandado pela lógica da sociedade de consumo, ou melhor, pela lógica de uma sociedade do espetáculo. Mas, cultivar o passado como um ato de consumo de uma cultura industrializada não é voltar a ele; é se distrair e esquecer os horrores dos cotidianos atuais de uma sociedade cada vez mais aprisionada pela mercadoria. Vivencia-se, hoje, o que Hartog (2013) chamou de presentismo: o poderio das revoluções tecnológicas, que preconiza uma sociedade da informação, traz consigo uma enaltecida categoria do presente ao exaltar a ideia de tempo real.

A sincronia entre a dimensão simbólica da sociedade contemporânea organizada pelo mercado e o senso comum dos consumidores enrijecem os holofotes da memória no extraordinário, no que é curioso ou naquilo que causa furor. Tal sintonia credita pouco (ou quase nenhum) valor às histórias construídas no dia a dia do sujeito comum. E a academia segue no mesmo compasso, apesar dos novos caminhos que vem construindo quando volta seus estudos aos sujeitos “normais”, principalmente, depois que “se

reconheceu que não só eles seguiam itinerários sociais traçados, como protagonizam negociações, transgressões e variantes.” (SARLO, 2007, p. 16).

Esse maremoto espetacular me faz lembrar dona Margarida<sup>6</sup>, uma senhora com quem conversei sobre a vida no Antônio Bezerra, e que antes de nossa conversa me questionou a “serventia” daquela entrevista... E de que pensei cá comigo: como uma matriarca de 81 anos, com descendentes que já chegam à quarta geração e cujo pai já morava naquele bairro, não teria algo importante a lembrar? Mas, diante do espetáculo dessa memória industrializada, é possível até compreender as razões da indagação dessa senhora que “só” criou os filhos e que viu netos, bisnetos e tataranetos nascerem e conviverem em um bairro de periferia.

Não nego, é claro, a necessidade de que eventos que dilaceraram a humanidade sejam lembrados, inclusive para que sirvam de alertas ao presente ou que sejam instrumentos na luta pelos direitos humanos e sociais; e por justiça. Até porque, em diversos países, em especial os latino-americanos, “os atos de memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado e, de forma permanente, pelas organizações da sociedade.” (SARLO, 2007, p. 20).

Mas, ao dar privilégio à memória de acontecimentos grandiosos, renega-se as experiências do cotidiano miúdo a um plano secundário, ou até mesmo ao esquecimento. É óbvio que não é possível lembrar tudo o tempo todo, mas espetacularizar passados escolhidos é tão ou mais danoso do que esquecê-los. Por isso, é preciso pensar sobre o uso dessas recordações, sobre a comercialização em massa da nostalgia, da dor e do trauma. Inclusive porque “quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer.” (HUYSSSEN, 2000, p. 20).

Esse paradoxo, como sinaliza Huyssen (2000), é, por sinal, motivo de crítica à cultura da memória contemporânea, acusada de provocar “amnésia, apatia ou embotamento” pela sua “incapacidade e falta de vontade de lembrar”, provocando a

---

<sup>6</sup> Maria Margarida de Araújo Terto, 81 anos e moradora do Antônio Bezerra há mais de 60 anos, é viúva, costureira aposentada e a matriarca de uma extensa família (tem filhos, netos, bisnetos e tataranetos), com alguns dos seus filhos e netos ainda morando no mesmo bairro.



“perda da consciência histórica”. Diante disso, a sociedade contemporânea parece dar sinais de esquizofrenia: consome (como entretenimento) a memória de um passado de terror, cultua um presente que desacredita o futuro e vivencia tudo isso em um tempo cada vez mais acelerado e em desatino.

Observando esse contexto, trago como minha a inquietação apresentada por Hartog (2013, p. 17) de que “as relações que uma sociedade estabelece com o tempo parecem ser, de fato, pouco discutíveis ou quase nada negociáveis.” Vejo-me, então, impelida a refletir também sobre o tempo – o tempo de quem fala; o tempo sobre o qual se fala. Seria o tempo um algoz, lembrando ininterruptamente a finitude da vida ou um elixir da esperança, alimentado na expectativa de que dias melhores virão? O tempo é algo inventado ou da natureza? Quantos tempos existem ou que facetas há em um tempo que é único? Há fronteiras precisas entre o passado, o presente e o futuro?

Sem respostas conclusivas a essas perguntas, destaco apenas que as ordens do tempo – mesmo variando segundo lugares e épocas – são “tão imperiosas [...] que nos submetemos a elas sem nem perceber.” (HARTOG, 2013, p. 17). E ao pensar sobre a sociedade contemporânea – essa sociedade das mercadorias cuja base é a exploração privada da riqueza, de uma produção coletivizada; e que se sustenta pela opressão de poucos sobre muitos – penso que, mesmo que haja resistências, a ordem de nosso tempo é ditada por aqueles que detêm o poder econômico, o qual interfere na política, cultura e nas outras esferas sociais.

Recordo o perigo alertado por Benjamin (2012, p. 12) de que “em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros de todos aqueles que antes foram vencedores. [...] a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder.”. E antevejo um risco iminente aos propósitos de minha pesquisa: que as recordações dos moradores do Antônio Bezerra fiquem limitadas a enquadramentos de memória.

Meu alento, porém, é saber que a memória é um bicho solto que escorrega das amarras impostas. Que brota quando não se espera, alegre ou machuca, principalmente quando seu florescer vem daquilo que se vivencia na pele. Mas, de antemão, admito que

é preciso se valer de astúcia para identificar as camadas dos discursos que dão sentidos aos relatos das experiências passadas e o exercício da escuta aparece, também, na estratégia metodológica.

#### 4. Considerações finais

Em suma, o ato de relembrar exprime uma relação com o contexto. O passado que se torna presente é mais fruto da (re)interpretação de lampejos da memória do que de uma reprodução fiel do vivido. No ato de vasculhar o olvido, evocam-se afetos e sensações, aparentemente de outrora, mas, em uma visada mais atenta, tais afetos e sensações apresentam-se em uma relação com o presente.

Se de um lado, o aflorar da memória aciona emoções adormecidas, de outro, impõe uma racionalidade necessária à construção da fala<sup>7</sup>, especialmente quando esta é provocada durante uma entrevista. Tais mecanismos tornam a narrativa dos relatos de memória uma experiência sensorial e analítica, cuja profundidade vai depender, principalmente, da disposição e potencial reflexivo daquele que relembra e conta, ou seja, do sujeito-narrador.

#### Referências

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar:** textos em história oral. Rio de Janeiro-RJ: FGV, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Os problemas fundamentais do método sociológico na ciência da Linguagem. 12ª ed. São Paulo-SP: HUCITEC, 2006.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história.** Belo Horizonte-MG: Autêntica Editora, 2012.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças dos velhos. 3 ed., São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1995.

CERTEAU, Michel de . **História e Psicanálise:** entre ciência e ficção. Coleção História & Historiografia, v. 3. 2 ed. Belo Horizonte/MG: Autêntica Editora, 2012.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In. DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** 2ª ed. São Paulo-SP: Editora Atlas, 2010.

---

<sup>7</sup> Apesar de a palavra falada ser muito mais imediata e espontânea do que a palavra escrita, há também na primeira traços de reflexão e de elaboração na escolha do que será revelado e/ou ocultado.



DURAN, Marília Claret Geraes. Colocar-me por escrito – escrever um memorial. In. **Educação & Linguagem**, Vol. 12, N. 20, p. 132-147, jul-dez, 2009.

GUEDES-PINTO, Ana Lúcia. **Memorial de formação** – registro de um percurso. s/a. Disponível em: <<http://www.fe.unicamp.br/ensino/graduacao/downloads/proesf-AnaGuedes.pdf>>. Acesso: 06/09/2014.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte/MG: Autêntica Editora, 2013. Coleção História & Historiografia.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro-RJ: Aeroplano, 2000.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, estudos culturais?. In. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O que é, afinal, estudos culturais?** 4 ed., Belo Horizonte-MG: Autêntica Editora, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

MARX, Karl. **A miséria da filosofia**. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal. vol. 77. São Paulo-SP: Editora Escala, 2007.

\_\_\_\_\_. In. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Feuerbach – A contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista. 5ª impressão. São Paulo-SP: Martin Claret, 2012.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. In. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Feuerbach – A contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista. Coleção Obra-prima de cada autor. vol. 192. 5ª impressão. São Paulo-SP: Martin Claret, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In. **Estudos Históricos**. vol. 2. n°. 3. Rio de Janeiro-RJ, 1989. p. 3-15. Disponível em: <<http://sistema.bibliotecas.fgv.br/>>. Acesso: 10/08/2014.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. In. **Estudos Históricos**. vol.5 n° 10. Rio de Janeiro-RJ, 1992. p.200-212. Disponível em: <<http://sistema.bibliotecas.fgv.br/>>. Acesso: 10/08/2014.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In. **Projeto História**. n° 15. São Paulo-SP, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP, 1997, p. 13-33. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf>>. Acesso: 20/09/2014.

ROSSI, Paolo. **O Passado**, a Memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias. São Paulo-SP: Editora UNESP, 2010.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo-SP: Companhia das Letras; Belo Horizonte-MG: UFMG, 2007.

## **Storytelling virtual: a contação de histórias como forma de dar sentido à vida da sociedade em rede<sup>1</sup>**

Gabriela Mariane Gasparin<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

### **Resumo**

Este artigo visa abordar o a contação de histórias (o chamado storytelling) na sociedade em rede atual e compartilhar um projeto experimental da autora com narrativas no ambiente online. Na sociedade em rede, o tradicional costume do ser humano de contar histórias como forma de comunicação expandiu-se e se intensificou no meio virtual. Com a evolução tecnológica constante, qualquer ser humano conectado à internet (seja no computador, tablet ou smartphone) é um contador de histórias em tempo real. Contamos nossas histórias da hora em que acordamos a quando vamos dormir, como forma de significar nossas vidas. Como reflexo desse comportamento, a autora possui um projeto chamado Vidaria, um blog onde compartilha histórias de vidas nas redes sociais, um exemplo de storytelling que serve como inspiração online para indivíduos.

**Palavras-chave:** Comunicação; storytelling; narrativas; sociedade em rede; sentido da vida.

### **1 - A contação de histórias na sociedade em rede**

O ato de contar histórias é intrínseco ao ser humano e faz parte de sua comunicação. E a comunicação, por sua vez, sempre foi a base da interação social e essencial para a vida do homem em sociedade (RUDIGER, 2011). Se no passado as histórias eram contadas de forma orgânica e verbal, de um indivíduo para outro, de um grupo de indivíduos para outro, hoje em dia as narrativas acompanham a evolução tecnológica.

Nunca a vida foi tão narrada como na sociedade em rede atual. Vivemos uma época onde todos podem contar suas próprias histórias a todos praticamente em tempo

---

1 Trabalho apresentado no GT 2, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015

2 Jornalista formada em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (Umesp)

real, da hora em que acordam a quando vão dormir, em múltiplas plataformas online (COGO, online). O fenômeno, proporcionado pelo contínuo desenvolvimento de tecnologias da informação, permite a qualquer indivíduo com acesso à internet ser um contador de histórias em larga escala.

São inúmeras as ferramentas online que hoje, de certa forma, nada mais são do que meios para a contação de histórias, seja com textos, imagens, fotos ou vídeos. São blogs, fotologs, tumblrs, vídeos no Youtube, textos e fotos postadas em redes sociais como o Facebook e o Twitter. Narramos de forma atrativa até nosso histórico profissional para quem quiser ler na internet, por meio do LinkedIn.

A disseminação da contação de histórias em redes online é de certa forma recente. Dar a quem antes era receptor de informações em grande escala a possibilidade de ser emissor (a muitos ao mesmo tempo) é uma das revoluções que a internet proporcionou na comunicação social a partir da década de 1990. Antes, esse poder era limitado aos meios de comunicação de massa, seja o jornal, a rádio ou a TV, todos com disseminação iniciada a partir da segunda metade do século XVII, após a Revolução Industrial.

Além de dar autonomia, a internet, sobretudo, é ainda mais atraente do que os demais veículos, pois integra, no mesmo sistema, modalidades escrita, oral e audiovisual (CASTELLS, 1999). Sem contar que o avanço tecnológico permite cada vez mais vídeos e fotos instantâneas e de melhores resoluções, que podem facilmente ser captadas e compartilhadas com mensagens em tempo real em equipamentos constantemente atualizados e mais modernos, como tablets e smartphones.

O hábito de contar histórias a todo momento na sociedade em rede tem sido tão contínuo que até empresas, em suas estratégias de comunicação, observaram o fenômeno e não ficam de fora. Percebendo o poder encantador que uma história bem contada pode ter sobre o público, usam a estratégia do “storytelling” (termo em inglês que pode ser traduzido como “contação de histórias”) para a construção de sua imagem.

A estratégia empresarial, nesse caso, busca divulgar histórias envolvendo a empresa e a marca com narrativas em tons humanizados. O intuito é comover consumidores, promover valores e se destacar no mercado (DOMINGOS, 2008, online).



E assim, histórias inspiradoras de fundadores de corporações são associadas às marcas e divulgadas como “cases de sucesso” ao público interno e externo, seja em veículos de comunicação empresarial, seja pela imprensa. Da mesma forma, em tom coloquial e atrativo, textos sobre a origem e qualidade de produtos está cada vez mais presente nas embalagens.

O storytelling aparece também na imprensa, como técnica narrativa para atrair a atenção do leitor, que com a instantaneidade da internet precisa de um texto chamativo para ler a notícia até o final, como salientam Karenine Miracelly Rocha da Cunha e Paulo Francisco Mantello:

O storytelling constitui uma técnica para narrar fatos como se fossem histórias. Ao enfatizar a narração e descrição, há um esforço de recriar cenas e personagens, tarefa estética de despertar sensações no consumidor de notícia, seja ela impressa ou audiovisual, para que ele se identifique com o relato e goste do texto jornalístico como apreciaria um texto mais elaborado, propriamente literário ou poético. (2014, online)

Seja pelos indivíduos, pela imprensa ou pelas empresas, contudo, a contação de histórias no contexto atual, entretanto, difere da tradicional, contada verbalmente entre pessoas próximas, no principal fator: acontece principalmente com o uso da tecnologia, o que fornece inúmeras possibilidades para as narrativas, como diz Adenil Alfeu Domingos. Ele entende, aliás, o storytelling como “uma nova maneira de narrar a vida humana por meio de sincretismos de linguagens, em sofisticadas ferramentas da chamada tecnologia inteligente, em suportes diferentes.” (DOMINGOS, 2009, online)

Hoje, basta uma câmera na mão e uma boa história para ser contada que o sucesso é quase que certo. Foi, portanto, a praticidade da moderna tecnologia inteligente que proporcionou a explosão do storytelling, permitindo que qualquer indivíduo que tenha posse de um simples celular possa fazer apreensão de imagens do seu entorno e de si mesmo como parte desse mesmo todo, com muita facilidade, e, assim, narrar o homem. (DOMINGOS, 2009, online)

A concepção de Domingos parece estar cada vez mais atual. Basta ficarmos alguns segundos acompanhando as publicações de amigos no Facebook, por exemplo, para

encontrarmos verdadeiras narrativas de histórias de vida. O storytelling acontece nas redes sociais a todo momento.

Todos contam desde fatos que acabaram de acontecer (como um evento cultural, uma festa, uma demissão ou uma conversa ouvida de soslaio dentro do ônibus) a grandes compilados de anos guardados na memória, como textos memoráveis de aniversários de casamento, de namoro, anos de trabalho em um mesmo emprego e até homenagens de falecimento.

Domingos pontua, dessa forma, que o homem da internet se sente como um dos protagonistas da aventura da história da humanidade, remetendo ao que já ocorria em tribos primitivas, quando existia um mago contador de histórias. Na perspectiva de Domingos, servindo-se de novas tecnologias, “o homem personagem do storytelling se vê nessa rede como um herói de um grande espetáculo.”

O homem descobriu que narrar é um meio de conservar algo em comum entre seus pares, criando identidade, além de criar um lugar de pertencimento do homem como um ser feito pelas suas próprias histórias de modo mais coletivo do que individual. (DOMINGOS, 2009, online)

E como diz Manuel Castells, em seu livro “Redes de indignação e esperança”, “em nossa época, as redes digitais, multimodais, de comunicação horizontal, são os veículos mais rápidos e mais autônomos, interativos, reprogramáveis e amplificadores de toda a história.” (p.23, 2013)

Em tom otimista, mostrando como essa interação online pode ser usada em prol de um avanço e melhorias para o desenvolvimento da sociedade como um todo, Pierre Lévy, em seu livro “A inteligência coletiva”, sugere que o ciberespaço oferece um dispositivo comunicacional original “de todos para todos”, permitindo uma cooperação dos membros, em uma espécie de “inteligência coletiva”, de forma a reinventar o laço social em torno do aprendizado recíproco. Para ele, contudo, para tal é necessário que se mobilize a subjetividade dos indivíduos:

Seja na escala das empresas, seja nas administrações, ou ainda na das regiões ou nações, a tensão em direção à inteligência coletiva supõe uma nova atenção voltada para o humano enquanto tal. Quando apelamos a todos os recursos afetivos e intelectuais das pessoas, quando

precisamos suscitar a capacidade de ouvir e de prestar atenção no outro, se a interconexão planetária e os retrocessos sociais suscitam jogos nos quais tanto mais se ganha mais o parceiro ganha, a concorrência de desloca para o terreno ético. (p. 44, 2011)

## 2 - A sociedade da informação em tempo real

Ao analisar o fenômeno do storytelling - seja por indivíduos ou por organizações (que como vimos acompanham o que ocorre na sociedade como um todo), não podemos deixar de contextualizar, contudo, o cenário em que ele se desenvolve: uma sociedade com indivíduos cada vez mais condicionados a consumir rápidas mensagens o tempo todo.

Com o avanço contínuo da tecnologia da informação, somos cada vez mais bombardeados com uma gama infinita de mensagens a todo momento. O conteúdo das informações produzidas e compartilhadas com tanta rapidez, porém, chega a ser questionado por estudiosos. Dominique Wolton, por exemplo, no livro “Informar não é comunicar”, avalia que o tempo é o principal inimigo da internet. “Os conhecimentos, na velocidade da informação, não avançam, não são trocados, não interagem” (WOLTON, 2011, p.41).

Wolton avalia a rapidez da informação dissipada principalmente pelos veículos de comunicação e questiona quem pode absorver tantas informações com tanta rapidez:

O que significa esse fascínio pelo “tempo real”? O que significa essa vontade de “viver ao vivo” como se cada um fosse jornalista na frente de batalha ou um estadista à beira de uma guerra? A velocidade reduziria a incompreensão, a violência e a guerra? Por que acreditar de repente no poder absoluto da velocidade tecnológica quando na diplomacia, há séculos, a lentidão é indispensável para evitar perigosas derrapagens” (2011, p. 55).

Wolton avalia ser fundamental sair das redes tecnológicas para experimentar novamente o que chama de “realidade real”, a humana, social e afetiva. Pede atenção com relação à solidão interativa das redes sociais e amizades virtuais.

Tornar público tudo o que nos diz respeito e aos outros não é um avanço. Nem tudo é transparente e imediatamente compreensível [...] Temos, portanto, de voltar à realidade, não viver apenas na tela. Agrada na internet a abundância de informações. O usuário sente-se todopoderoso. Mas é preciso tomar cuidado com a “má informação” e com a “infobesidade”, essa mistura indiscriminada do presente e do passado.



Entre velocidade e onipresença da memória, o que resta para o presente e seus projetos?” (2011, p.41)

Somada à intensidade cada vez maior da emissão de mensagens e informações está a possibilidade de imediato compartilhamento de opiniões na internet, em multiplataformas, dessas mensagens.

Contudo, vivemos em uma sociedade cada vez mais movida e guiada por imagens como mercadorias, processo intensificado cada vez mais com as novas tecnologias e tendo em vista o capitalismo como sistema econômico. Quase 70 anos após Adorno e Horkheimer formularem o conceito de “indústria cultural”, e quase 50 após Guy Debord criar o conceito de “sociedade do espetáculo”, os pensamentos desses estudiosos continuam atuais.

A perspectiva é que, no modo de produção capitalista, a indústria da cultura e os meios de comunicação produzem conteúdos que tornam o sujeito cada vez mais passivo e não pensante, de forma a não conseguir questionar o estilo e condições de vida e trabalho.

Para Debord, a sociedade capitalista, inserida no contexto da indústria de produção, é apresentada como uma imensa acumulação de espetáculos, onde: “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p.13). Por conta disso, esse espetáculo é visto pelo autor como o próprio capital: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p.25)

Especialistas consideram até hoje que Debord tenha antecipado o século XXI. Não é para menos. Com o passar dos anos e o avanço da tecnologia, a produção da imagem como mercadoria tem crescido em escala jamais vista. Frédéric Martel, em comentário ao pensamento de Debord, salienta que depois de ter alienado os homens ao transformar seu “ser” em “ter”, o espetáculo promove a degradação do “ter” em “parecer” (apud NOVAES, 2005, p.9).

E é justamente dentro do conceito de “parecer” que o storytelling entra como fenômeno na sociedade. A contação de história nada mais é do que uma forma de agregar valor à imagem de indivíduos e de empresas. Nas palavras de Eugenio Bucci, “É na

imagem e pela imagem que as verdades do nosso tempo são feitas e desfeitas” (BUCCI, 2009). Nas palavras de Maria Rita Kehl, em artigo publicado no livro “Muito além do espetáculo”, o indivíduo é desamparado de seu tempo de vida, pois o espetáculo apaga a relação como tempo e com a origem.

Todo esse desamparo favorece a adesão à formações imaginárias que se oferecem como suporte para “resolver” o enigma de nosso lugar na sociedade, de nosso valor como indivíduos, e do próprio sentido de sua vida. Nossa sociedade cética que aparentemente não acredita em mais nada, acredita cegamente nas imagens que se oferecem em suporte para o ser. (2005, p.245)

E é por esse motivo que o ato de contar histórias nada mais é do que a tentativa do indivíduo de “achar esse seu lugar”, de resgatar esse sentido à vida, como cita Domingos:

Todos os storytelling procuram colocar à luz o que estava escondido ou desprovido de sentido. São textos narrativos que produzem efeitos diretos nos grupos que as praticam, de modo individual ou até mesmo global, nas dinâmicas de mudanças, de inovação, ou de clima relacional nas organizações e sociedades em rede. (2008, online)

O resultado são indivíduos cada vez mais vazios de informação aprofundadas, mas com o hábito de reproduzir essas histórias rápidas e criar outras em cima delas a todo momento.

Essas histórias consumidas de forma rápida, por sua vez, funcionam como justificativas para que suas próprias histórias sejam contadas, tendo em vista o poder que a internet dá a cada indivíduo de narrar sua vida a todo momento. Além de narrar, contudo, a imagem do indivíduo também é construída por meio da identificação com outras narrativas que contenham a história que ele quer ouvir. A contação de histórias a todo momento nada mais é do que a tentativa do indivíduo de participar e se sentir representado na atual sociedade.

### **3 - Uma experiência online: blog Vidaria**

Desde julho de 2013, a autora possui um blog onde publica histórias de vida reais e compartilha na internet. Apesar de o compartilhamento acontecer em quatro redes sociais:

Facebook, Twitter, LinkedIn e Google+, o grande e principal impacto acontece apenas no Facebook, por onde os leitores ficam sabendo das histórias, acessam o blog, comentam e compartilham.

O blog, chamado Vidaria, tem como propósito contar histórias de vida de pessoas das mais diferentes realidades, com o objetivo perguntar e compartilhar qual é o sentido da vida desses indivíduos. É um trabalho jornalístico, realizado por meio de entrevistas, sendo a maioria delas feitas de forma presencial e algumas por e-mail. A periodicidade da publicação é semanal. Ao todo, a autora já entrevistou mais de 100 pessoas de diferentes realidades: artistas, executivos, pobres e ricos. Idosos e crianças. Moradores de rua, travestis, líderes religiosos. Foi à prisão falar com detentas. Falou com pessoas que passaram por momentos difíceis, como o diagnóstico de um câncer, do vírus do HIV, ou que perderam parentes próximos, como um filho, um pai ou uma mãe. São as mais diferentes histórias que continuam a ser compartilhadas e coletadas, sem data para término do trabalho, que segue aberto.

O trabalho é bastante inserido no contexto do storytelling dentro da sociedade em rede: apesar de não se tratar do próprio indivíduo narrando sua história, são narrativas sobre a vida de alguém sendo contadas a outras pessoas, no ambiente online e em múltiplas plataformas. Somente na rede social Facebook, a página do projeto possui 1,5 mil curtidas, o que significa que essas pessoas gostaram do projeto e só tomaram conhecimento dessas narrativas graças ao acesso do meio virtual.

A principal percepção com esse trabalho é a resposta recebida pelo compartilhamento de narrativas reais na rede. As pessoas se identificam com as histórias, compartilham e comentam. É comum leitores se emocionarem com relatos, muitos de aprendizado ou inspiração sobre alguma mudança realizada na vida de quem deu o depoimento.

O trabalho, se por um lado retrata histórias reais, de pessoas de carne e osso encontradas fora do ambiente online, ao passar para o ambiente virtual funciona como um storytelling de inspiração a quem lê.

O intuito do trabalho sempre foi o de instigar o autoconhecimento nos leitores, tendo em vista que tem a pergunta sobre “qual é o sentido da vida” para justificar a contação dessas histórias. Contudo, não fosse a possibilidade de compartilhar tais depoimentos no ambiente online, por meio de ferramentas tecnológicas, tais histórias jamais chegariam a essas pessoas, e o storytelling não se daria.

Dessa forma, trata-se de uma constatação sobre como a contação de histórias é intensificada cada vez mais na sociedade em rede atual. Se por um lado, ela pode ser avaliada como uma forma de o indivíduo tentar significar sua própria vida no ambiente online, também permite uma troca antes inacessível de histórias existentes na sociedade, de todos para todos.

É um pouco do que salientam Karenine Miracelly Rocha da Cunha e Paulo Francisco Mantello, citando Núñez:

A história dos indivíduos, que antes era composta pelo lugar onde se nascia, o trabalho que se realizava, a religião que se professava e a consciência de classe social que se tinha, hoje enfrenta uma busca muito mais complexa com o que Núñez (2009: 51) chama de “erosão das grandes linguagens midiáticas narrativas tradicionais”. Tais áreas da vida dos sujeitos não trazem mais uma linearidade ou identidade. As tecnologias de comunicação multiplicaram a oferta de histórias, atendendo à necessidade das pessoas, mas, ao mesmo tempo, tornando a situação ainda mais complexa. A dificuldade agora é encontrar no meio de tantas histórias ofertadas aquela que traga o sentido necessário para se viver. (2014, online)

## Referências

CASTELLS, Manuel. **Redes e indignação e esperança**. São Paulo: Zahar, 2013.

COGO, Rodrigo Silveira. **Da memória ao storytelling: em busca de novas narrativas organizacionais**. 2012. 278f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-05122012-171130/pt-br.php>. Acesso em 20 jan. 2015.

CUNHA, Karenine Miracelly, Mantello, Paulo Francisco. **Era uma vez a notícia: storytelling como técnica de redação de textos jornalísticos**. 2014. Disponível em: <http://www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunicacaomidiatica/article/view/516>. Acesso em 8 mar. 2015.



DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1ª Edição, 1997.

DOMINGOS, Adenil Alfeu. **Storytelling e Mídia: a narração de histórias construindo o poder político**. In: Encontro da União Latina de Economia Política da Informação, da comunicação e da cultura, II, 2008, Bauru, SP. Digitalização e Sociedade. Bauru, SP: Unesp, 2008. Disponível em:

[http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008\\_Ulepicc\\_0392-0409.pdf](http://www2.faac.unesp.br/pesquisa/lecotec/eventos/ulepicc2008/anais/2008_Ulepicc_0392-0409.pdf). Acesso em 20 jan. 2015.

DOMINGOS, Adenil Alfeu. Storytelling: Evolução, Novas Tecnologias e Mídia. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, XXXII, 2009, Curitiba, PR. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2427-1.pdf>. Acesso em 23 fev. 2015.

LÉVY, Pierre. **A Inteligência Coletiva - Por uma antropologia do ciberespaço**. São Paulo: Edições Loyola, 8ª Edição, 2011.

NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RUDIGER, Francisco. **As teorias da comunicação**. São Paulo: Artmed Editora, 2011.

WOLTON, Dominique. **Informar não é comunicar**. Porto Alegre: Editora Sulina. 2011.

## “Verdades” construídas: o impacto da censura na memória e história da colônia brasileira<sup>1</sup>

Daniela Barroso Ferreira Dias<sup>2</sup>  
Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo

### Resumo

Boa parte dos estudos sobre censura no Brasil foca as duas ditaduras: a Vargas e a Militar. Porém, outros vetos ocorreram impactando a sociedade brasileira. Um dos impactos dos mais relevantes ocorreu sobre a história, adaptada por meio do controle do discurso, a fim de manipular a sociedade. Acreditamos que esse seja um mecanismo de controle também para a memória social, elemento formador da cultura e da sociedade. A censura realizada no século 17 tinha como principal alvo textos e práticas que questionassem a igreja e o dogma. Era proibida a publicação de obras “heréticas” e vetava-se os livros descritos nas listas do Santo Ofício. Por isso, esse artigo pretende abordar a censura e a construção de discursos oficiais como elementos formadores da história brasileira, a partir das teorias de M. Bakhtin, e seu impacto na formação da memória coletiva, fazendo um paralelo com teorias marxistas<sup>3</sup> sobre dominação hegemônica.

**Palavras-chave:** Censura; Inquisição; Memória; Comunicação

Para aqueles entre nós aqui presentes que são cidadãos latino-americanos, censura e repressão são noções familiares: fazem parte do Latin-American way of life (CALLADO, 2006, p. 27)

### Introdução: o panorama histórico

Desde o século XV, quando foi impressa a primeira bíblia por Johannes Gutenberg, a sociedade mudou. E o maior impacto ocorreria sobre as instituições monárquicas e clericais que teriam na imprensa uma constante ameaça aos dogmas religiosos e a seus

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT: Interfaces comunicacionais entre memória, história oral, cultura e narrativas, simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Social, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. [danielabfdias@yahoo.com.br](mailto:danielabfdias@yahoo.com.br)

<sup>3</sup> LUKÁCS. George. Introdução aos Escritos de Marx e Engels. In: Ensaios sobre literatura. 1968. p. 14.

“O sistema marxista ... não se desliga jamais do processo unitário da história. Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária: a ciência da história que concebe a evolução da natureza, da sociedade do pensamento etc”

meios de dominação. Para aplacar a nova invenção, a Reforma Protestante e os ideais iluministas essas instituições mantiveram grande vigilância sobre todos os mecanismos de propagação de idéias e conhecimento. Ao passo em que a sociedade se abria para além de suas aldeias, fechava-se o cerco da igreja e de monarquias especialmente sobre a imprensa.

Em Portugal, a censura vigorou por cerca de 400 anos, foi regulada e instituída por diversas instituições, marcando as publicações que eram produzidas ou circulavam pelo reino. Essa “prática” representou um marco social e cultural tanto à sociedade portuguesa quanto à colônia brasileira, desenvolvendo a tradição de limitar a liberdade de expressão no Brasil desde seu descobrimento. Ao passo que havia conteúdos vetados, havia também os discursos oficiais, régios e clericais, que, para nós, comprometiam intencionalmente o desenvolvimento da imprensa na colônia com dois objetivos: 1) cercear questionamentos e novos discursos dos colonizados, impedindo sua ação e 2) enquadrar memórias individuais e coletivas. Ambos reforçam o interesse “dominante” de manter o status quo das instituições e abrem a oportunidade de uma análise paralela a dos interesses de manipulação com intuito de reforçar o dogma e a supremacia régia diante da possibilidade de novos discursos, não classificados como subversivos, mas como heréticos.

### **Linguagem: espaço de disputa e de poder**

Segundo Walter Lipmann, as percepções particulares podem assumir status de visão oficial e tornarem-se coletiva. Essa afirmação indica que textos, conteúdos, e aquilo que Mikhail Bakhtin chama de enunciação, carregam em si grande potencial de transformação. Robert Darnton (1998) confirma essa teoria dizendo que a leitura é capaz de incitar o pensamento crítico/reflexivo, inclusive pelas relações que as publicações impressas (livros) promovem, o que as faz nascer sob o signo da subersão. Essas afirmações referendam o poder da palavra na cultura e sociedade humana e os motivos pelos quais a linguagem foi definida por Mikhail Bakhtin como campo de disputa ideológica. Ele definiu que a luta de classes, e aqui adaptamos para disputa de poder, se dá no campo da linguagem, mais precisamente no signo que “... é, por natureza, vivo e

móvel, plurivalente; a classe dominante tem interesse em torná-lo monovalente.” (BAKHTIN, 1981, p 15). Pela mesma premissa, compreendemos que toda disputa de poder requer mecanismos de controle, explicando e justificando definitivamente a prática da censura como meio de conquista ou manutenção de um *status quo*. Porém, essa sofisticada luta no campo linguístico pode estar, inclusive, embutida na negação, no veto à comunicação de signos linguísticos.

A linguagem, para Bakhtin é atuante, composta a partir das relações sociais, construída sob diferentes interesses que se articulam e justificam a própria existência do sujeito, que não existe antes dela. E essa mesma articulação depende de contextos, que interagem para produzir sentidos que constituem o processo da comunicação e a consciência. “Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. [...] A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social”. (BAKHTIN, 1981, p. 34).

Dessa forma, por termos a linguagem como elemento constitutivo do Ser, entendemos que a circulação e acesso (ou não) de conteúdos oficiais tem objetivo de dominação social, com intuito de perpetuar uma imagem construída processualmente. A censura tem aqui a função de vetar a circulação de conteúdos, mas também de fortalecer mensagens oficiais, mantenedoras do *status quo*.

Em Marxismo e Filosofia da Linguagem, Bakhtin afirma que a enunciação compõe a cadeia verbal, cujos componentes são anteriores à própria enunciação. Isso quer dizer que, assim como ocorre com a memória, a enunciação traz elementos ancestrais, adquiridos no decorrer do tempo, porém, acrescidos pela fala da vez. Dessa forma, o sujeito “customiza” seu discurso, produzindo algo de novo na cadeia verbal. Esse recurso, chamado Polifonia, é o que renova a enunciação e a mantém atual, ao passo que recupera conceitos muito anteriores e de mantê-lo por gerações. O que nos faz entender que a enunciação não depende da linha do tempo, nem do espaço, ultrapassando as barreiras cronológicas e mantendo relação com elos muito distantes da cadeia verbal. Por isso, é tão importante para os mecanismos de dominação hegemônica. A cadeia, por sua vez,

formada por complexos processos individuais e sociais, carrega em si o eco de discursos cuja cronologia também não influi e, nesse sentido, o impacto de discursos sobre o indivíduo independe de sua relação com o fato, com a realidade objetiva. A cadeia é a reunião de processos sociais e não a síntese desses processos. Por isso, o Ser de Bakhtin não determina ou observa a realidade, ele a compõe como resposta ao ambiente em que vive. Numa ação dotada de sentido que jamais é neutra, a Responsabilidade (MITIDIERI, 2012), que assegura a singularidade do Sujeito, torna-o único, justifica sua existência, por meio de um processo de construção de sua consciência a partir de sua ação no mundo. Portanto, para Bakhtin, o homem é fruto de sua ação social e cultural, formado (consciente ou inconscientemente) em meio a disputas elaboradas, cuja linguagem conscientemente é dirigida e valorizada intencionalmente moldando a memória em prol da manutenção do poder.

### **Memória e poder**

Vimos que a linguagem é um espaço disputado por grupos e que sua formação não se baseia pela cronologia, espaço ou significância. Vimos rapidamente também sua relevância para a formação da identidade individual e social, e que sua coesão é um elemento muito importante para a tessitura da história. Sendo disputada ideologicamente, entendemos que tem a mesma “condição” da memória.

Recorremos novamente a Lippmann para dizer que o homem absorve, a todo o momento, aquilo que sua cultura “define” para ele. Essa característica faz dela cenário e objeto de disputa, pelos quais os grupos lutam por conquista de espaço e dominação. Por isso, a cultura, assim como a comunicação, também é alvo de censura, é vítima e veículo da ação censora. Enquanto veículo transmite e perpetua demandas, conceitos, atitudes, tradições cujo impacto ocorre tanto nos indivíduos, como no coletivo, afetando sua maneira de Ser e agir, e suas memórias. Walter Benjamin afirma que a memória constitui o indivíduo como Sujeito e Michael Pollak (1992, p.200) diz que ela atua diretamente sobre a construção da identidade social, e as memórias individuais compõem aquilo que

Maurice Halbwachs<sup>4</sup> definiu como memória coletiva e social, flutuante e mutável. Essa faculdade tem como principal elemento de constituição os acontecimentos vividos pessoalmente e, na sequência, estão aqueles que Pollak define como “vividos por tabela”, vivenciados pelo grupo social, mesmo indiretamente. Esses acontecimentos, não necessariamente presenciados pelo indivíduo, compõem seu imaginário cultural:

“... a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.” (POLLAK, 1992, p. 201)

Pollak diz ainda que eventos sociais são capazes de traumatizar um grupo e transmitir essa memória por séculos, causando identificação e “conformismo”, independentemente do espaço-tempo. Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses (2007, p.15) a memória é um gatilho para o conhecimento e a articulação entre fenômenos, elemento de ligação e percepção cotidiana<sup>5</sup>, fazendo com que saberes, ideias sejam impulsionadas pela comunicação humana para além do cotidiano e do tempo. Por isso, as conseqüências de cerceamentos, assim como o realizado pelo clero e coroa portuguesa, permanecem por tempo indeterminado, impactando, inclusive, os períodos mais recentes da história social, da comunicação e da produção cultural, seja popular ou erudita. O autor explica ainda que grupos de colonos, mesmo distantes da Europa, carregam em suas memórias heranças culturais e afetivas capazes de transformar o sentimento de pertencimento do grupo. Essa herança perpassa as raízes culturais, influenciando costumes, idioma, receios, atitudes e ações que o Ser desempenha no contexto social, engajando os indivíduos. Engajamento esse, que segundo Pollak, corresponde diretamente ao sentimento de pertencimento.

---

<sup>4</sup> O sociólogo Maurice Halbwachs, autor de Memória Coletiva, é um dos maiores estudiosos sobre o tema. Nascido na França é autor de Morfologia Social.

<sup>5</sup> Para Ulpiano Bezerra de é impossível ao homem viver sem memória. Ele ressalta a importância dos métodos e sistemas que a conservam a memória, reconhecendo seu papel na transmissão de saberes. A conservação da memória está presente na história, por isso, ela é indispensável para o crescimento dos povos e para a formação e manutenção da cultura. Agnes Heller também defende a memória como condição de sobrevivência.

Por meio da memória promove-se a identificação e o sentimento de pertencimento de um povo. Então, entendemos que o tempo não é impedimento para que um povo registre em sua memória acontecimentos anteriores. Ela é capaz de armazenar fatos tão longínquos, especialmente acontecimentos estanhos, críticos ou traumáticos, como repressão e guerras, sem estabelecer relação com o tempo-espaço, conseguindo se consolidar e transferir tanto por um indivíduo quanto por um grupo. Nesse caso, assim como ocorre com a linguagem, o tempo torna-se secundário. Por outro lado, esse recurso faz com que a memória de fatos muito longínquos seja localizada em qualquer espaço no tempo, formando, inclusive, a memória nacional, moldando a história de todo o grupo<sup>6</sup>.

Sob essa perspectiva, é possível que a ação da censura, mesmo em tempos longínquos, tenham se estendido por gerações. Da mesma forma, ocorreu com os discursos oficiais, que aderiram à memória das gerações, registrando historicamente uma conduta iletrada, inculta e mansa no Brasil, sem necessariamente ser essa a realidade do período. Por outro lado, a circulação dos conteúdos oficiais, fortalece a memória “oficial” propagada no decorrer dos tempos, registrada como a História do país. A memória também é disputada por grupos e subgrupos de interesses distintos, cujas mensagens são tão ou mais distintas entre si. Prevaleceu aqui o discurso oficial, que calcificou a memória nacional até os dias atuais.

A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. Esse último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento- mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLAK, 1992, p. 204).

Por fim, Pollak reforça que a partir da possibilidade de a memória ser construída é grande a ligação entre ela e a identidade e sua importância para formação da coerência

---

<sup>6</sup> Pollak diz que a memória é transformada em “Cronologia oficial”, sobrepondo-se à História. Por isso, o autor afirma que a memória exerce um predomínio sobre a cronologia.

e a continuidade. Essas duas características fortalecem ainda mais a disputa por esse espaço, especialmente em se tratando de grupos que buscam seu enquadramento na expectativa de fortalecer sua própria manutenção. Isso quer dizer que cada vez que uma obra é censurada ou alguém é punido, torna-se mais forte a memória sobre o ato repressivo, os motivos que levaram a ele e como proceder para evitar as consequências da desobediência. Vale aqui a lei do exemplo, perpetuado, inclusive, incoscientemente. Por esse caminho trilharam a imprensa e a indústria editorial brasileira, travando batalha com um público acostumado a vê-la como subversiva e perigosa.

### **Marxismo para a colônia**

A dialética nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados mais elementares do real complexas interações de causas e efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular ênfase as estratificações como é o processo da evolução da sociedade o processo total de desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada rede de interações (LUKÁCS. 1968, p. 16)

Sempre entendemos a comunicação como engajamento, muito além de uma ferramenta de informação, uma prática poderosa, um instrumento de mediação que, por ser endógena, costuma estar sob o domínio de grupos de interesse. A comunicação atua diretamente sobre a memória, linguagem, história, construindo e formando o homem e sua identidade. Se Mikhail Bakhtin afirmou que a linguagem é um campo do embate ideológico e Pollak que a memória também é objeto de disputa, compreendemos que ambos os embates se dão no campo da comunicação e da cultura, ontem e hoje. Essa afirmação nos permite traçar uma breve análise entre os conceitos desenvolvidos por Marx e a pela Escola de Frankfurt com o período colonial.

Quando Walter Benjamin relata que a alegoria moderna está inter-relacionada de modo preciso e essencial com a alegoria medieval e, recupera Herder (apud BENJAMIN, 1985, p.23), afirmando que esse período é obscuro historicamente, confirmando que a alegoria criada naquela época foi construída errada, nos dá subsídios que justificam os reflexos anteriores nos períodos mais atuais. Entendemos que, assim como Gratti,

discípulo de Antonio Gramsci, a religião é uma representação da cultura e que toda a censura imposta por ela já compunha uma estratégia de disputa pela hegemonia cultural e, por consequência, pela ideologia. Para nós, as representações censuradas ou veiculadas naquele período desenvolveram as alegorias que contribuíram para a formação histórica e cultural daquela sociedade, cujas emanações ocorrem por muito tempo, marcando a identidade e memória. Também de Marx vem o conceito de que a comunicação e a linguagem de Bakhtin advêm do processo histórico. Sendo este manipulado, serão também a comunicação, a linguagem, a memória e a cultura, endossando a luta pelo significado. Também é possível entendermos que dessa forma cria-se a alegoria, que correpe a representação. Walter Benjamin afirma que a alegoria é uma substituição que altera o sentido simbólico e, portanto, o significado, o enunciado. “A diferença entre a representação simbólica e alegórica: a segunda significa apenas um conceito geral ou uma ideia diferente dela; a primeira é a própria ideia sensível, corporificada. No caso da alegoria, trata-se de uma substituição”. (BENJAMIN, 1985, p.24)

No capitalismo a essência dá lugar à mercadoria, perdendo o sentido o valor. Essa aparência invertida também se aplicada ao dogma e aos sistemas absolutistas, supera todos os valores humanos em favor de um valor absoluto, o divino. Incontestável, esse discurso não tinha opositores, apenas representantes terrestres que garantiam a hegemonia da igreja, dos dogmas e também do poder régio, carregando sua dose de fetichismo, em prol da universalização da fé, solidificada pelo cristianismo. Por isso, durante séculos o igreja católica investiu na catequização planetária, possibilitada pelas navegações do século XVI por meio de estratégias ora políticas, ora militares. O julgo religioso atuava sobre os meios de informação, sobre a literatura e também sobre as manifestações indígenas, aplacando qualquer discordância do povo. Construindo um “mal-entendido que tornou-se a base dessa forma de expressão rica e imensamente difundida. Pois, a partir da exegese alegórica... onde lugares comuns da filosofia da natureza, da ética e da mística substituíram os dados da história” (BENJAMIN, 1985, p.24). Seria então a obra de arte, a literatura e a própria manifestação oral do povo uma forma paralela de construir a história, talvez mais genuína, mas, sem dúvida, discordante na historiografia, o que requer



amplidão e contextos distintos. A literatura em especial, para Lukács, só se alcança diante de um amplo quadro histórico, pois, segundo ele, sua influência, essência e valor estético compõe o processo social, geral e unitário (LUKÁCS, 1968, p.15), que esbarra na memória individual e coletiva. Porém, Lukács crê a história da arte representa sua luta contra a religião, o que justifica o interesse igreja em mante-la sob vigilância e estereotipá-la.

Por fim, Adorno também nos apresenta recursos para relacionarmos o poder religioso do período colonial à dominação hegemônica da modernidade. Segundo ele, as relações sociais não são imediatas e geram reações que se justificam, para Bakhtin trata-se da existência do Ser, a Responsabilidade, comentada anteriormente. Obviamente, a dominação dogmática da colônia não representa a manipulação hegemônica da Indústria Cultural, mas ambas tem em si paralelos pertinentes e recorrentes em todos os processos de manutenção de dominação. A Indústria Cultural nivelou a arte e massificou os processos culturais, determinando os sentidos, identificando os sujeitos ideologicamente e destruindo as particularidades. Enquanto a igreja atuava por meio da promessa divina, massificando a conduta e repreendendo as particularidades. Talvez por isso, Vázquez considera a religião um prejuízo social, pois esta coloca o homem em uma posição inerte, à espera da intervenção divina. É exatamente essa inércia que paralisa o homem, que fortalece esse poder, seja ele divino ou não, movimentando a máquina que manipula o pensamento ideológico em todo o mundo.

### **Considerações finais**

Quando Bakhtin discorre a respeito das muitas vozes que compõem um discurso, a polifonia, explica inúmeros movimentos iniciados em prol de controlar, manipular e dirigir as manifestações individuais e coletivas do Ser. Da mesma forma, quando Darnton (1998) afirma o potencial do livro e da leitura, evidencia seu potencial de contestar e atuar contrariamente. Isso quer dizer que todo poder hegemônico tem ambos como opositores a leitura e a arte. A luta entre a hegemonia e a resistência resultou os processos estéticos, a construção da história e formação da identidade e memória dos povos, mas,

principalmente formaram, intensionalmente, o Sujeito bakhtiniano. E tudo isso, exigiu que a doutrina e valores religiosos fossem as únicas fontes de conhecimento. Marcada por discursos moralizantes, estava adequadamente posta como a fonte de trocas sociais.

A severidade dos Tribunais do Santo Ofício também era revelada sem restrições e tinha caráter doutrinador em prol de um catolicismo autoritário que, na busca de perpetuar os dogmas da fé, prejudicou/influenciou a prática comunicativa e a memória social no período. Entendemos que esse recurso solidificou o discurso régio/religioso, embasada pela intencionalidade de discurso, descrita por Bakhtin, nos faz entender a sociedade como co-participante no processo de legitimação dos poderes na colônia, sendo a censura uma mediação entre a própria sociedade e o Estado. A censura, portanto, não é uma criação institucional, mas um mecanismo oficial de vigilância que compõe a comunicação e a cultura.

Entender as consequências dessa mediação é fundamental para compreender a memória social do país e pesquisar como os discursos sociais, propagados ainda hoje, surgiram e se espalharam. Questões que passam pelo senso-comum, mas que são repetidas por séculos a respeito da identidade e características da sociedade brasileira, formadoras de uma persona reconhecida internacionalmente, que influencia diretamente a cultura e comunicação que se faz no país e sobre o país. Embotar a circulação de ideias, empobrecendo a reflexão favorecia a alguém, e a sociedade fez da censura ferramenta para a manutenção de *status quo*. Esse não foi um movimento isolado. É importante lembrarmos que desde a criação da prensa, quando a Bíblia, e o conhecimento sobre Deus, deixou de ser privilégio da igreja (MAN, 2002), a instituição reagiu contra a livre interpretação das escrituras e o exercício reflexivo, que podiam ressignificar signos clérigos e dogmáticos.

## Referências

ARMSTRONG, Karen - **Uma história de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e Drama Barroso. In: **Documento de Cultura e Barbárie**. 1985.

- BRANDÃO, Helena H. N.. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Ed. Da Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.
- CALLADO, Antonio. **Censura e outros problemas dos escritores Latino-americanos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CALVINO, Ítalo. **Um general na Biblioteca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CAMENIETZKI, C. Z. . O Paraíso Proibido. A censura à Crônica de Simão de Vasconcelos em 1663. In: FIGUEROA, Luis Millones (Org.). **El saber de los Jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo**. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. São Paulo: Forense Universitária, 2007.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em Cena**. São Paulo: Edusp, 2006.
- DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. A Essência das Religiões. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1992.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador** – Volume 1: Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FIORIN, José Luis. BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, 160p.. In. Bakhtiniana – Revista do Estudo dos Discursos, São Paulo, v.1, nº5, p. 205-209, 1º semestre 2011.
- FRIEIRO, Eduardo. **O diabo na Livraria do Cônego**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.
- HALBAWCS, Maurice. **A memória coletiva** - São Paulo: Vértice, 1990.
- HAUGHT, James A.. **Perseguições Religiosas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- KUHNEN, Alceu. **As origens da Igreja no Brasil** – 1550 a 1552. Bauru: EDUSC, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Bauru: EDUSC, 2005.
- LIPPMANN, W. **Censura e Privacidade** In: LIPPMANN, W – Opinião Pública. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LUKÁCS, George. Introdução aos Escritos de Marx e Engels. In: **Ensaio sobre literatura**. Editora Civilização Brasileira. 1968.
- MAN, John. **A revolução de Gutenberg**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.



- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MENESES Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da Memória. In: MIRANDA Danilo Santos de Memória e Cultura A importância na formação cultural humana São Paulo SESC SP 2007
- MITIDIERI, André Luis. Para uma filosofia do ato: base filosófico-linguística da reflexão bakhtiniana . **Revista do Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**. v. 8 - n. 1 - p. 290-308 - jan./jun. 2012.
- NOGUEIRA, Carlos Alberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.
- ODALIA, Nilo e CALDEIRA, João Ricardo de Castro (Org.). **História do Estado de São Paulo/ A formação da unidade paulista**. Vol. 1 Colônia e Império. São Paulo: Imprensa Oficial e Editora Unesp, 2010.
- OLIVA, Alfredo dos Santos. **A história do Diabo no Brasil**. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, v.5, São Paulo, 1992. p. 200-215;
- RODRIGUES, José Onório. **História da história do Brasil**. Historiografia Colonial. Volume 1. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- VASCONCELOS, Simão - **Notícias Curiosas e Necessárias das Cousas do Brasil**. Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Rio de Janeiro: Editora Livraria Itatiaia, 2001.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Estética y marxismo**. Tomo II. Ediciones Era.
- VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: Edusc, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Cap.2. Zahar Editores. Rio de Janeiro.
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo. <http://antt.dgarq.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/inquisicao-de-lisboa-online/>



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 3 - Comunicação e cultura populares***

## A Cidadania Anonymous nas manifestações em Ferguson<sup>1</sup>

André Senna<sup>2</sup>

Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (PPGCOM ESPM), SP

### Resumo

Este artigo discutirá a prática da cidadania exercida pelo movimento net-ativista Anonymous, baseada em um estudo de caso sobre o apoio de seus integrantes às manifestações em Ferguson, ocorridas entre agosto e novembro de 2014. Contextualizaremos tanto as origens controversas do movimento quanto do incidente que motivou as manifestações na cidade. Conceber a prática cidadã exige uma contextualização sobre a mesma; o faremos a partir das perspectivas de teóricos da comunicação e da sociedade de consumo contemporânea. Com tais informações em mente, levantamos o cenário: a cidadania se trata de um processo em constante adaptação e evolução, e a prática cidadã do Anonymous não foge à regra; o movimento navega entre noções individualistas e coletivistas inerentes à contemporaneidade.

**Palavras chave:** Anonymous, Ferguson, cidadania, consumo, comunicação.

### Introdução

As páginas a seguir abordarão as iniciativas do Anonymous em meio às revoltas populares realizadas na cidade de Ferguson, localizada no estado norte-americano do Missouri. Ferguson, desde agosto de 2014, é palco de uma revolta (ver Figura 1) causada pelo assassinato do jovem negro Michael Brown por um policial local.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3- Comunicação e culturas populares, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando bolsista do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo (PPGCOM ESPM). E-mail: andre.senna@espm.br.



**Figura 1: Mulher segura placa com os dizeres “Nós somos Michael Brown” em Ferguson sob presença policial. Fotografia por David Broome (UPI).  
Fonte: <http://news.stlpublicradio.org/post/legal-debate-how-ferguson-case-might-proceed>**

O incidente abriu espaço para uma série de protestos, saques e confrontos entre população e polícia na cidade, e incendiou os debates sobre abuso de autoridade, discriminação e violência racial. A tensão se desdobra na mídia; enquanto o segmento conservador (como a rede de notícias Fox News) condena as manifestações por perturbarem a paz e a ordem, outras frentes (como movimentos net-avistas e veículos alternativos) apoiam as manifestações e as veem como necessárias para o despertar de uma consciência igualitária.

Tais manifestações levantam questionamentos inevitáveis sobre como se dá a participação dos indivíduos na sociedade. Dentre essas discussões, destacaremos neste trabalho as iniciativas do Anonymous, movimento surgido no contexto da cibercultura. Os Anonymous direcionaram seu apoio integral aos manifestantes de diversas formas, como boicote aos serviços públicos de Ferguson, práticas hacker e participação direta nos protestos.

O Anonymous tornou-se conhecido por atacar (de maneiras similares às anteriormente mencionadas) instituições religiosas, grandes veículos de mídia e organizações estatais consideradas pelo coletivo como abusivas de poder.

Como analisado por Coleman (2012), os Anonymous integram ao mesmo tempo um forte movimento net-ativista e uma manifestação inconveniente contra determinados valores estabelecidos. Seus integrantes seguem uma série de pressupostos éticos atribuídos a um valor liberal<sup>3</sup>: o da “proteção da propriedade privada e da liberdade civil, tolerância e autonomia ao indivíduo, imprensa livre e comprometimento à oportunidade igualitária e à meritocracia (COLEMAN, 2013, p. 2).

Os reflexos dos princípios idealizados pelo movimento se dão também nas principais reivindicações do movimento aos direitos civis na cibercultura: acesso livre (ou muito facilitado) a informação e ao entretenimento, proteção à privacidade e a luta contra o abuso de poder e a censura.

Sob tal análise, não é de surpreender que o Anonymous posiciona-se integralmente a favor dos manifestantes em Ferguson. Torna-se necessário questionar, porém, os rumos de tais iniciativas do movimento no que diz respeito ao desenvolvimento de uma consciência igualitária, tão defendida pelos integrantes.

O desenvolvimento de uma consciência igualitária por parte do Anonymous envolve uma análise sobre o sentir-se presente do indivíduo na sociedade, atuante, pertencente e construtor de um espaço em que as pessoas possam autovalorizar-se e respeitarem uns aos outros – a partir da prática da cidadania (CORTINA, 2005). Entender o que é a cidadania e como o Anonymous a enxerga mostra-se um caminho a ser trilhado para analisar o senso de coletivismo do movimento.

Com efeito, este artigo será dividido nas seguintes sessões: a discussão da prática cidadã na sociedade contemporânea (sob o conceito do net-ativismo do Anonymous); uma contextualização sobre o surgimento do Anonymous e sua relação com Ferguson; um breve estudo de caso sobre os discursos do movimento nas manifestações pró-Michael Brown; e, por fim, uma consideração em processo acerca da cidadania praticada pelos Anonymous.

---

<sup>3</sup> A própria Coleman (2013) reconhece que os ideais liberais também envolvem visões econômicas; além de representarem uma visão política da corrente democrata norte-americana. Para este artigo, simplificaremos: será abordada a corrente ideológica do pensamento liberal.

Com este trabalho, pretendemos contribuir para o estudo de articulações em redes e formas de sociabilidade na internet – além de debater sobre o desenvolvimento da prática cidadã promovido pelo net-ativismo na sociedade contemporânea.

### **Cidadania: uma contextualização teórica**

Cortina (2005) afirma que “a realidade da cidadania, o fato de saber e de se sentir cidadão de uma comunidade, pode motivar os indivíduos a trabalhar por ela” (p. 27). Em primeira instância, podemos inferir que o sentimento de ser cidadão envolve conhecer os princípios básicos que regem o conceito de cidadania, além da consequente garantia destes por parte das instituições.

Os princípios acima relacionam-se diretamente aos direitos dos indivíduos, como o acesso ao conhecimento e às posses; ou seja, aos recursos que garantem a eles uma participação adequada na vida em sociedade (TONDATO, 2010, p. 3). O ser cidadão, neste caso, expande-se das relações de poder e passa a fazer parte do imaginário do cidadão contemporâneo.

Tondato (2014) entende que falar sobre a cidadania envolve também uma discussão acerca da existência humana na contemporaneidade:

Falar em cidadania implica trazer à pauta temas fundantes da existência do ser humano como sujeito, agente e paciente, da coletividade. Participar do coletivo exige o estabelecimento de identidades capazes de atender ao que é comum, sem, contudo nele perder-se, especialmente numa época em que, mesmo em âmbitos de vivência mais limitados e restritos, somos afetados pelos movimentos de uma sociedade globalizada economicamente e conectada tecnológica e virtualmente. (TONDATO, 2014, p. 198).

É neste contexto que Tondato (2014) aponta dois aspectos importantes na cidadania: a já citada compreensão da autonomia e solidariedade do sujeito-indivíduo na sociedade e, por outro lado, a relação deste indivíduo-sujeito com as presenças objetivas da mídia e do consumo.

O papel do consumo na cidadania é necessário de se entender pelo fato de os tempos contemporâneos formularem indivíduos adaptados a uma sociedade de consumo

(BAUDRILLARD, 2007). Ao contextualizarmos os autores mencionados, os discursos favoráveis ao consumo elevariam o homem moderno à encarnação ideal do espécime humano, capaz de exercer sua virtuosidade a partir da liberdade que se é consumir (BAUMAN, 2008; SLATER, 2002). Endossa-se o individualismo e há um estímulo do estilo de vida existencial pautado pelo consumo.

Bauman (2008) complementa que é impossível enquadrar-se na sociedade de consumo sem a coerção do ato em si – ou seja – não há discriminações aos indivíduos, desde que não parem de consumir (p.73). Complementa o autor:

Ser membro da sociedade de consumidores é uma tarefa assustadora, um esforço interminável e difícil. O medo de não conseguir conformar-se foi posto de lado pelo medo da inadequação, mas nem por isso se tornou menos apavorante. Os mercados de consumo são ávidos por tirar vantagem desse medo, e as empresas que produzem bens de consumo são ávidos por tirar vantagem desse medo [...], competem pelo status de guia e auxiliar mais confiável no esforço interminável de seus clientes para enfrentar esse desafio (BAUMAN, 2008, p. 80).

Quando analisamos que os indivíduos dialogam com a sociedade a partir do caráter simbólico do consumo e da mercadoria (DOUGLAS & ISHERWOOD, 2004), a cidadania também o faz; uma vez que a prática do consumo não necessariamente leva à passividade dos indivíduos, mas também os ajuda à reflexão de seu papel na sociedade (BACCEGA, 2010). O consumo serve para essa reflexão da prática cidadã, e exige a participação dos indivíduos nas articulações entre Estado e o mercado (GARCIA CANCLINI, 1995).

De qualquer forma, muitos Estados consideram que o necessário para a prática cidadã é oferecer aos desfavorecidos as mínimas condições econômicas (como o bem-estar) e políticas (como o voto) para que o pleno direito à cidadania seja exercido – afirma Cerquier-Manzini (2010). O problema deste sistema, segundo a autora, reside no esforço em privar destas classes uma abordagem reflexiva sobre o consumo, transformando-os em seres passivos e conformados (p. 98).

Miller (2011) avalia que a abordar a cidadania contemporânea envolve uma abordagem os direitos econômicos e políticos aliados a uma espécie de cidadania cultural

- ou seja - oferecer aos cidadãos “o direito à comunicação, à participação na democracia e à representação da diferença cultural” (p. 57).

Com efeito, a constituição da experiência cidadã não se trata apenas de algo entendido e aplicado *a priori*, mas de um processo que envolve o conhecimento sobre a participação dos indivíduos no processo democrático. Segundo Tondato (2014), a prática cidadã se dá como um processo: o envolvimento com o exercício das relações sociais e no entendimento dos sujeitos, a partir da experiência e do hábito, do sentido de “ser cidadão”.

Ao analisarmos o Anonymous, entendemos que o movimento constitui as nuances dos consumidores-cidadãos contemporâneos: apropriam-se de práticas de consumo subversivas para pregar ideais liberais (COLEMAN, 2013). Porém, ao contextualizarmos a natureza do movimento, vemos que essa apropriação subversiva surgiu de ideais distantes da consciência igualitária. De tal forma, questionamos: como se constitui o ser cidadão no Anonymous?

### **Anonymous e Ferguson: a constituição do ser cidadão**

Coleman (2013) aborda o Anonymous como uma entidade digital, com propósito de existência voltado ao net-ativismo contra as desigualdades, de extrema flexibilidade hierárquica; um dos maiores movimentos da categoria a terem surgido na internet (p. 210).

Há um consenso sobre as duas últimas afirmações (KELLY, 2012, p. 1678), porém, ao analisarmos o documentário *We Are Legion: The Story of Hacktivists* (2012) e uma obra de autoria da própria Coleman (2012), o trabalho de definir o movimento é algo muito mais complexo. Entendê-lo passa a ser uma tarefa mais simples quando a sua origem é contextualizada.

O Anonymous, assim como a maioria dos movimentos net-ativistas, surgiu sem grandes pretensões de angariar um número extenso de adeptos (SHIRKY, 2010). As primeiras manifestações do movimento são datadas junto ao nascimento do fórum 4chan

– website em que os usuários discutem e compartilham assuntos voltados ao humor (especialmente o humor negro), cultura popular, arte, entre outros.

O site não exige cadastro para participação, o que permite aos usuários interagirem entre si de forma anônima e sem grandes censuras. Como a própria plataforma indica, “‘Anonymous’ não se trata de uma pessoa, mas de uma representação de um coletivo de usuários” (4CHAN, 2014). Apesar de o site delimitar termos de participação, os integrantes do 4chan guiam o conteúdo do site ao moderarem a si mesmos e a seus colegas.

O 4chan foi um dos serviços pioneiros em angariar um grande número de pessoas falando sobre assuntos parecidos. Antes da participação política, os Anonymous do 4chan apropriavam-se do *trolling*, gíria da cibercultura a qual significa o escárnio direcionado a outras pessoas pelo simples prazer em fazê-lo. Os primeiros alvos do coletivo foram algumas figuras públicas (como Sarah Palin em 2008 – na época candidata a vice-presidência dos Estados Unidos) e veículos midiáticos (como o New York Times e os resultados de suas enquetes digitais manipuladas pelo coletivo).

O humor Anonymous é impiedoso: no caso de Sarah Palin, um dos integrantes do movimento vazou ao fórum seus dados pessoais, como conta de e-mail e informações financeiras da candidata, no objetivo de degradar sua campanha. Dezenas de outros casos similares mostram o quão implacável a comunidade pode ser.

Diante de tal cenário, muitos especialistas (COLEMAN, 2012; OLSON, 2012) surpreendem-se quando o movimento Anonymous começa a ganhar caráter de participação política pela igualdade entre os indivíduos. Sua primeira manifestação se deu em 2008, ano em que o coletivo saiu às ruas (em diversas cidades ao redor do mundo) em protesto aos abusos da Igreja da Cientologia<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Na época, a Igreja da Cientologia acionou judicialmente alguns tabloides e sites como o YouTube a tirar do ar um vídeo em que o ator Tom Cruise pregava os ideais da religião. O caso motivou a ira dos usuários da internet, que se divertiam-se em satirizar o material (OLSON, 2012, p. 63-65).

A forma de promover o boicote à Igreja tornou-se marca registrada do movimento nas operações que prosseguiram a iniciativa: ataques DDoS de negação de serviço<sup>5</sup> ao website da Igreja, invasão de contas de e-mail dos funcionários, envio ininterrupto de faxes às matrizes administrativas para gastar papel e envio de press-releases. Quanto mais a instituição reprimia as ações, maior tornava-se o protesto; em poucas semanas, o Anonymous desconectou-se da internet e foi às ruas ao redor do mundo, da mesma forma que os ativistas convencionais o fazem (OLSON, 2012, p. 65).

Em 2010, os Anonymous atingiram notoriedade global com uma campanha engajada em lançar ataques de paralisação a instituições financeiras e demais serviços que recusaram-se a intermediar doações feitas ao WikiLeaks, site especializado em vaziar informações confidenciais de governos ao redor do mundo. A operação, intitulada *Payback*, abriu debates sobre a necessidade de transparência das instituições e, de certa forma, consolidou a visão libertariana promovida pelo Anonymous.

Michel de Certeau (1998) descreve as “táticas desviacionistas” (p. 92) dos consumidores-cidadãos. Segundo o autor, instituições representam estratégias, e buscam perpetuar-se a partir daquilo que produzem e oferecem às pessoas e, portanto, necessita convencê-los para sobreviver por meio da imposição de uma ordem e uma sistematização. (idem).

Segundo Certeau (1998) os indivíduos representam as táticas de participação, ou seja, fragmentados, sem hierarquias delimitadas e capazes de agruparem-se agilmente para a resolução de uma necessidade (p. 98). As táticas não apenas consomem como apropriam-se do imaginário construído pelas instituições e atribuem a eles novos significados.

Ao analisarmos o Anonymous e o protesto como um todo, a negação da sistematização se dá no engajamento à participação mais ativa dos indivíduos na política,

---

<sup>5</sup> Ataques de negação de serviço são uma técnica hacker voltada a inviabilizar os servidores de um website. Ela é simples de ser feita e não exige grandes conhecimentos em computação; de tal forma, é a técnica hacker mais popular dentre os net-ativistas.

na cultura e na economia – um dos ideais da prática cidadã (CERQUIER-MANZINI, 2010; MILLER, 2011; TONDATO, 2010).

O Anonymous, portanto, luta pela sua concepção de cidadania por meio da apropriação subversiva do consumo. Trata-se de um reflexo das táticas desviacionistas de Certeau (1998): seus integrantes buscam a mudança sem clamar por revoluções profundas na estrutura da sociedade ocidental. Há uma reivindicação pela prática cidadã por parte do movimento, mas que cidadania é essa?

Desde a virada da década, o Anonymous comprometeu-se em apoiar as mais diversas manifestações que clamam pela igualdade entre os indivíduos. Em Ferguson, o assassinato de Michael Brown acalorou discussões acerca do abuso de autoridade policial e das discriminações raciais.

Os habitantes de Ferguson foram às ruas protestar contra o abuso, e sofreram em duas frentes: represália policial e desdenho das reivindicações por parte da mídia conservadora norte-americana. Correntes alternativas mostram apoio ao movimento das mais diversas formas; no caso do Anonymous, inicia-se a Operação Ferguson: apoio aos manifestantes e represália a quem posiciona-se contra eles.

### **Operação Ferguson: um estudo de caso**

O Anonymous apoiou as revoltas a partir de três frentes: participação direta nas manifestações, práticas hacker e criação de plataformas de relações públicas, concentradas no portal [www.operationferguson.cf](http://www.operationferguson.cf) e no perfil do Twitter [twitter.com/OpFerguson](https://twitter.com/OpFerguson). Ao analisar os discursos apropriados em cada frente de atuação, encontramos uma delineação de cidadania a qual ainda está em processos de amadurecimento.

#### **1. Participação direta nas manifestações e práticas hacker**



**Figura 2: *MillionMask March*. Protesto em Ferguson, novembro de 2014. Fotógrafo desconhecido.**

**Fonte: <http://www.operationferguson.cf/mmm.html>**

Em novembro de 2014, o policial envolvido no incidente foi absolvido por júri popular, o que motivou protestos ainda mais intensos. Nesta mesma época, o Anonymous organizou o *MillionMaskMarch*, iniciativa tradicional do movimento em outras operações voltada a fazer protestos considerados pacíficos. Em paralelo, o coletivo manteve o envolvimento com a invasão de contas de e-mail de funcionários públicos.

Em seu discurso<sup>6</sup>, os integrantes manifestam agradecimentos pela ajuda dos Anonymous ao redor do mundo e exaltam a primeira marcha de sucesso realizada no Estados Unidos. Ao longo do texto, defendem-se das críticas sobre a ilegalidade de seus atos (como as invasões de contas pessoais) e declaram que defendem exclusivamente o ideal da liberdade e da colaboração.

Nesta análise, entende-se que apesar de o movimento transparecer evidente comprometimento em fazer as vozes de Ferguson serem ouvidas, há um domínio ambíguo acerca das apropriações sobre o que faz parte da lei e o que não faz.

Segundo Certeau (1998), inferimos que as estruturas táticas da população não são capazes de subverter completamente as estratégias institucionais – não tentam vencer ou dominar, mas buscam preencher seus defeitos a partir do protesto e da ação social. O protesto dos Anonymous conforma tal cenário a partir dessa apropriação ambígua dos conceitos que regem a liberdade e a legalidade.

---

<sup>6</sup> O discurso introdutório pode ser visto na íntegra a partir do link: <http://pastebin.com/LVabXmPm>

Se, por um lado, o movimento clama por uma participação mais direta da população nas políticas públicas dentro da legalidade (ou seja, sem violência), por outro infringe a legalidade e o direito à privacidade ao deliberadamente invadir contas pessoais. Tal postura indica que o Anonymous ainda tem dificuldades para delinear a conscientização de seus valores, uma vez que apropriam-se dos valores liberais de maneira contraditória.

## 2. As plataformas de relações públicas

Em menos de uma hora após a confirmação do assassinato de Brown, os Anonymous iniciaram a Operação Ferguson, com a comunicação de suas iniciativas concentradas em um site e em um perfil no Twitter. Chama a atenção, neste estudo, o vídeo introdutório<sup>7</sup>(ver Figura 3) da operação disponível no site.



**Figura 3: Print screendo vídeo introdutório da Operação Ferguson. Característica do movimento é não mostrar nenhum rosto.**

Fonte: <https://vimeo.com/104428198>

No vídeo, o Anonymous descreve as atrocidades cometidas pela polícia tanto no caso do assassinato quanto na maneira com que as forças locais lidam com os manifestantes. Em seguida, critica a abordagem da mídia feita ao movimento e convida

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://vimeo.com/104428198>

os internautas ao redor do mundo a apoiar a causa: “desliguem as suas televisões e vão às ruas”.

O restante do material agrega imagens de veículos cobrindo as manifestações, com um discurso ao fundo que critica a passividade da democracia para com a corrupção. A análise sobre o vídeo nos permite encontrar outras apropriações ambíguas que o Anonymous faz dos valores liberais.

Em primeira instância, o Anonymous critica as abordagens que a mídia atribui ao movimento. Em seguida, apropria-se das imagens produzidas por ela própria (além de demais imagens amadoras) em seus vídeos. O movimento condena a postura da mídia, enquanto ainda encontra dificuldades em disseminar os ideais Anonymous sem a sua ajuda. O movimento desenvolve a consciência da liberdade a partir da articulação entre a prática cidadã e os discursos midiáticos sem se preocupar em desenvolver manifestações integralmente congruentes.

Em ambos os breves estudos, a luta pelo Anonymous na prática cidadã se dá, essencialmente, nos âmbitos políticos e culturais, a partir das delineações de Miller (2011). As principais reivindicações da Operação Ferguson se dão politicamente no ideal da integração das classes desfavorecidas (no caso, os negros); e culturalmente em relação às classes como um todo, no que diz respeito ao acesso à informação, à distinção cultural e à liberdade em fazer valer a sua voz.

Para o Anonymous, ser cidadão é refletir sobre a participação dos sujeitos na sociedade, a partir do conhecimento e da colaboração mútua, para que tais sujeitos possam considerar-se livres e respeitados.

Há nitidamente um conflito entre individualismo e coletivismo em tal apontamento, fruto, provavelmente, de uma concepção que ainda se encontra em processos de amadurecimento e – mais importante – de uma sociedade individualista e solitária por natureza (BAUMAN, 2008), e que apenas recentemente encontrou novas maneiras de socialização em conjunto a partir das novas tecnologias de comunicação (MCLUHAN, 1995; SHIRKY, 2010).

### **Considerações**

Como afirma Tondato (2014), as práticas de pertencimento da cidadania se dão, em parte, a partir da relação dos indivíduos com as estruturas da mídia e do consumo na sociedade contemporânea. Segundo a autora, a constituição indivíduo-sujeito dialoga com a sociedade do seu tempo, a partir das preferências por determinadas práticas culturais e por seus hábitos tanto na vida pública como na privada.

Sob estes hábitos Coleman (2012) contextualiza o Anonymous: indivíduos-sujeitos da modernidade, divididos entre individualismo e coletivismo, convivendo com suas contradições e práticas instáveis de sociabilidade. Como nos lembra Certeau (1998), os indivíduos táticos não levam a uma imediata revolução, mas, a partir do questionamento, à resolução de anseios pontuais.

Como se dá a prática cidadã neste contexto? Nem o próprio Anonymous a domina. Porém, como aponta Cortina (2005) e Tondato (2014), a cidadania não é algo apropriável de imediato, e sim um resultado de conhecimentos adquiridos em conjunto; trata-se de um processo, em constante amadurecimento e que objetiva a integração dos indivíduos-sujeitos no ambiente em que vivem. Seria capaz o Anonymous de valorizar a coletividade em uma sociedade individualizada? Para tal, o próprio Anonymous precisa amadurecer o seu senso de coletividade.

### **Referências**

4CHAN.ORG. *Who is Anonymous?* In: FAQ. Acesso em 11/12/2014. Disponível em: <http://www.4chan.org/faq>

BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação/educação: relações com o consumo. Importância para a construção da cidadania. **Comunicação, mídia, consumo** (online), v. 7, n. 19, julho/2010, p. 49-65. Acesso em 06/08/2014. Disponível em: [revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/download/194/192](http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/download/194/192).

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Vozes, 1998.
- CERQUIER-MANZINI, Maria Lourdes. **O que é cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- COLEMAN, Gabriella. **Our Weirdness is free**. Triple Canopy (online). Publicado em 13/05/2012. Acesso em 11/12/2014. Disponível em:  
[http://www.canopycanopycanopy.com/contents/our\\_weirdness\\_is\\_free](http://www.canopycanopycanopy.com/contents/our_weirdness_is_free)
- COLEMAN, Gabriella. **Coding Freedom: the ethics and aesthetics of hacking**. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- CORTINA, Adela. **Cidadãos do mundo** – para uma teoria da cidadania. São Paulo: Loyola, 2005.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens** – para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- KELLY, Brian. Investing in a centralized cybersecurity infrastructure: why “hactivism” can and should influence cybersecurity reform. **Boston University Law Review** (online), v.92, p. 1663-1710, 2012. Acesso em 11/12/2014. Disponível em:  
<http://www.bu.edu/law/central/jd/organizations/journals/bulr/volume92n4/documents/KELLY.pdf>
- LE MOS, André. **Cibercultura – Tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MCLUHAN, Marshall. **O meio é a mensagem**. In: Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MILLER, Toby. Cidadania cultural. **Revista Matrizes**, ano 4, n. 2, janeiro-junho/2011. São Paulo: ECA-USP, p. 57-74.
- OLSON, Parmy. We are Anonymous: Inside the hacker world of LulzSec, Anonymous, and the Global Cyber Insurgency. **Hachette Digital, Inc.** (online), 2012. Acesso em 09/12/2014. Disponível em:  
[http://books.google.com.br/books?id=ncGVPToZPHcC&redir\\_esc=y](http://books.google.com.br/books?id=ncGVPToZPHcC&redir_esc=y)
- SHIRKY, Clay. **A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.



TONDATO, Marcia P. Uma perspectiva teórica sobre consumo e cidadania na contemporaneidade. **Conexiones. Revista Iberoamericana de Comunicación.** RIEC/Comunicación Social ediciones e publicaciones-ESPM, vol. 2, n. 2, 2010, p. 5-18.

TONDATO, Marcia P. Práticas cidadãs: entre o consumo e o pertencimento social e geográfico. In: PAIVA, Raquel e TUZZO, Simone Antoniaci (Orgs.). **Comunidade, mídia e cidade** – possibilidades comunitárias na cidade hoje. Goiânia: FIC/UFG, 2014, pp. 193-21

**WE ARE LEGION:** The Story of the Hacktivists. Direção, roteiro e produção: Brian Knappenberger. Edição: Andy Robertson. Trilha sonora: John Dragonetti. Venice: Luminant Media, 2012. Website: <http://wearethelegiondocumentary.com>. Consultado via [www.netflix.com](http://www.netflix.com) em 09/12/2014.

## **A comunicação e os hábitos culinários da comunidade Quilombola da Fazenda Picinguaba<sup>1</sup>**

Luís Carlos Paravati<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo**

Estudo sobre os processos comunicativos envolvidos na transformação dos hábitos culinários da comunidade da Fazenda Picinguaba, de Ubatuba-SP. O objetivo é entender o que provocou alterações nos hábitos culinários e quais instrumentos comunicacionais são utilizados para a transmissão dos saberes e fazeres tradicionais. Para tanto, foi realizada pesquisa bibliográfica e estudo de documentos; entrevistas na modalidade história oral com os membros do quilombo. Os resultados apontam mudanças nos hábitos alimentares, devido à facilidade de acesso ao comércio de gêneros alimentícios, após a construção da BR-101, e a influência trazida pela TV, após a chegada de eletricidade em 2008. No entanto, observamos que apesar dessa mudança, a cultura alimentar quilombola vem mantendo muito dos seus aspectos originais.

**Palavras chave:** comunidade.quilombo.caiçara.alimentação.folkcomunicação.

### **Introdução**

As mudanças sociais ocorridas, sobretudo, nas últimas décadas, provocadas pelo acelerado avanço tecnológico; a construção da rodovia Rio-Santos nos anos 1970, trazendo uma desconfiguração do entorno da Serra do Mar e da praia com consequente exploração imobiliária da região; a criação do Parque Estadual da Serra do Mar com a incorporação da área onde se localiza a comunidade do Quilombo da Fazenda, delimitando-a como área de preservação ambiental; as novas práticas gastronômicas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3: Comunicação e culturas populares, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre pelo do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP.

adotadas em decorrência das constantes exigências de adaptação da sociedade brasileira ao mercado global compõem o cenário deste estudo.

A preservação, manutenção e alterações das tradições culturais, dos costumes, dos saberes e fazeres, da comunidade do Quilombo da Fazenda, vem sofrendo nesses últimos 40 anos, influências externas em virtude do processo de desenvolvimento turístico aliado à preservação ambiental da região.

A comunidade quilombola da Fazenda Picinguaba encontra-se dentro da área do Parque Estadual da Serra do Mar no município de Ubatuba, São Paulo. É constituída por pouco mais de 40 famílias e, por se tratar de uma área de proteção ambiental, são impossibilitadas de praticar qualquer atividade que possa comprometer o meio ambiente. Dentro desse contexto, o levantamento e a identificação dos hábitos culinários praticados no passado, as formas de preservação das tradições, e o confronto com os praticados na atualidade se faz relevante devido ao risco existente da perda da memória dos costumes e dos fazeres da comunidade.

### **Comunidade, cultura e identidade**

As comunidades quilombolas preservaram e ainda preservam seus padrões de cultura ou de sociabilidade e os mantém, apesar do tempo. É um tipo de comunidade embrionária, de origem biológica, cultural e social “mestiça” (FERNANDES, 1975, p. 47).

No caso de comunidades tradicionais, como os quilombos, estão presentes de forma concomitante os aspectos provindos de comunidade territorial de sangue e amizade. Essa situação se verifica porque os membros dessas comunidades, formadas por poucas famílias, estabelecem uniões conjugais, e, por conseguinte de parentesco; vivem em habitações próximas, criando o hábito da vida conjunta, caracterizando vizinhança; partilham das mesmas condições de trabalho, modo de pensar e da mesma fé, constituindo assim laços de amizade.

Alain Bourdin (2001, p.31) acredita que a comunidade é a matriz de toda sociabilidade. Considera que o ser social se define pelo pertencimento a um grupo, caracterizado por laços familiares, de língua e território, que Peruzzo e Volpato (2009,



p.146) classificam como a busca pelas raízes, por um sentimento de pertença - que todo indivíduo busca - pelo viver-junto, pela vida em família, pelo pertencer a um “nós”.

“São locais herdados de fatores históricos e de identidade local que podem estar manifestados nos bens culturais e no conjunto de regras comuns vividas por seus membros e expressos na religião, na cultura, na etnia, etc.” (Peruzzo; Volpato 2009, p.146).

Cabe ressaltar a importância do pensamento dos autores citados, para entender as comunidades quilombolas. O fator de ligação ao solo (território) é a característica principal. Vemos isso enfatizado pelos autores, fundamentalmente no tocante ao local.

Para Bordenave (1997, p.17) a comunicação é o canal pelo qual os padrões de vida são transmitidos, muito antes da idade escolar, é pela comunicação que se aprende a ser membro de uma comunidade ou sociedade. É por meio da comunicação que se obtém as crenças, valores, hábitos e tabus, não ocorrendo por instrução formal e sim indiretamente, por pequenos eventos, às vezes insignificantes em si mesmos, através das relações com outras pessoas, aprendendo-se naturalmente e assimilando-se a cultura.

Na comunidade do Quilombo da Fazenda Picinguaba identificamos nitidamente que as trocas de experiências, as transmissões dos saberes e dos fazeres, a manutenção da cultura e das tradições se baseiam na comunicação oral, por meio das ações familiares cotidianas e também por intermédio de pequenos eventos, conforme descritos pelos autores acima.

Para Martino (2002, 23), quando falamos de cultura, trabalhamos um conceito que implica num processo de comunicação: “A cultura implica a transmissão de um patrimônio através das gerações.... Em outras palavras, o ser humano é um ser da comunicação: *consigo* e com o *mundo*, ambos entendidos como o produto da comunicação com *outrem* (grifos do autor)”.

Dentro desse contexto, ressaltamos que a comunicação relaciona-se com a cultura, notadamente no campo das práticas cotidianas, nos modos de vida que as pessoas desenvolvem para viver, nos costumes e nas tradições dos grupos ou comunidades. A

integração comunicação e cultura acontece na transmissão dos saberes e fazeres, via de regra pela oralidade, independentemente do tipo de comunidade.

Cuche (2002, p. 180) destaca que: “... um grupo sem língua própria, sem cultura própria, sem território próprio, e mesmo, sem fenótipo próprio, não pode pretender constituir um grupo etno-cultural. Não pode reivindicar uma identidade cultural autêntica.”.

Por cultura quilombola entendemos tratar-se de uma cultura muito próxima da cultura rural, independente da localização da comunidade estar próxima ou muito distante do litoral, tem grande sentimento de pertença ao território, o sustento advém da cultura de subsistência, têm apego às tradições regionais e ancestrais, com suas manifestações culturais fortemente vinculadas ao passado, lutando para manter viva a memória social e a valorização dos saberes tradicionais.

Para Antonio Carlos Diegues (2006, v.5, p.14), as comunidades quilombolas litorâneas partilham uma dupla identidade: quilombolas e caiçaras. Essa cultura tem raízes comuns com a dos caipiras, compartilhando traços culturais focados na agricultura, utilizando expressões comuns em tupi-guarani, vindo desde os tempos da comunicação entre portugueses e índios baseados no Nheengatu, língua franca utilizada até meados do século XVIII.

Para Massimo Montanari (2013, p. 15-16) comida é cultura tanto quando é produzida como quando é preparada. Quando produzida é cultura porque o homem não consome apenas o que encontra na natureza, mas cria a própria comida, sobrepondo a atividade de produção à de predação.

Montanari em “O mundo na cozinha” (2009, p. 11) equipara a cozinha à linguagem porque possui vocábulos, regras de gramática, de sintaxe e de retórica. Exatamente com a linguagem, a cozinha tem e mostra a cultura, as tradições e a identidade do grupo que a pratica, constituindo um extraordinário veículo de representação e de comunicação, uma vez que é mais fácil consumir um ingrediente alheio à nossa cultura, do que decodificar outra língua.

Desse modo, “assim como a língua falada, o sistema alimentar contém e transporta a cultura de quem a pratica, é depositário das tradições e da identidade de um grupo” (MONTANARI, 2013, p. 183). Representa um povo, auxilia na construção da identidade e possibilita a troca cultural estando em contato com outras culturas. Essa relação de comida e identidade é vista por Raul Lody (2008, p.406-407) como uma valorização do próprio imaginário popular em que a comida é entendida pela patrimonialização do que se come como uma atestação de cultura e símbolo de pertencimento, singularidade tanto de contextos tradicionais quanto globais.

#### **A vida no quilombo da fazenda**

O Núcleo Picinguaba é considerado um reduto de cultura tradicional, tendo em vista a existência de comunidades caiçaras, quilombolas e indígenas. Em função da presença dessas populações, nesta unidade de conservação, suas diretrizes de gestão contemplam cuidados diferenciados no Plano de Manejo, considerando o patrimônio histórico cultural dessa região que ainda guarda costumes e tradições que estão ligadas diretamente à nossa história, populações que lembram suas origens na gastronomia e em festas, sintetizando toda sua diversidade (SOBRE...,s.d.).

As questões de cultura e tradições na Comunidade do Quilombo da Fazenda, assim como em outras comunidades, contribuem de forma fundamental para a existência das práticas cotidianas e fortalecimento das relações humanas, tendo como elemento primordial a comunicação para sedimentação das experiências e vivências possibilitando o exercício da cidadania.

Nas palavras do morador mais antigo da comunidade não existiam coisas fáceis, vivia-se da troca de mercadorias produzidas na comunidade e trocadas nas comunidades vizinhas ou em Ubatuba (Centro), esclarecendo que:

Quem faz a dificuldade é a facilidade, quando não tem facilidade, não tem dificuldade, antigamente nada era fácil então não tinha dificuldade. Ia daqui até Paraty a pé e não achava difícil, ia daqui a Ubatuba a pé e não achava difícil, não tinha fogão à gás e a mulher não achava difícil, não tinha água encanada e não achava difícil, não tinha fralda descartável para as crianças e não achava difícil, não tinha médico e não achava difícil, quer dizer não tinha facilidade, então não tinha

dificuldade também. Agora tem muita coisa fácil, então aparece muita dificuldade.

Percebe-se em conversa com os moradores o sentimento de união da comunidade, construído com base nas adversidades e na luta conjunta pelo bem estar dos moradores, constatando-se o fortalecimento das relações sociais ressaltando o sentido de comunidade, vizinhança e identidade, gerando o senso de pertencimento. Portanto, as dificuldades iniciais de adaptação, provocadas pela falta de recursos materiais e de infraestrutura geraram na comunidade o sentimento de pertença, amizade, laços afetivos e emocionais.

Na opinião dos moradores entrevistados, os acontecimentos relativos à construção da estrada, bem como a implantação do Parque refletiram no cotidiano dos habitantes do Quilombo da Fazenda. Na opinião de uma das moradoras:

Com a chegada da BR, mudou bastante porque, aí veio a estrada, aí o povo todo que ia pra cidade, entrava no supermercado e fazia a festa. Aí já plantavam pouco, não queriam ter trabalho, já queria comprar na cidade, aí vem as coisas com conservante, vem tudo que não é bom pra gente, os enlatados, aí mudou bastante a alimentação. A geração de hoje, eu fui criada com essas comidas boas, a geração de hoje é tudo comprado no supermercado, e aí já entraram com a lasanha, o macarrão a bolonhesa...

Dentre as considerações dos entrevistados destacam-se de forma evidente o impacto causado na comunidade pela construção da rodovia, e também a implantação do Parque Estadual da Serra do Mar. A comunidade, até então, tinha seu cotidiano voltado exclusivamente às atividades praticadas em comunidades tradicionais, e recebem abruptamente influências trazidas dos grandes centros urbanos, influências trazidas pela indústria cultural, pela proibição de utilização da terra, etc.

Como lembra Ecléa Bosi (1999, p. 16-17), esse confronto de culturas indica formas diferentes de existir, sendo que uma é para a outra como uma revelação, porém é necessário atenção, pois “a dominação econômica de uma região sobre outra no interior de um país” destrói raízes, e acaba tornando os nativos estrangeiros em sua própria terra.

### **Comunicação e cultura no quilombo da fazenda**

A culinária caiçara tem como base a farinha de mandioca, o uso do peixe, frutos do mar, carne de caça e de animais criados em seu terreiro. A utilização da farinha de mandioca é um dos traços essenciais desta cultura. Completam o cardápio do caiçara o palmito, a banana e diversos tubérculos como cará, inhame e batata doce. A refrigeração nem sempre é acessível ao caiçara, quando a pesca é boa ou a caça é farta, a carne ou o peixe que sobram são envolvidos em gordura animal e guardadas em latas, ou salgadas e penduradas no fumeiro. (DIEGUES, 2005, p.49-54).

O azul-marinho é um prato muito presente no cardápio do quilombola da Fazenda. Muito embora a região do Quilombo esteja próxima à praia, cerca de 5 (cinco) quilômetros, seus moradores não tem o hábito da pesca no mar, sendo que a oferta de peixe somente ocorre quando ha troca ou venda de ingredientes ou artesanato produzidos no Quilombo com os moradores da vila de pescadores.

A cultura alimentar do Quilombo da Fazenda segue os mesmos parâmetros e princípios da cultura alimentar caiçara. O peixe (in natura ou seco ao sol), a banana verde, a farinha de mandioca, o café de cana. Também fazem parte do cardápio quilombola o quiabo, feijão, a galinha e outros tubérculos como o inhame, o cará e a folha de taioba.

A banana sempre utilizada nas refeições compõe uma série de receitas culinárias que vão desde seu estado verde, refogada com alho, ensopada com o peixe, até madura frita e temperada.

Por se tratar de uma comunidade tradicional o Quilombo da Fazenda Picinguaba tem seus aspectos comunicacionais realizados primordialmente pela oralidade. Tais aspectos correspondem ao que Roberto Elísio dos Santos (2008, p.19) define como atos comunicativos verbais. Eles envolvem grupos de pessoas, vizinhos conversando em portões, ou uma roda de conversa no campo ou terreiro.

Câmara Cascudo (1980, p. 9) considera que:

Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é

milênar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais.

Assim, podemos afirmar que a comunicação para transmissão dos saberes e fazeres culturais na comunidade do Quilombo da Fazenda tem caráter predominantemente oral. Comunicação direta por meio de gestos, sons, palavras, utilizando de aspectos folkcomunicaçãois.

Beltrão (2001, p. 79) apontada que essas expressões estavam firmadas nas práticas e costumes trazidas desde os antepassados e conservadas na oralidade, pela necessidade de preservação das raças oprimidas e desprezadas, quando do contato e da imposição com outra cultura.

No Quilombo da Fazenda, os saberes e fazeres culturais são transmitidos oralmente, pois são manifestações de cultura de um mesmo grupo. Os membros se utilizam de linguagens e gestos próprios adquiridos na comunidade.

No prefácio do livro “As iguarias alagoanas de Dona Marly” Marques de Melo (2010, p. b2) crê que as guardiãs da fortuna gastronômica são as donas de casa, e que “essa transmissão de conhecimentos se faz por via oral, através de receitas que as jovens mulheres ouviram das avós, mães ou empregadas domésticas, mas também assimilaram nos meios de comunicação”.

No Quilombo da Fazenda, a culinária integra as manifestações culturais transmitidas geralmente de mãe para filha, mas também entre os demais integrantes da família, como comprovam as narrativas dos entrevistados, constituindo procedimentos comunicacionais de transmissão cultural.

Luiz Antônio Barreto em “Folclore invenção e comunicação” (2005) considera que existe uma infinidade de maneiras de comunicação da cultura, sendo a culinária uma delas. Barreto (2005, p.78) defende que:

A cultura tem cheiro, tem gosto, tem tudo o que é próprio da vida do ser no mundo. A comida que recende comunica uma tradição, estimula o gosto, garante o sabor. E está nas mãos das cozinheiras, nos dedos fechados que tocam os temperos, a certeza da dose que cria os pratos.



Lody (2009, p. 152) discorrendo sobre a transmissão dos conhecimento culinários em artigo intitulado “Comer é pertencer”, apresentado no I Congresso Brasileiro de Gastronomia e Segurança Alimentar, realizado em Brasília, em 2004 considera:

Assim, para muitas famílias e comunidades, o ato de transmitir uma receita é um ato cerimonial que reúne repertórios materiais, utensílios, gestualidade, escolha dos ingredientes, significado da receita para o cotidiano e para festa, garantindo continuidade da receita, e mais ainda, garantindo os processos sociais hierarquizados dos papéis da mulher, como memória coletiva de saberes e de funções de poder que são marcados, sem dúvida pela comida.

A melhor forma de conservar e transmitir memórias é no exercício, na conquista da experiência e, no caso dos doces, na realização de receitas, provando, oferecendo, comendo, educando pelo paladar e formando pelo paladar as identidades, ou recorrendo pelo paladar aos laços de pertencimento a uma sociedade, uma cultura, na qual indivíduos, famílias, regiões e civilizações se reconhecem.

A transmissão dos fazeres e saberes é efetuada conforme a característica cultural de cada pessoa ou família. Essa maneira de transmissão desses fazeres e saberes pode ser observada nas entrevistas e nas conversas com cada um dos membros do quilombo.

Almeida (1965, p. 199) considera que a cozinha, a comida e a bebida possuem uma quantidade enorme de fatos folclóricos, pois a preparação dos alimentos, os ingredientes, os instrumentos e os utensílios, assim como suas formas de obtenção são cercados de crenças e até superstições. Desta maneira a cozinha em si é um lugar folclórico. O autor complementa dizendo “O que o povo come e bebe, como prepara os alimentos e bebidas, os condimentos usados, a maneira de cozinhar, tudo se associa a práticas folclóricas imemoriais e normativas” (ALMEIDA, 1965, p. 199).

Almeida (1965, p. 200) observa ainda que o comer e beber para o povo não está relacionado apenas ao fato de alimentar-se, têm caráter social-cordial como por exemplo os desejos de bom apetite, ou bom proveito; religioso como as orações antes ou depois das refeições, e até caráter folclórico como o nome dos pratos ganhando sentido simbólico, como uma mulher delicada é *um doce de coco*, ou uma anedota indecente é *apimentada*.



Para Betania Maciel em “Noções básicas de folkcomunicação” (2007, p. 11) “Os estudos de folkcomunicação são verdadeiros guardiões da cultura de um povo, salvaguardando costumes e tradições ancestrais, que são referências perenes de uma vivência coletiva”.

Sebastião Breguez em “Artesanato popular” (2007, p.99) considera que “O artesanato popular é uma expressão folkcomunicacional das mais importantes porque expressa arte, técnica e comunicação. [...] O artesão é quem domina a técnica manual de criar objetos de uso frequente na comunidade onde vive, sem equipamento industrial repetitivo...”.

Nos processos folkcomunicacionais, segundo Cristina Schmidt (2011, p. 126)

os meios estão vinculados à prática cotidiana. Muitas vezes, grupos se comunicam por meio da alimentação, como já mostrou Câmara Cascudo; na realização de festas, estudado pela Rede Folkcom em pesquisa nacional; [...] E, claro, também se comunicam pelo artesanato. Nesses mesmos processos estão inseridos os emissores e receptores, individuais ou coletivos, voltados a transmitir suas mensagens “em linguagem própria a sua audiência”, pois têm como objetivo comunicar-se “com um mundo” específico de convivência.

Entendemos que a culinária, como o artesanato, apresenta expressão folkcomunicacional, pois, expressa arte, técnica e comunicação. Assim, julgamos, usando o conceito de Breguez (2007, p. 99), que as produções culinárias, a exemplo do artesanato, “são carregados de sentimentos, modos de pensar, sentir e agir que expressam informações, opiniões e visões da vida social, cultural, econômica ou política da sociedade”.

Com base no raciocínio e nas ponderações dos estudiosos folcloristas e pensadores comunicacionais expostos neste capítulo, foi possível investigar os aspectos comunicacionais presentes no cotidiano da população do Quilombo da Fazenda, para manutenção e transmissão dos seus fazeres culturais.

Como exemplo ressaltamos a maneira pormenorizada usada por uma moradora do Quilombo da Fazenda, para descrever o preparo do *café de cana* utilizado como desjejum

ou na merenda da tarde: “O café de cana, a gente mói a cana, igual água, a gente põe pra ferver e faz o café, bota o pó e... é feito com a garapa de cana, e é gostoso...”

Interessante observar que o *café de cana* também é lembrado com certa dose de nostalgia por boa parte dos entrevistados, onde destacamos a fala de um dos moradores mais novos: “...paçoca de banana verde, café de cana. Meu pai conta que todo dia de manhã se escutava o barulho dos engenhos de madeira, a zoadá: nhéc, nhéc, nhéc. Tinha que moer pra fazer o café para o pessoal sair pra trabalhar”.

Outro morador, mais antigo, descreve com riqueza de detalhes todo o processo de torra do café utilizado antigamente:

Aqui antigamente tinha café plantado, não comprava café, um café gostoso, era tudo café de cana, quando batia 5 horas da tarde [...] se escutava nas casas só o rinche de engenho, nhéc, nhéc, nhéc, era engenho de madeira pra moer a cana e fazer o café... café de cana é gostoso, o café era torrado e moído em casa mesmo, minha mãe tinha uma panela de ferro, aqui a gente chama tacuruba, coloca três pedras em triângulo, faz o fogo e coloca a panela em cima, jogava o café dentro e começava a mexer, quando tava quase no ponto ela pegava umas 3 colheres de açúcar e jogava no meio e deixava queimar ali, tirava dali deixava esfriar e a gente socava no pilão que meu pai tinha feito com 2 soquetes, um de lá e outro de cá e em 2 a gente socava o café, aí socava e tinha uma peneirinha também, feita de taquara, aí a gente socava e ela ia peneirando e ficava um café muito bom. Café de cana com café torrado em casa é muito bom.

Para Alfredo Bosi em “Dialética da Colonização” (1992, p.51):

Onde há povo, quer dizer, onde há vida popular razoavelmente articulada e estável [...], haverá sempre uma cultura tradicional, tanto material quanto simbólica, com o mínimo de espontaneidade, coerência e sentimento, se não consciência, da sua identidade. Essa cultura, basicamente oral, absorve, a seu modo e nos seus limites, noções e valores de outras faixas da sociedade, quer por meio da Igreja e do Estado (desde os tempos coloniais), quer por meio da escola, da propaganda, das múltiplas agências da indústria cultural; mas, assim fazendo, não se destrói definitivamente, como temem os saudosistas e almejam os modernizadores: apenas deixa que algumas das coisas e alguns símbolos mudem de aparência.

A acentuada utilização do peixe, da banana e da farinha de mandioca na alimentação cotidiana das populações caiçaras paulistas, nos faz reconhecer nesses

ingredientes um tripé alimentar da cultura culinária caiçara que é fundamentada na simplicidade, na memória e na tradição. A cozinha caiçara, além de ser uma cozinha de sobrevivência, onde os ingredientes estão ao alcance da mão nas roças, ou na própria natureza, torna-se também uma cozinha emblemática, uma cozinha que representa um grupo, que marca uma identidade.

Essa tradição alimentar é presente na comunidade nos dias de hoje, e vem sendo valorizada, como destaca um dos mais jovens moradores entrevistados:

A comida de antes é a mesma, e hoje está sendo valorizada e está valorizando porque, tempos atrás se comia escondido o peixe com farinha: ta chegando gente aí, esconde a bacia. Hoje o turista vem pra comer o pirão, todo mundo senta, o que é que tem aí? É pirão de peixe? Fica todo mundo feliz, paga o preço que tem que pagar pra comer aquele pirão, que no começo as pessoas tinham vergonha, só foi valorizado, pirão é o que: peixe fresco farinha e banana verde, coisa que eles comem pra sobreviver.

Muitos fatores foram significativos para alterar o modo de vida da comunidade do Quilombo da Fazenda. Podemos indicar alguns, pela ordem cronológica, que mais influenciaram essas mudanças: a construção da Rodovia Rio-Santos na década de 1970; a criação do Parque Estadual da Serra do Mar e anexação da Fazenda ao Núcleo Picinguaba do Parque nos anos 1980; e a implantação de rede de energia elétrica na comunidade, mais recentemente em 2008.

Porém, os alimentos adquiridos fora do quilombo não poderiam ser perecíveis, uma vez que a comunidade ainda não dispunha de energia elétrica para auxiliar na conservação.

Já com a estrada construída, a instalação do Parque Estadual da Serra do Mar, obrigou a comunidade do Quilombo da Fazenda a descontinuar as roças e criações de subexistência, gerando a dependência cada vez maior de locomoção aos centros urbanos de Paraty e Ubatuba para aquisição de itens alimentícios.

A facilidade para obtenção de gêneros alimentícios, por um lado com a abertura da estrada, e a falta de alternativa devido às restrições impostas pelo Parque de outro, provocaram uma mudança nos hábitos da comunidade quilombola.



Com a chegada da energia elétrica em 2008 as possibilidades se abriram ainda mais, pois significou a incorporação da tecnologia para refrigeração, congelamento e manutenção de produtos congelados ampliaram as formas de conservação dos alimentos, reduzindo cada vez mais as práticas tradicionais de conservação e preparo das refeições.

Já as mudanças no comportamento alimentar da população do Quilombo da Fazenda, trazidas pelo progresso, em termos de Rodovia, acesso à mídia de massa e restrições ambientais, pode comprometer o caráter cultural tradicional da cozinha quilombola, em virtude da invasão dos alimentos industrializados, substituição do peixe e da caça pelos alimentos congelados, os tubérculos como o cará e o inhame pelos pães e massas de trigo refinado aproximando a cozinha quilombola à culinária cotidiana dos centros urbanos, abandonando, em parte, sua identidade tradicional no dia-a-dia, embora alguns traços dessa identidade tradicional continuem a ser reproduzidos, como por exemplo o bolinho de taioba, a farofa e a paçoca de banana verde, e o peixe azul-marinho, muito comum nas datas e ocasiões especiais.

### **Conclusão**

O quilombo da Fazenda é uma comunidade tradicional amparada por lei federal, a legislação reconhece que os povos e comunidades tradicionais “ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição” (BRASIL, 2007).

A cultura alimentar sempre foi transmitida, de maneira geral, na comunidade quilombola da Fazenda pela oralidade. A conversa entre os familiares nas noites frias próximas ao fogão de lenha, o cotidiano das mães no preparo das refeições, rodeada pelos filhos menores, e assistida pelos filhos maiores nas tarefas da casa; a lida na roça para cultivar os gêneros alimentícios; a caça de pequenas presas para enriquecer o almoço ou jantar, fazem parte das lembranças dos entrevistados.

Assim como o cultivo e preparação dos alimentos, outras atividades cotidianas como a confecção de utensílios para uso na lavoura, pesca e atividades domésticas,

fabricados manualmente, eram e até hoje são transmitidas entre as gerações pela oralidade.

Estes saberes e fazeres da cultura tradicional, tanto no caráter da alimentação, como no artesanato têm sobrevivido graças a transmissão da experiência dos mais antigos, que explicam, ensinam, mostram, acompanham e corrigem seus aprendizes, transmitem e contagiam com suas sabedorias os mestres em formação.

A transmissão dos saberes e fazeres culturais também sofreu influência das mídias, principalmente a eletrônica. Com a televisão, após a chegada da eletricidade em 2008, novos hábitos alimentares estão sendo incorporados no cotidiano dos moradores. Ficou claro na fala de alguns entrevistados a intenção de atualizar o cardápio do quilombola, com a inserção de preparações culinárias contemporâneas, algumas estrangeiras, no sentido de agradar ao paladar do turista, como o estrogonofe de lula com juçara e o risoto de lula e camarão com juçara.

Ressalta-se que essas novidades alimentares são contestadas por outros moradores, que vêm procurando preservar as tradições, muito embora o cultivo de alguns alimentos já esteja sendo permitido pela administração do Núcleo Picinguaba. Há um grupo preocupado em proporcionar o resgate das atividades alimentares tradicionais, até como forma de chamar atenção dos visitantes. Nesse sentido, como lembram Lody (2008) e Montanari (2013), a tradição alimentar em que somos formados, a comida de casa, do nosso grupo, é expressão da nossa cultura na forma do que comemos; trata-se da patrimonialização do que se come como uma atestação de cultura e símbolo de pertencimento, sendo a participação à mesa comum o primeiro sinal de pertencimento ao grupo.

Assim, consideramos que os processos comunicacionais implicados na preservação e na manutenção dos saberes e fazeres tradicionais, são praticados utilizando-se meios folkcomunicacionais para sua disseminação.

Considerando o pensamento de Stuart Hall (2003), a identidade é incompleta, é formada ao longo do tempo, estando sempre em processo de formação por meio de sua representação cultural. Nesse sentido consideramos que a identidade da comunidade do

Quilombo da Fazenda vem se atualizando por meio de suas manifestações culturais que por sua vez são influenciadas pelas novas tecnologias, pela sociedade globalizada, e pela aproximação, cada vez maior, das mídias com as comunidades tradicionais.

Podemos, contudo, afirmar que o tradicional ainda existe, porém em frequência menor do que a utilizada antes das mudanças advindas da construção da rodovia. O peixe com banana ainda é feito, sobretudo, em datas especiais, a salada de coração de banana foi atualizada com temperos contemporâneos passando a chamar-se salada quilombola; os cestos e balaios ainda são fabricados para atender o uso doméstico, porém, também são vendidos como peça de artesanato e decoração. O tradicional está se reinventando.

### Referências

ALMEIDA, Renato. **Manual de coleta folclórica**. Rio de Janeiro: Cia de defesa do folclore brasileiro, 1965.

BARRETO, Luiz Antonio. **Folclore invenção e comunicação**. Aracaju: Scortecci, 2005.

BELTRÃO, Luiz. **Fundamentos científicos da comunicação**. Thesaurus Editora, 1973.

\_\_\_\_\_. **Folkcomunicação: Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2001.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (org). **Cultura brasileira – temas e situações**. São Paulo: Ática, 1999. p.16-41.

BORDENAVE, Juan E. Diáz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BOURDIN, Alain. **A questão local**. Rio de Janeiro: DP&Z, 2001.

BRASIL. Decreto nº 6.040 de 7 de fevereiro de 2007. Institui a política nacional de desenvolvimento sustentável dos povos e comunidades tradicionais. **Presidência da República**. Casa Civil. Subchefia de Assuntos Jurídicos. Brasília. Disponível em:<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm)>. Acesso em: 23 abr. 2014.

BREGUEZ, Sebastião. Artesanato Popular. In: GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (orgs). **Noções básicas de folkcomunicação**. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2007, p. 99-102.

- CASCUDO, Luís da Câmara . **Folclore do Brasil**. Natal: Fundação José Augusto, 1980.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.
- DIEGUES, Antonio Carlos Sant’Ana. **Enciclopédia caiçara: Falares caiçara volume 2**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Enciclopédia caiçara: Festas, lendas e mitos caiçaras volume 5**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FERNANDES, Florestan. **Comunidade e sociedade no Brasil**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1975.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&Z, 2003.
- LODY, Raul. **Brasil bom de boca: Temas da antropologia da alimentação**. São Paulo: Editora Senac SP, 2008.
- \_\_\_\_\_. Comer é pertencer. In: ARAÚJO, Wilma Maria Coelho; TENSER, Carla Márcia Rodrigues (orgs). **Gastronomia: cortes e recortes**, vol. 1. São Paulo, SP: SENAC, 2009, p. 144-153.
- MACIEL, Betania. Prefácio do livro **Noções básicas de folkcomunicação**. In: GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz (orgs). **Noções básicas de folkcomunicação**. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2007, p. 11-13.
- \_\_\_\_\_. As iguarias alagoanas de Dona Marly. O jornal, Maceió, p. B2, 25 abril 2010. MARTINO Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga (orgs). **Teorias da comunicação conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p.11-26.
- MONTANARI, Massimo (org). **O mundo na cozinha: história, identidade, trocas**. Tradução Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Estação Liberdade: Senac, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Comida como cultura**. São Paulo: Senac, 2013.
- PERUZZO, Cicília M K; VOLPATO, Marcelo de Oliveira. Conceitos de comunidade, local e região: inter-relação e diferença. **Revista Líbero**. São Paulo, v. 12, n.24, p.139-152, dez 2009. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewFile/6790/6132>> Acesso em 04 maio 2013.
- SANTOS, Roberto Elísio. **As teorias da comunicação**. São Paulo: Paulinas, 2008.
- SCHMIDT, Cristina . Artesanato: mídia popular e o lembrar comunitário. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, São Bernardo do Campo, p. 121-128 ano 15 Vol. 15, n. 15, jan/dez 2011.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

SOBRE... Sobre o parque. . Governo do Estado de São Paulo. **Secretaria do Meio Ambiente.**  
Fundação Florestal. São Paulo, s.d. Disponível em:  
<<http://www.ambiente.sp.gov.br/parque-serra-do-mar-nucleo-picinguaba/sobre-o-parque/>>.  
Acesso em: 25 abr. 2014.

## **As novas mídias: a Internet e o Facebook como plataforma de divulgação de mobilizações sociais<sup>1</sup>**

Anelise Lorenzon Machado<sup>2</sup>

Patricia Milano Pésigo<sup>3</sup>

Universidade Federal de Santa Maria, Frederico Westphalen, RS

### **Resumo**

O trabalho aborda a nova mídia como apoio aos movimentos sociais e a forma como eles transcendem a utilização dos meios tradicionais de comunicação na divulgação de sua plataforma de trabalho. Para a composição da base do referencial teórico, utilizamos os autores Castells (1999; 2013), Gohn (1997; 2000; 2003; 2008; 2013), Habermas (2003) e Peruzzo (1986; 1998). Apresentamos a evolução, transformação e discutimos a estruturação dos movimentos sociais, analisando as suas formas de inserção na mídia. No presente artigo realizamos uma análise da utilização do Facebook pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra durante as Jornadas de Junho de 2013. Dessa forma, é perceptível que a participação do público das ruas durante as mobilizações não significaram engajamento do movimento, no que se refere a utilização desse espaço digital como forma de divulgação e debates.

**Palavras-chave:** Internet; Facebook; Movimentos Sociais; MST.

### **Introdução**

Ligados ao terceiro setor, os movimentos sociais<sup>4</sup>, baseados na sua ideologia, buscam, cada vez mais, formas de adquirir visibilidade. Com as estratégias de agendamento midiático, buscam estar visíveis para conquistar mais adeptos e disseminar as suas plataformas de reivindicações, garantindo a permanência de seus ideais para alcançar mudanças na esfera social.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no GT 3 – Comunicação e Culturas Populares do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, de 27 à 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Graduada no curso de Relações Públicas Multimídia da UFSM/FW email: machado\_anelise@hotmail.com

<sup>3</sup> Professora mestre orientanda do curso de Relações Públicas Multimídia da UFSM/FW, email: patriciapersigo@gmail.com

<sup>4</sup> Em trechos do texto, para síntese da leitura, será utilizada sigla “MS” para referenciar os movimentos sociais.

Atualmente, a utilização das mídias pelos MS é uma das principais fontes para o engajamento de novos participantes. Planejar a melhor forma de conquistar espaços nos meios de comunicação é, hoje, essencial para a sobrevivência dos movimentos. Se as estratégias de inserção em diversas mídias obtiverem resultados, os MS conseguirão uma forma de influenciar a opinião pública, propagando suas plataformas de trabalho. Assim, nosso objetivo neste artigo é refletir sobre o uso da rede social digital *Facebook* pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra no período que compreende as Jornadas de Junho, em 2013 no Brasil. Escolhemos esse período pelo fato de que a plataforma digital serviu como mobilizadora dos militantes em busca de apoio da opinião pública e na reivindicação de suas lutas, colocando em pauta nas mídias tradicionais assuntos de relevância no cenário nacional.

Para Peruzzo (1998), os MS passam, ao longo do tempo, por mudanças na forma como se estruturam, desde a maior mobilização, até a conversação com o governo e a forma de atribuir poderes para uma maior relação e debates dos seus temas. Na contemporaneidade, Castells (2013) fala que as mídias digitais buscam outra forma de integração desses movimentos, um novo jeito de aparição e mobilização, sem precisarem, para tanto, das mídias tradicionais.

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, ao longo da sua existência, buscou formas de pautar a mídia e de se fazer presente da maneira mais positiva possível. As mudanças em sua estrutura fizeram com que se tornasse um movimento organizado, constituído por profissionais de comunicação, os quais atuam na disseminação de informações referentes ao movimento. O MST também adentrou nas mídias sociais digitais, possuindo um alcance maior na divulgação do que acontece em seus assentamentos e acampamentos. Dessa forma, as informações do grupo alcançam uma amplitude maior e com mais chances de se tornarem efetivas e de perpetuarem-se no tempo, através das gerações, minimizando um possível passado de imagem negativa ou até de esquecimento dos valores e objetivos do movimento.

Assim o artigo está estruturado em três partes apresentando inicialmente a história dos movimentos sociais e a mídia como elemento desse processo. Encaminhamos para o

segundo tópico introduzindo a internet como nova mídia e como possibilidade de utilização pelos MS. Por fim, realizamos uma análise da utilização do Facebook pelo MST durante as Jornadas de Junho.

### **1 Movimentos Sociais: Histórico e Formação**

À década de 1980, aqui no Brasil, estão ligados os novos MS, voltados para o lado urbano da sociedade, e vinculados, de certa forma, à Igreja Católica. Nessa época, o entusiasmo sobre esses movimentos davam destaques à abertura do governo e os distanciava de um estado autoritário. Gohn (2003, p.26) coloca que esses MS começaram a ganhar destaque e “eram movimentos que tinham ganho expressão naquele período, embora eles tenham igualmente ressurgido no Brasil ao final dos anos 70”.

Ao passar do tempo, esses movimentos sociais sofreram mudanças devido ao cenário político da época, o crescimento de instituições públicas e novas formas de avaliação e participação pública. Antes pautados pela elite política, os MS estavam, nessa época, descrentes e desgastados pela falta de legitimidade de seus ideais. “No decorrer dos anos 80, os movimentos sociais no Brasil passaram, no plano da atuação concreta e no plano das análises que lhes são feitas, da fase de otimismo para a perplexidade e, depois, para a descrença” (GOHN, 2003, p. 29).

As mudanças na forma como os MS se organizaram começaram como uma forma de atrair pessoas engajadas em protestos nas ruas, divulgando os seus objetivos e atingindo satisfatoriamente satisfatória a mídia. Na segunda fase, os MS se organizaram internamente em associações, mais voltados em fortalecer a comunicação em seus canais internos para gerar engajamento. Por esse motivo, não tiveram aparições midiáticas. Como salienta Downing (2004, p. 67), “a comunicação efetiva no interior dos movimentos sociais e praticada por eles é, portanto, uma necessidade vital para que a automobilização possa ocorrer e prosperar”.

Outra fase importante para se entender os MS, ainda de acordo com Downing (2004), é a fase de articulação, quando os movimentos passam a não enfrentar o governo

e, sim, a achar uma forma de debater e colocar em pauta os assuntos de interesse público. Em um quarto momento, aceitam parcerias e buscam aliar-se com outras entidades para fortalecer os ideais e buscar reconhecimento da sua importância perante a sociedade atual. Nesse momento, os MS começam a profissionalizar a forma como se relacionam com a mídia de massa, buscando profissionais da comunicação para lidar com esse relacionamento. É o profissionalismo nas relações com a mídia que garante a esses grupos as conquistas mais notáveis nesse novo cenário: a colocação, na agenda pública, de discussões dos temas representados por eles e o seu prestígio junto à opinião pública.

Também é importante perceber que a evolução dos MS se dá por meio da evolução dos meios de comunicação. Quando novas mídias, como a radical, citada anteriormente, começam a serem valorizadas, os próprios movimentos dão início à criação de seus materiais de divulgação. Independente do tipo de forma de divulgação, confere um apoio muito importante para a criação da plataforma de ação utilizada pelos militantes. Nesse processo, a internet surge como aliada, oferecendo mais uma forma de exposição.

Diferentes formas de expressões e práticas culturais podem oferecer a possibilidade de novas formas de identidade, gerando novos significados aos acontecimentos. Os movimentos e grupos sociais organizados tentam também criar sua própria mídia, quer seja para divulgarem suas notícias e ideias, quer seja para registrarem suas histórias e tradições, criando suas próprias histórias. (GOHN 2000, p. 24).

A mídia se torna um processo fundamental na existência dos MS, pois é do jeito que ela os reporta que construiremos, em nosso imaginário, opiniões sobre os movimentos. As estratégias midiáticas também são de grande importância, pois os movimentos, ou os eles são manchetes, ou são ignorados – tudo isso dentro de noções políticas e ideológicas.

A mídia tem retratado os movimentos segundo certos parâmetros político-ideológicos dados pela rede de relações a que está articulada. Os interesses políticos e econômicos formatam as considerações e as análises que configuram a apresentação das informações, denotando um processo onde a notícia é construída como mensagem para formar uma opinião pública sobre o acontecimento, junto ao público consumidor, não para informar este mesmo público. (GOHN, 2003, p. 23).

A história da mídia se confunde com a história dos movimentos sociais e, é através dela, que eles conseguem difundir seus ideais. Vários estudos apontam a importância da mídia e como os movimentos tendem a enfatizar a sua atuação “caracterizando-a como filtro ou espelho dos movimentos sociais” (GOHN, 2000, p. 39).

Quando, entre as décadas de 1990 e 2000, a internet começou a tomar grandes proporções, ativistas tomaram a iniciativa de desenvolver novas formas de adesão às suas causas. Os militantes criam links, desenvolvem campanhas e a divulgam nesse novo espaço sem restrições de editoriais. Para Gohn (2000, p. 31), “campanhas e mobilizações ganham rapidez e desenvoltura num ativismo digital que democratiza as informações, cruza as idéias e plataformas de ações”. Os movimentos buscam outras maneiras de ocupar os espaços públicos, uma vez que estamos vivendo um processo de mudança na forma de agir, saindo do ambiente digital para os movimentos ativos nas ruas, buscando alcançar a mudança social.

O processo transformador chegou às redes sociais. A era da conectividade proporcionou para os movimentos um espaço público deliberado, com uma comunicação autônoma, características intrínsecas dos movimentos sociais. Essas novas formas, atreladas às três características dos movimentos sociais engajados na internet, vêm ao encontro de uma nova forma de protesto: livre, imediata e compartilhada instantaneamente. A comunicação é a grande chave para as novas formas dos movimentos, é uma forma que permite que aos MS disseminem e controlem essas informações.

## **2 Nova mídia: a internet e a revolução dos movimentos sociais**

A internet veio para descentralizar a informação, uma mudança no hábito e na cultura dos anos 1970 a 1990, em meio à predominância dos meios tradicionais, época em que o modelo informacional era apenas unilateral. As redes telemáticas funcionam como um processo avançado e mais descentralizado. Para Castells (1999, p. 431), “a internet é a espinha dorsal da comunicação global mediada por computadores (CMC): é a rede que liga a maior parte das redes”.



Por redes, podemos entender como um conjunto de nós que estão interconectados entre si. Ainda segundo Castells (1999, p. 566), “redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro da rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação”. Dessa maneira, podemos compartilhar e expandir nossos conhecimentos de modo mais aberto e flexível, suscetível às inovações tecnológicas.

Os jovens utilizam a internet para criar uma forma de se manifestar sem a necessidade de sair de casa. O ciberespaço foi uma forma de integrar novas tribos e dos grupos mostrarem-se sem medo e preconceito de expor seus ideais de luta, manifestando-se muitas vezes por perfis sem caracterização individual. Segundo Gohn (2013, p. 17), “a forma de comunicação entre os jovens manifestantes também se alterou e saber comunicar-se on-line ganhou status de ferramenta principal para ações coletivas”.

Devido às novas tecnologias terem mudado as percepções da mídia e terem aberto um outro espaço pra discussão, também foram criados novos hábitos, que afetam diretamente a nossa cultura. Castells (1999) acredita que a nossa cultura é retirada da história e torna-se mediada pelas redes e seus nós, acrescentando mais valia aos meios que a divulgam e dando mais espaço para uma política informatizada. Dessa forma, os movimentos sociais se inserem nas redes digitais sociais em busca de disseminar suas plataformas de trabalho e atingir um patamar de discutibilidade social.

Os processos de transformação social sintetizados no tipo ideal de sociedade em rede ultrapassam a esfera de relações sociais e técnicas de produção: afetam a cultura e o poder de forma profunda. [...] Como a informação e a comunicação circulam basicamente pelo sistema de mídia diversificado, porém abrangente, a prática da política é crescente no espaço da mídia. (CASTELLS, 1999, p. 572).

Com as mudanças na estrutura e uma forma de comunicação mais ativa na sociedade, os movimentos sociais também integraram esse modelo horizontal de informar e estar informado. A internet surge como solução para anunciar em grandes escalas projetos, ideologias e todas as estratégias aderidas para mobilizar o público simpatizante

e, a partir desse ponto, construir redes de interligação entre mídia, mobilização e movimentos sociais.

Em nossa sociedade, a forma fundamental de comunicação horizontal em grande escala baseia-se na internet e nas redes sem fio. Além disso, é por meio dessas redes de comunicação digital que os movimentos vivem e atuam, certamente interagindo com a comunicação face a face e com a ocupação do espaço urbano. (CASTELLS, 2013, p. 166).

O ciberespaço surgiu como uma nova forma de adentrarmos em uma sociedade mais democrática. Foi no ano de 1984 que surgiu o território virtual que possibilitou trocas de informações e compartilhamento de experiências. A não hierarquização da informação, a rapidez e as proporções que ela alcança são pontos importantes para a utilização e a disseminação dessa nova forma de se comunicar. A internet não é nada mais do que uma forma de nos relacionarmos, pois “é um meio de comunicação, de interação social” (CASTELLS, 2000, p. 255).

Diante desses fatos, podemos notar uma proximidade ao nosso tema, pois percebemos que, por ser uma rede livre, vai ao encontro dos interesses dos MS, já que eles, muitas vezes, não disponibilizam de grandes verbas para inserções midiáticas e acabam ganhando visibilidade através da rede mundial de computadores. Assim, os MS garantem uma forma de permanecer fomentando as discussões na opinião pública.

Nesse sentido, ressaltamos que a evolução das plataformas digitais impulsionou uma nova forma de interação, as chamadas redes sociais, as quais conquistaram maior atenção em meados do ano de 2008, quando milhares de pessoas começaram a migrar e a utilizar serviços que continham vídeo. A partir desse momento, os EUA estavam adentrando no universo do *Youtube*<sup>5</sup>. No Brasil, o fenômeno dessas redes sociais começou somente em novembro do mesmo ano (2008), quando a catástrofe no estado de Santa Catarina, em meio ao caos, chamou a atenção em redes como o *Twitter*<sup>6</sup>. Esse tipo de rede propiciou a troca de mensagens instantâneas, compartilhando solidariedade e, com isso, disseminaram o uso de novas plataformas interativas. Segundo Recuero (2009), esses

---

<sup>5</sup> Rede social com compartilhamento de vídeos. Link: <<http://www.youtube.com>>.

<sup>6</sup> Rede social comparada a um diário, com mensagens instantâneas e compartilhamento de vídeos e fotos. Link: <<http://www.twitter.com>>.

fenômenos possuem como características a mobilização e a ativação do uso de mídias digitais.

O que esses dois fenômenos, tão diferentes, têm em comum? Esses fenômenos representam aquilo que está mudando profundamente as formas de organização, identidade, conversação e mobilização social: o advento da comunicação mediada pelo computador. Essa comunicação mais do que permitir aos indivíduos comunicar-se, amplificou a capacidade de conexão, permitindo que redes fossem criadas e expressas nesses espaços: as redes sociais mediadas pelo computador. (RECUERO, 2009, p. 16).

Os indivíduos estão em busca de formas diversificadas de se conectar e de aparecer. É nesse ponto que os MS tiram proveito do crescimento das redes sociais e disseminam as suas propostas em busca de novos seguidores. Disseminar ideias, compartilhar propostas e difundir informação são os princípios básicos que a internet propõe. As redes sociais são um passo a mais que, além da difusão de informações, buscam pela interação, emoção e conexão com um mundo cada vez mais atualizado. Como percebemos advento das redes sociais foram o ápice do envolvimento dos MS com uma forma de contrapor a mídia massiva. Veremos no próximo tópico como o MST utiliza o *Facebook* para divulgar sua plataforma de trabalho, principalmente no que se refere às Jornadas de Junho.

### **3 O MST e a utilização do *Facebook* como estratégia de divulgação nas Jornadas de Junho**

Os Movimentos Sociais precisam da mídia para conseguir destaque, uma vez que ela detém e garante espaços de visibilidade, trabalho exercido através de suas pautas. Portanto, ao conquistarem presença midiática, os MS poderão, conforme Toro e Werneck (1996), convocar vontades.

Ações de mobilização e engajamento em projetos de mudanças sociais são algumas das marcas importantes nos processos históricos dos MS. A cada forma de engajar adeptos, os movimentos ganham força e vitalidade na busca pela realização dos seus projetos. Segundo Simeone (2012, p.2), “o termo mobilização social tem-se tornado

cada vez mais corrente no Brasil para designar uma prática de movimentação de pessoas e instituições, essencial para o exercício da cidadania num contexto democrático”.

Lembramos que a mobilização da sociedade está intrinsecamente ligada aos processos de comunicação. Nesse sentido, relacionaremos estudos que abordam a mídia, a opinião pública, os MS e, principalmente, a abertura da democracia – ponto primordial para o engajamento de novos adeptos sem repressão social. Segundo Simeone (2012, p.5) “os processos de mobilização são vistos como requisitos para a prática democrática, que demanda participação ativa dos sujeitos e engajamento cívico”.

Entendemos que a internet surgiu como um suporte às mídias radicais, dando aos movimentos sociais uma liberdade maior para expor suas plataformas de trabalho. Percebemos também ao longo desse processo que as redes sociais vieram para mostrar e tentar angariar mais visualizações aos assuntos de discutibilidade pública no universo do ciberespaço.

Com a emergência do ciberespaço (ambientes virtuais comunitários e participativos dos grupos de discussões), a comunicação distribuída suporta uma série de ativismos que vai da distribuição de hacks à articulação de ações coletivas contra sistemas totalitários; de campanhas de adesão para determinadas causas sociais ao trabalho de debate intelectual através de um fluxo constante (MALINI; ANTOUN, 2013, p. 20).

Dessa forma, vamos utilizar como objeto empírico o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, esse que surgiu no ano de 1984, os trabalhadores rurais se reuniram no estado do Paraná e decidiram por fim fundar um movimento que atendesse todos os quesitos das lutas de forma mais organizada, uma vez que ocupações de terra já vinham acontecendo, desde 1979, no estado do Rio Grande do Sul<sup>7</sup>. Foi dessa forma que surgiu o MST, inicialmente com três objetivos principais: lutar pela terra, lutar pela reforma agrária e lutar por mudanças sociais no Brasil. A importância que o movimento possui, não somente no país, mas em toda a América Latina, faz o mesmo estar ativamente ao logo do tempo. Segundo Gohn (2000, p. 105), “o MST é atualmente o maior movimento social popular organizado do Brasil e, possivelmente o maior da América

---

<sup>7</sup> Dados retirados do site do MST. Link: <<http://www.mst.org.br>>. Acesso em: 08 jul. 2013.

Latina. Ele é um movimento agenciador de redes sociabilidade e de participação social no campo”.

Assim, vamos destacar entre as mídias digitais utilizadas pelo movimento (*Twitter* e *Facebook*) a que possui maior engajamento do público<sup>8</sup>, sendo essa o Facebook com mais de 160 mil curtidas, os quais adentraram nesta plataforma no ano de 2010. Vamos analisar o período das postagens que envolveram o fato mais recente de mobilizações no Brasil, conhecidas como Jornada de junho<sup>9</sup> no ano de 2013. Dessa maneira acompanharemos o comportamento do movimento no mês correspondente as manifestações e veremos o conteúdo divulgado por eles em suas postagens a fim de elucidarmos a participação do movimento em relação às paralisações nacionais e a sua contribuição para a divulgação do assunto em relação a discutibilidade e agendamento midiático do mesmo.

Percebemos que o mês não foi de postagens intensas sobre as manifestações ocorridas no país. O total de imagens e textos disponibilizados pelo movimento foram sete, dessas apenas duas continham conteúdos relacionados as manifestações de junho. No decorrer dessa análise os mesmos estarão expostos para visualizações. Para que possamos ter uma análise sobre o pouco engajamento do movimento, analisamos o número de postagens do mesmo mês (junho) do ano anterior. Totalizamos assim 47 o número de postagens no ano de 2012 do mês de junho.

A primeira postagem é do dia 7 de junho, contra a privatização das escolas que não se refere as Jornadas de Junho. A postagem que dá início ao relato das manifestações data o dia 13 do mês corrente, mobilizando os seus seguidores e demais interessados a assinar petições contra a violência dos policiais militares aos jovens manifestantes.

---

<sup>8</sup> Nessa plataforma digital o movimento possui mais de 8 mil seguidores.

<sup>9</sup> Manifestações populares que surgiu inicialmente para reduzir o preço das passagens do transporte coletivo. Depois reivindicando mudanças na governança do país.



Imagem 1: Postagem intitulada “Violência é a tarifa”. Fonte: Página oficial do MST no Facebook.

Durante um período de três (3) dias a página ficou sem postagens, já que os mesmos tiveram problemas técnicos no servidor<sup>10</sup>. Esse processo dos manifestos já se espalhava por diversas cidades do país, outras redes sociais divulgavam pedindo apoio da massa para que os meios tradicionais divulgassem os movimentos.



Imagem 2: Imagem retirada da página oficial do MST

A próxima postagem sobre o manifesto está datada no dia 26 de junho, referenciando a participação de jovens militantes aderentes a plataforma do MST

<sup>10</sup> Informação retirada a partir da análise da página oficial do movimento no Facebook.

apoiando a causa maior: a mobilização no país. Dessa forma, Gohn (2013, p. 75) afirma que as “redes virtuais criam ações coletivas para projetos sociais de inclusão social e ações de pressão sobre o poder público, cobrando ética na política, transparência nas ações do governo”.



**Imagem 3-** Imagem referente ao *Facebook* do movimento

O mês de junho apesar de ter sido de grande importância para fomentar a discutibilidade de assuntos públicos, o MST não se relacionou com as mobilizações no país, dessa forma, percebemos que o movimento não tirou proveito da plataforma digital para auxiliar na divulgação do que estava acontecendo. Analisamos ainda que por ser um mês de grandes mudanças, já que as Jornadas de Junho trouxeram grandes reflexões por mudanças e por pautar assuntos de discutibilidade pública, onde as próprias manifestações aconteceram principalmente no ambiente virtual, talvez para o MST as causas não foram tão representativas, já que o engajamento da divulgação na linha do tempo da plataforma digital analisada, foi de poucas postagens. Mostrando que por todo alcance e seguidores de suas redes a divulgação no *Facebook* foi deixada de ser usada, já que o número de curtidas da página tem o alcance de mais de 160 mil seguidores, e o

compartilhamento da imagem 3, por exemplo, ficou com 143 seguidores divulgando em suas páginas pessoais.

Na atualidade há grandes diferenças nessas manifestações, dependendo do território onde ocorrem e de suas demandas, assim como há diferenças em relação às marchas dos movimentos sociais do passado. Nos anos de 1980, elas foram comuns em manifestações pelo retorno da democracia, e nos anos de 1990 entre as camadas populares, especialmente as do meio rural, os sem-terra. No novo século, elas voltaram ao palco nos últimos dois anos, tanto no Brasil como no exterior, agora protagonizadas especialmente por jovens das camadas médias. (GOHN, 2013, p. 67)

A análise foi direcionada a ver o posicionamento do MST para com as manifestações ocorridas durante o período de junho, sendo analisado o comportamento e as postagens do mesmo em relação aos acontecimentos. Percebemos ainda, que a forma como eles utilizaram nesse momento, não correspondem a utilização do *Facebook* como mídia radical e tão pouco foi eficaz na forma de divulgação das manifestações que não vem ao encontro de sua plataforma de trabalho. Essa análise ainda complementa os próximos meses de utilização da rede social divulgando a segunda linha das manifestações, que envolvem assuntos além do Passe Livre, buscando mudanças sociais e deixando em voga as mazelas e as formas de governabilidade do país.

### **Conclusão**

A importância de, hoje, estudarmos o contexto dos movimentos sociais, a estrutura da sociedade e, em linhas gerais, as formas de poder, é de possuímos um maior entendimento do potencial de discutibilidade dos fatos que mobilizam o país. A concentração de um grande número da população reivindicando por melhorias nos faz repensar o processo evolutivo dos movimentos sociais e nos auxilia a perceber como esse engajamento é importante para a sobrevivência dos mesmos e possível resolução de questões sociais.

Sabemos também que a opinião pública parte do princípio de formulação de pensamentos e sentimentos de cada indivíduo, ou seja, de uma opinião privada. A partir disso, entendemos que, esse processo de construção de informação das mídias, podemos

formar nossas próprias maneiras de abarcar assuntos e entrar em discussões com mais veemência, possuindo o embasamento necessário.

Vimos, através do trabalho, que o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, buscam um espaço para pautar a mídia, porém essa visibilidade ainda não está ativa nos meios de comunicação digitais. No entanto, o uso das novas formas para difundir seus ideais e plataformas de trabalho ajudaram a alavancar essa busca por atuar na agenda midiática, a partir de ações centralizadas na internet, espaço onde cada vez mais os jovens procuram a informação. Percebemos que a influência das ‘novas mídias’, muitas vezes, faz com que os meios de comunicação tradicionais a utilizem como fonte de informações, retratando os acontecimentos do ciberespaço em suas pautas.

Vimos que as últimas mobilizações que alcançaram destaque nacional pelo meio televisivo aconteceram no ano de 2013, quando boa parte da população saiu às ruas para reivindicar seus direitos sobre o não aumento das passagens (ao menos inicialmente). Porém, foi apenas com muita insistência popular, nas redes sociais, que os meios de comunicação de massa começaram a incluir essa pauta no seu agendamento midiático, conforme destaca um dos capítulos do livro *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet* (Castells, 2013), que reproduz esse episódio, identificando o fervor dos jovens nas redes sociais a favor da mobilização.

Os jovens estão cada vez mais se mobilizando para debaterem novos temas sociais, porém esse engajamento ainda fica restrito em ações no meio digital, conforme afirmou Castells, em entrevista ao congresso Fronteiras do Pensamento, em junho de 2013. Compartilhamentos de informações sobre o não preconceito, liberdade de expressão e lutas contra a homofobia são os assuntos mais difundidos na atualidade, deixando temas como posse de terras e a reforma agrária em segundo plano, como salienta Gohn (2013).

Dessa forma, percebemos a importância da comunicação radical para a sobrevivência dos movimentos sociais, bem como a sua inserção em redes de compartilhamento digital, como as redes sociais. Percebemos ainda, que a cultura ela se

modifica conforme o passar do tempo, interligando a evolução da sociedade e os seus interesses de discutibilidade pública.

Percebemos ainda, que analisando a página oficial do MST no *Facebook*, o engajamento não foi expressivo como divulgador das Jornadas de Junho, deixando a desejar enquanto movimento social. O resultado da análise ainda leva em consideração as mudanças do movimento quanto expressividade de suas atividades à campo, ou seja, enquanto movimento mobilizador de adeptos saindo as ruas para elevar as plataformas de trabalho ao consenso da mídia tradicional.

Apesar de o MST ser adeptos a plataforma do *Facebook*, a movimentação durante as Jornadas de Junho não foi tão intensa. Percebemos através da análise, que os conteúdos ainda não direcionaram sobre a real importância das manifestações, que inicialmente estavam direcionadas ao aumento do preço das passagens de transporte público, mas sim dando um enfoque geral, dando um breve apoio aos militantes.

Ainda há muito campo para estudos referente a influencia da comunicação popular na evolução da sociedade e principalmente no que se refere a estratégias traçadas pelos MS nas redes sociais. O que podemos afirmar, por enquanto, é que ela é importante para a sociedade e cumpre seu papel de democratizar a informação a todas as camadas da mesma, elevando a potencialização da discutibilidade dos assuntos de interesse público.

## Referências

AUGRAS, Monique. **Opinião Pública**: Teoria e pesquisa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.

CASTELLS, M. [Entrevista disponibilizada em 10 de junho de 2013, a Internet]. 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/06/a-rede-torna-mais-dificil-a-opressao-diz-manuel-castells-4164803.html>> Acesso em 10 de outubro de 2013 às 18h25min.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. A era da informação: economia, sociedade e cultura. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. **Redes de indignação e esperança:** movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical:** rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 1987.

GOHN, Maria da Glória. **Mídia, Terceiro Setor e MST:** impactos sobre o futuro das cidades e do campo. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Movimentos sociais no início do século XXI.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Novas teorias dos movimentos sociais.** São Paulo: Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. **O protagonismo da sociedade civil:** movimentos sociais, ONGs e redes de solidárias. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

\_\_\_\_\_. **Os Sem Terras, ONGs e Cidadania.** São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sociologia dos movimentos sociais.** São Paulo: Cortez, 2013.

\_\_\_\_\_. **Teoria dos Movimentos Sociais-** paradigmas clássicos e contemporâneos. São Paulo: Loyola, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da Esfera Pública:** investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. 2. ed. Rio de Janeiro- RJ: Tempo Brasileiro, 2003.

MAFRA, Rennan. **Entre o espetáculo, a festa e a argumentação** – a mídia, comunicação estratégica e mobilização. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MAFRA, Renan. Mobilização Social e comunicação: por uma perspectiva relacional. **Mediação**, Belo Horizonte, Vol. 11, n. 10, jan/jun. 2010. Disponível em <http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/article/view/310>. Acesso em 23 de abril de 2014 às 22h16min.

SECRETARIA NACIONAL DO MST. **Cartilha MST:** Lutas e conquistas. São Paulo, 2010.

SIMEONE, M. Ativismo, movimentos sociais e relações públicas. In: KUNSCH, Margarida M. Krohling; KUNSH, Waldemar Luiz. **Relações Públicas Comunitárias:** a



comunicação em uma perspectiva dialógica transformadora. São Paulo: Summus, 2007, p.92-105.

SIMEONE, Márcio H. **Comunicação e mobilização social na prática da polícia comunitária**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PERUZZO, Círcia Krohling. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petropolis, RJ: Vozes, 1998

\_\_\_\_\_. **Relações Públicas no modo de produção capitalista**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1986.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009

TORO, José B.; WERNECK, Nísia M. D. **Mobilização Social: um modo de construir a democracia e a participação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1996.

VESTENA, C. Luciana. **O papel da mídia na formação da opinião pública: a contribuição de Bourdieu**. Paraná, 2008. <<http://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/viewFile/1144/1089>>. Acesso em: 26 set. 2013.

## **Chiador: a participação popular na construção de uma história local<sup>1</sup>**

Bruno Fuser<sup>2</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG

### **Resumo**

Apresentamos aqui o projeto “Chiador: jornalismo comunitário, história e ação cultural”, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Com base nos métodos de pesquisa participante e etnografia, o projeto tem por objetivo produzir material jornalístico, histórico e cultural em Chiador, município mineiro, em três linhas de atuação: desenvolvimento de atividades culturais, como oficinas de vídeo, de fotografia e de contação de histórias; produção de documentos baseados em histórias de vida, relatos orais a serem gravados a partir de entrevistas em profundidade; e apoio ao Jornal de Chiador, veículo comunitário local. Além de apresentar as linhas gerais do projeto, realizamos aqui a análise preliminar de uma das entrevistas de história de vida. Entre os valores e questões suscitadas, estão a valorização do homem do campo; a tecnologia, responsável por melhorias na qualidade de vida da população, em especial na zona rural; a falta de reconhecimento por parte de jovens das facilidades a seu dispor, quando se compara a vida de hoje com a de outras épocas.

**Palavras chave:** pesquisa participante; história local; memória; Chiador; etnografia

### **Introdução**

O projeto “Chiador: jornalismo comunitário, história e ação cultural”, da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, com apoio da FAPEMIG para o período 2014-2016, tem por objetivo produzir material jornalístico, histórico e cultural nesse município de pequeno porte da Zona da Mata mineira, com a participação direta de seus moradores. Dessa forma estão sendo produzidos arquivos públicos em formatos diversos,

---

1 Trabalho apresentado no GT3 - Comunicação e Culturas Populares, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

2 Professor efetivo da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, em Juiz de Fora, Minas Gerais; jornalista; doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo; e-mail bruno.fuser@ufjf.edu.br.

para valorização da história local e reflexão teórica sobre jornalismo comunitário, história e cultura.

Uma das principais atividades do projeto é o apoio ao Jornal de Chiador, já editado por integrantes da equipe desde 2008<sup>3</sup>, na perspectiva de um jornalismo comunitário, democrático e cidadão. Esse jornal chega em janeiro-fevereiro de 2015 a sua edição de número 51. Outro ponto central do projeto é o desenvolvimento de entrevistas de histórias de vida, a partir das quais serão produzidos documentos tanto para a construção de história local, como para a oficina de contação de histórias. Esta permitirá a transformação das histórias de vida em representações cênicas, a serem difundidas nas quatro principais comunidades de Chiador: Sede-Centro, Parada Braga, Penha Longa e Sapucaia de Minas. Sete entrevistas de histórias de vida já foram realizadas, em 2014, gravadas em vídeo – já transcritas, editadas e postadas no Youtube, em versão reduzida, no canal criado pelo projeto, TV Chiador.

O apoio financeiro da FAPEMIG tem permitido pagar viagens de bolsistas ao município, tanto para atividades voltadas especificamente ao jornal, como reuniões de pautas, colaboração com moradores para a elaboração de reportagens, como a aplicação de questionários, realização de entrevistas, organização e montagem de exposição fotográfica, compra de equipamento de vídeo, gravação e edição de entrevistas, entre outros gastos previstos no projeto.

Após a aplicação de 99 questionários semi-estruturados (92 já tabulados e parcialmente interpretados), a realização de sete entrevistas de histórias de vida, a edição de vídeos e postagem no canal TV Chiador, o projeto se encontra atualmente (março de 2015) em fase de término da interpretação dos questionários, conclusão da transcrição e análise das entrevistas de histórias de vida e organização das oficinas de contação de histórias, que deve ocorrer no 1º semestre de 2015.

---

3 A equipe original do projeto é formada, além do autor deste texto, por Rodrigo Galdino Ferreira, Emilia de Mattos Merlini, Hussan Fadel Silvestre, Ana Carolina Rezende e Gabriela Marques Gonçalves.

Apresentamos aqui, além de questões gerais sobre o projeto, seus objetivos e pressupostos teóricos, reflexões sobre uma das sete entrevistas de história de vida já realizadas, assim como temas e questões ali suscitados para reflexão, que serão posteriormente aprofundados na análise das demais entrevistas e com base nos questionários aplicados aos moradores do município de Chiador sobre questões como renda, saúde, cultura e política.

### **O município de Chiador**

Chiador possui aproximadamente três mil habitantes, situada na Zona da Mata mineira. O município foi emancipado em 12 de dezembro de 1953. Antes disso, a cidade fazia parte do município de Mar de Espanha, que fica a 20 quilômetros, e que possui atualmente cerca de 11 mil habitantes. A ligação entre as duas cidades é feita através de uma estrada sem asfalto, de acesso difícil em épocas de chuva, pois percorre uma pequena serra. Outro município que faz divisa com Chiador é Três Rios, cidade de aproximadamente 70 mil habitantes do interior do estado do Rio de Janeiro; 18 quilômetros de estrada, mas recentemente asfaltada, dividem a pequena Chiador de sua vizinha fluminense.

O município apresenta forte dependência econômica com relação às cidades vizinhas. Chiador não possui hospital, farmácia, papelaria, hipermercado, lan house. Dessa forma, seus moradores viajam frequentemente para Mar de Espanha e, principalmente, para Três Rios, a fim de fazerem uso desses serviços. Ou seja – os cidadãos chiadorenses, para comprarem medicamentos (além daqueles fornecidos pela farmácia vinculada ao Sistema Único de Saúde - SUS), terem acesso a exames de saúde e consultas com médicos especialistas, grandes e médias redes de supermercado (e preços mais baixos) precisam viajar cerca de uma hora.

Essa precariedade dos serviços já foi maior, diminuiu em parte após a chegada de uma obra de grande porte - a construção do complexo hidrelétrico de Simplício, no rio Paraíba do Sul. A obra, financiada por Furnas Centrais Elétricas, tem sua maior área



alagada em território chiadorenses, o que ampliou a arrecadação do município em mais de 50%, de 2007 a 2012. Antes da chegada da obra, a principal arrecadação da cidade eram os repasses do Fundo de Participação dos Municípios (FPM), que não chegavam a R\$200 mil mensais. Por alguns anos Chiador recebeu, além do FPM, mais de R\$100 mil reais mensais de Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISSQN), em função do empreendimento.

Tal relativa prosperidade pode ser verificada, também, na área educacional. O município possui uma escola de ensino médio (no centro, que funciona no mesmo prédio da escola municipal, de ensino fundamental), e outras três de ensino fundamental (nos distritos de Penha Longa, até 9º ano, e Parada Braga e Sapucaia de Minas, apenas até o 5º ano). Em 2013, o repasse do ISSQN terminou, com o final das obras de Furnas, e o município voltou a viver a situação anterior, dependente do FPM, o que levou o prefeito eleito em 2012 – Moisés da Silva Gumieri, do PT - a anunciar medidas de austeridade.

Importante destacar que na área da comunicação essa prosperidade não chegou a ser vivida. O município não possui emissora de rádio, jornal comercial nem emissora de TV. Uma das principais formas de comunicação da cidade é o alto-falante da igreja católica, a Matriz de Santo Antônio, que é utilizado para anunciar falecimentos, reuniões comunitárias e festividades da igreja. A Prefeitura contrata eventualmente carros de som, para anunciar concursos, eventos. Além disso, anúncios que são colados nos estabelecimentos comerciais da cidade e em postes e locais de grande circulação de público servem para avisar a comunidade sobre os acontecimentos em geral, festas, campanhas de vacinação, mudanças em horários de ônibus etc.

De pequeno porte, Chiador tem enfrentado nos últimos anos um crescimento demográfico negativo. Desde 1996 sua população tem decrescido: passou, segundo dados do IBGE, de 3.001 habitantes (1996) para 2.785 (2010). Entre 2000 e 2010 a taxa de crescimento foi de -0,60%<sup>4</sup>. A informação de 2010 já levava em conta, portanto, a fase de

---

4 Cf. Portal ODM – Acompanhamento Municipal de Objetivos do Milênio. Disponível em: <http://www.portalodm.com.br/relatorios/mg/chiador>

obras da hidrelétrica de Furnas, e mostra, na verdade, o processo migratório por que passa a cidade, visto que a maior parte da população não encontra oportunidade de trabalho local e vai morar em Três Rios e Juiz de Fora, como principais opções. A pirâmide etária mostra, ainda, em relação ao mesmo aspecto em Minas Gerais e Brasil, intenso processo de envelhecimento da população<sup>5</sup>. Em termos de PIB, a atividade agropecuária se sobressai em relação à industrial, embora os serviços sejam, como no Brasil e em Minas Gerais, o setor de maior geração de renda.

É nesse contexto que surgiu o **Jornal de Chiador**, em maio de 2008. De acordo com o Projeto Editorial, disponível no site [www.jornaldechiador.xpg.com.br](http://www.jornaldechiador.xpg.com.br), a iniciativa tinha como principal missão “contribuir para o desenvolvimento da cultura local, tornando-se um veículo feito pela e para a comunidade”. Além disso, o periódico apresentava a seguinte visão: “Ser um jornal 'comunitário de verdade', e abrir espaço para a expressão das mais diversificadas vertentes do pensamento crítico”. Nos anos 1980 já existira na cidade outro jornal com o mesmo nome, mas foi interrompido anos antes da criação do novo periódico, com o qual não possuía nenhum vínculo.

Desde maio de 2008, o **Jornal de Chiador**, em sua perspectiva de praticar um jornalismo comunitário, publicou 33 edições, até abril de 2011, sob coordenação de um dos integrantes do projeto, Rodrigo Galdino Ferreira. Com verba do prêmio obtido no edital Agente Jovem de Cultura, da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, com o projeto “Jornal de Chiador – comunitário de verdade”, a edição de número 34 foi publicada em março de 2013, após dois anos de interrupção. A linha editorial continuou a mesma, valorizando uma prática comunicativa democrática e participativa. O prêmio financiou seis edições em 2013, e a partir de então – a mais recente edição do jornal foi a de janeiro-fevereiro de 2015, de nº 51 - o jornal tem sido autossustentável ou recebe pequenos aportes com verbas oriundas do próprio projeto financiado pela FAPEMIG.

### **Comunicação comunitária, cultura, ação cultural**

Dada a exiguidade do espaço, não discorreremos com mais detalhe sobre dois aspectos do projeto, relativos à comunicação comunitária e à ação cultural, dando ênfase à questão da história local. Pontuaremos apenas que, conforme destacado acima, um dos aspectos do projeto é o apoio à produção do **Jornal de Chiador**, veículo comunitário de comunicação criado em 2008. A pesquisadora Círcia Peruzzo, da Universidade Metodista de São Paulo, assinala a importância da comunicação comunitária, por ela definida como “uma comunicação que se compromete, acima de tudo, com os interesses das ‘comunidades’ onde se localiza e visa contribuir na ampliação dos direitos e deveres de cidadania” (PERUZZO, 2004, p.5).

No que diz respeito a outro eixo do projeto, ação cultural, assinalamos a importância da ação cultural na perspectiva de uma cultura democrática. Nossa principal referência é Marilena Chauí (CHAUI, 2006, p. 131), para quem “cultura passa a ser entendida como criação coletiva da linguagem, da religião, dos instrumentos de trabalho, das formas de habitação, vestuário e culinária, das manifestações do lazer, da música, da dança, da pintura e da escultura, dos valores e das regras de conduta, do sistema de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco e as relações de poder”.

### **História local**

Cidadania e democracia, conforme se assinalou acima, são importantes dimensões deste projeto no que se refere à comunicação comunitária, e estão também presentes nas ações e reflexões que pretendemos desenvolver no campo da história. Uma primeira referência nesse sentido é de Paulo Freire (2000), quando fala da história como possibilidade, e não como determinação:

O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História mas seu sujeito igualmente. No

mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar mas para mudar (FREIRE, 2000, p.79).

A busca de conferir protagonismo a quem é excluído do fazer histórico é apontada também por Vilma de Lurdes Barbosa (2006), que destaca a forte presença nos currículos escolares de uma história

de culto aos sujeitos históricos, de glorificação dos atos individuais, portanto, uma história personalista que enfatiza determinadas datas, personalidades e fatos isolados de patriotismo. O passado é uniformizado, excluindo qualquer forma de participação comunitária, ou de agentes sociais que não os dominantes. (...) A exclusão, o silêncio, a desconsideração do valor da coletividade se apresentam explicitamente na história oficial, impondo valores e memórias. (BARBOSA, 2006, p.57)

Se nossas ações podem estar dirigidas no sentido de nos adaptarmos ao mundo, nos conformarmos, podem também buscar transformá-lo. Um instrumento nessa direção pode ser trabalhar com a história local, "capaz de expressar a vida do indivíduo ou do grupo a partir de determinada localidade fora do controle da História oficial, guardando a possibilidade do encontro do indivíduo consigo mesmo e com a história que o constitui" (SILVEIRA FILHO, 2003, p.15). Essa perspectiva de valorização da história local destaca a importância de nos libertarmos de um fazer histórico "resultado de uma relação desencontrada entre o sujeito e o produto de sua ação, desencontro que se manifesta como se o espaço do 'local' fosse um e o do 'geral' fosse outro" (MARTINS, 2000, p.147).

Trata-se, enfim, de não se negar a participação popular na construção da história. Essa negação "se caracteriza como atitude anti-científica, uma vez que a história é resultado de conflitos entre classes; a subtração da participação popular é entendida como sendo uma negação da atuação desses segmentos, classificando-os como objeto e não como sujeitos da história", pontua Barbosa (2006, p.65).

Contribuir, assim, como pretendemos, para a construção de uma história local com ativa participação da comunidade é oferecer uma alternativa para um fazer histórico a partir de segmentos que podem, dessa forma, assumir o papel de protagonistas, refazendo



percursos de passado e presente de forma a entender e intervir cotidianamente em sua realidade.

### **Metodologia**

Do ponto de vista metodológico, desenvolveremos três principais perspectivas: a pesquisa participante, a observação etnográfica e a metodologia ou técnica de narrativas de histórias de vida. A pesquisa participante nos parece um instrumental teórico indicado pois permite incluir a equipe do projeto nas atividades extensionistas, de forma ativa, com distintas tarefas e responsabilidades, mas sem perder a perspectiva investigativa, conduzindo à sistematização do conhecimento a ser produzido no proposta, a partir de suas múltiplas abordagens.

Segundo Peruzzo (2006), na pesquisa participante os conhecimentos são produzidos com os demais sujeitos relacionados ao processo, que se tornam agentes protagonistas, não objetos do mesmo. Constrói-se então uma relação sujeito *versus* sujeito, ao invés de sujeito *versus* objeto, como em alguns outros métodos de pesquisa. O pesquisador se insere no grupo, interage como integrante do mesmo (do qual já fazia, ou não, parte). Sem perder de vista o contexto geral da pesquisa, o investigador é autônomo para tomar decisões em relação à mesma, de forma a respeitar dinâmicas do grupo no qual se insere. Os demais integrantes devem conhecer e concordar previamente com os objetivos do projeto. Os resultados gerados são devolvidos aos grupos após a conclusão da pesquisa e/ou no seu transcurso, de modo a possibilitar que todos os sujeitos envolvidos possam utilizar esse conhecimento seja para resolver suas questões cotidianas, seja para aprofundar a reflexão sobre os temas abordados.

A pesquisa participante se integrará, do ponto de vista teórico-metodológico, com a etnografia, da qual faz parte constitutiva a observação participante. Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2006), a etnografia, cuja origem está no campo da antropologia, se compõe de três etapas que não são independentes e se complementam. São elas: o olhar,

o ouvir e o escrever. A primeira e a segunda etapas acontecem necessariamente na investigação empírica, a pesquisa de campo.

Na elaboração deste trabalho, portanto, a construção dos dados será efetuada a partir da reflexão gerada nos processos de pesquisa participante a serem desenvolvidos nas diversas perspectivas do projeto: a produção do **Jornal de Chiador**, a construção das narrativas das histórias de vida, as contações de história, os videodocumentários, a produção e sistematização de material histórico documental criado nesses processos. A pesquisa participante será acompanhada da perspectiva etnográfica, em suas diversas etapas, fornecendo instrumental metodológico para a reflexão a respeito da prática desenvolvida, assim como para a interpretação e narração.

### **As entrevistas**

Ao passarmos a frequentar mais intensamente a cidade de Chiador, a partir do 1º semestre de 2014, nos deparávamos com a necessidade de selecionar os moradores a serem entrevistados. A aplicação de 99 questionários semi-estruturados, de fevereiro a março de 2014, além de pesquisa bibliográfica, nos trouxe embasamento para a elaboração de um roteiro. Buscávamos então, de acordo com o referencial teórico, moradores que não tivessem posição social de destaque, em Chiador: pessoas comuns, trabalhadores, do campo e da cidade, em situação de subalternidade em relação a aspectos distintos da vida, não apenas econômico, mas também tendo como referencial o status social local. A renda familiar em geral é baixa, em Chiador, mas não podíamos descartar quem tivesse um rendimento acima da média, em função de sua experiência de vida, de suas atitudes em relação às dificuldades que enfrentam ou enfrentaram, e que pudessem nos trazer informações que nos conduzissem a reflexões sobre a relação entre sentimentos, afetos, valores, preferências por certos modos de ser e dimensões como condições de vida, de trabalho, moradia, saúde.

Na escolha dos entrevistados, uma alternativa era fazer a seleção a partir da interpretação dos 99 questionários. No entanto, dois fatores intervieram para que essa

alternativa não fosse, por enquanto, adotada: de um lado, a demora em tabular e interpretar tais dados, em grande parte por termos perdido duas integrantes da equipe, envolvidas em projetos pessoais e profissionais; e, de outro, porque nos deparamos, na fase de conhecimento mais aprofundado de Chiador, com uma iniciativa de 2013, realizada em escolas do município, e que levaram as comunidades a escolherem seus “griôs”, seus contadores de histórias, seus referenciais para a vida local. Tal projeto, a 4ª Jornada Mineira do Patrimônio Cultural, teve o tema “Griôs: os mestres de nossa cultura”. Para realizá-lo, os alunos, professoras e professores, diretoras, discutiram e escolheram quem seriam os griôs de cada escola de Chiador. Assim, nosso foco foi efetuar as entrevistas com os griôs selecionadas pela própria comunidade. Uma única exceção foi aberta, com uma moradora que conhecemos durante a aplicação dos questionários, e que se mostrou desde esse primeiro contato importante para discutirmos diversos aspectos da vida de quem mora na zona rural.

Até o momento (fevereiro de 2015) foram realizadas entrevistas com os seguintes griôs: - Sapucaia de Minas: Santinaura Itaborahy Pereira (dona Santinha), benzedeira, 77 anos, e Adelino da Costa Pereira Júnior (seu Deinho), acordeonista, pequeno produtor rural, 85 anos; - Distrito de Penha Longa: Arlety de Oliveira e Silva, professora aposentada, 70 anos, e Antonio “Brande” Carias, funcionário público e trabalhador rural aposentado, treinador de futebol, 88 anos; - no centro, escola Santa Tereza: Vilma da Conceição Oliveira Pereira (“ Vilma do Cartório”), titular do Cartório de Registro Civil e Notas de Chiador, 76 anos, e José Geraldo de Sousa, artesão e agricultor, 59 anos. Falta realizar a entrevista com outro griô escolhido na escola Santa Tereza, José Lara Rezende, acordeonista, pequeno produtor rural; - entrevistada escolhida durante a aplicação dos questionários semi-estruturados: Mariléa Lara Gonçalves Rezende (dona Léa), pequena produtora rural, 65 anos.

O único griô escolhido na escola do bairro de Parada Braga mudou-se para outra cidade (Três Rios), e não pôde ser encontrado; e devemos entrevistar em abril de 2015 José Lara Rezende, encerrando as entrevistas com os griôs de Chiador.

Todas as entrevistas estão sendo gravadas em vídeo, e uma versão será editada para deixá-la disponível à população de Chiador e outros interessados. Algumas dessas entrevistas editadas já estão no Youtube, no canal criado pelo nosso projeto, TV Chiador ([www.youtube.com/tvchiador](http://www.youtube.com/tvchiador)).

As entrevistas até agora transcritas são as de dona Léa, dona Arlety e Antônio Brande. As demais transcrições devem ser concluídas até abril de 2015, e em seguida analisadas, tendo por base, também, as informações obtidas nos 99 (e que devem chegar a 100) questionários semi-estruturados. Vamos apresentar aqui, ainda em caráter preliminar, observações feitas a partir de uma das entrevistas, com o sr. Antônio Brande, apontando em seguida, nos comentários finais, questões a serem aprofundadas e também discutidas a partir da análise das demais entrevistas.

Antônio Brande é o mais velho dos entrevistados, com 88 anos. Trabalhador rural, filho de trabalhador rural, Antônio Carias nasceu em Água Limpa, hoje município de Coronel Pacheco, em Minas. É conhecido como "Brande" pois seu pai se chamava Hildebrando, de apelido Brande, Antônio ficou sendo também Brande de sobrenome, informalmente. Foi para Chiador com oito anos de idade, acompanhando a família, que se instalou na fazenda Santo Antônio da Cachoeira, conhecida como Fazenda da Baronesa. Trabalhou desde criança, ajudando em afazeres da roça. Na Fazenda da Baronesa, viveu 12 anos. Com a vida na roça, cuidando de gado, a infância foi de poucas brincadeiras. O lazer era nadar em uma represa próxima à fazenda onde vivia. O estudo foi pouco, até o 3º ano, tinha de estudar à noite por causa do trabalho, era um dos "atrasados":

Tinha muitos irmãos menor e aí pra ajudar os pais, que a situação era difícil. Quando estudava um pouquinho era só à noite... Era muito difícil, não dava tempo... Cê trabalhava o dia todo, chegava cansado, a mente cansa. Saía num cavalo às vezes três, quatro moleques nuns cavalos grandes. Saía de lá umas oito e meia da noite, chegava em casa era nove e pouca, quando era quatro, cinco horas [da madrugada] já tava mexendo com boi.

As lembranças da escola não são boas: era comum colocar crianças no castigo, bater nelas:

Eu tinha duas professoras má. Naquela época cortava no couro, uma era uma turca... e a outra chamava Sebastiana Barbosa. Antigamente eles dividiam uma sala, lá em Ericeira, pra cá de Santana [do Deserto] tem uma propriedade antes de passar aquela ponte. Então tinha uma sala grande assim, aí botava um pano no meio, as meninas estudavam de um lado e os meninos de outro... Naquela época era muito difícil, se não obedecesse, se não decorasse aquela lição, no outro dia [a professora] pegava o livro e no outro dia você tinha que dar conta daquilo que estava ali [se não], tome castigo, colocava-se milho e ficava ali.

Ao sair da Baronesa ficou cerca de 10 anos na Fazenda Travessão, perto de Levy Gasparian, município fluminense vizinho a Três Rios, onde aprendeu muito do trabalho de pecuária, inclusive domando animais. Trabalhou e morou ainda na Fazenda Independência, atualmente de Lúcia Veríssimo. Depois conseguiu trabalho na Prefeitura de Chiador, onde ficou 35 anos, como bombeiro eletricitista e fiscal de obras, até se aposentar.

A melhoria das condições de vida é um dos aspectos marcantes na fala de seu Antônio Brande. Seja quando se refere à escola, seja ao trabalho. A vida hoje, diz ele, é melhor, mais fácil, quando comparada à de antigamente. Mas os jovens, no entanto, não dariam o devido valor a essas melhorias. Pertencente a uma geração e a uma classe social que vivia até há pouco tempo sem acesso a muitos benefícios da tecnologia, sem energia elétrica, água encanada e tratada, transporte difícil, Antônio Brande valoriza os novos tempos, a facilidade para estudo, e critica a falta de empenho de novas gerações em estudar e trabalhar. Ao ser indagado se dá importância ao trabalho, responde:

É, a gente tem que fazer as coisas com amor, com atenção, com aquele gosto, que se não fizer não adianta... Hoje os jovens num querem. Eu sempre falo com eles aí : 'Se mostrar uma ferramenta pra trabalhar ele adocece'. Porque não aguenta. Então se ele não estudar pra 'panhar um trabalho na sombra, sentado eles não vão pra frente.



As inovações tecnológicas são consideradas positivas, principalmente porque, diz ele, as novas gerações não aguentam muito esforço.

Eu encontrei dois, duas pessoas mais ou menos na minha idade falando que o maquinário acabou com o trabalho da parte rural, aí eu falei. 'Ô chefe, mal de nós se não é o maquinário.' Morria tudo de fome, que a geração de hoje não 'guenta às vezes, não porque não quer, viu? Já vem nascendo comendo aqueles cereais cheio de troço intoxicadores, é no peixe, é no boi, é no porco, enfim é tudo. A nebulizante [sic]aquilo acaba com tudo. Não aguenta.

Pertencente a uma geração que em grande medida não teve acesso a escolarização, destaca a importância do estudo, do respeito aos professores.

Eu falo que esse pessoal hoje tem tudo... Hoje é tudo mais fácil o pessoal tem tudo na mão. Na escola e tudo. Eu falo pra essa rapaziada: 'Aproveita que sem estudo cê não vale. Hoje vocês tem tudo na mão. Não jogue isso fora'. Hoje eu aconselho essa juventude, esses que estão estudando, que respeite os professores e professoras que estão fazendo por tudo, pelo dia de amanhã para cada um deles, se ele não respeitar ele não siga a frente. O passo fica no meio da viagem.

Ex-trabalhador rural, elogia o trabalho no campo, a roça. Ao participar de evento em Chiador, defendeu que seja valorizada "o pessoal da parte rural, [pois] mal do povo da cidade se não fosse os ruralistas, que toda produção sai de lá para a cidade, é um pessoal sofrido, que trabalha muito".

Casou-se em 1952, sua esposa trabalhava como servente, contratada pelo governo do Estado, hoje também está aposentada. O casal teve dez filhos, "oito legítimos e dois adotivos". Uma das filhas está com 56 anos. Tem netos, bisnetos, tataranetos: "Fui até a quarta geração". Ex-violeiro, Antônio Brande também participava de festas, tocava violão, cantava repentes, improvisos. Depois, com doenças na família, ele mesmo ficando mais velho, foi parando.

Quase sempre de sorriso aberto, acolhedor, ponderado, Antônio Brande faz também as suas críticas: à empresa de ônibus, São Geraldo, que deveria melhorar o serviço, dar mais apoio aos passageiros. E também à Prefeitura, que o retirou do trabalho



de cuidar do campo de futebol do Penha Longa Futebol Clube ("pagavam uma mixariazinha pra gente cuidar, né?"), depois quis que ele voltasse. O campo, avalia, ficou abandonado, sem água e produtos que ele misturava e colocava para cuidar do gramado. Lamenta a situação, pois é uma das poucas áreas de lazer existentes na região, "uma sala de visita de qualquer cidade, o campo".

Eu concordei [em sair] porque ele tava tendo dificuldade né. Mas depois quiseram que voltasse, aí eu falei, 'Olha, pra mim não dá'. Aí falaram: 'Mas por que?', aí eu: 'Peraí que vou te explicar por que: não tenho nada contra você, nem contra ninguém, [mas] você põe o cobertor numa cama, amanhã você tira ele e põe um lençol? Mas o que é isso? Depois que acaba tudo eu vou botar pra fazer? Não posso, eu não 'guento mais'.

O campo do Penha Longa, o trabalho de preparar jogadores, o futebol e os campeonatos marcaram a vida e ainda são uma grande paixão de Antônio Brande. Na década de 1950 jogava como goleiro, depois quebrou a clavícula, passou a beque, e em seguida a treinador, não parou mais. Acompanhou a inauguração do campo, em 1952 - "foi quando me casei, e tinha um prefeito novo" -, época de grande rivalidade entre Penha Longa e Chiador, e não apenas no futebol, e que de certa forma persiste até hoje. Antônio Brande preparou jogadores que chegaram a ser contratados por equipes como o Bangu, Botafogo, Flamengo.

Olha professor, foi diversos jogador para times profissionais saindo daqui, da minha mão. Eu tive o Paulo César Itaboray, o Bolinha, essa menina conhece, o Marco Antonio Itaboray. Um foi para o Bangu e o outro para o Botafogo, eram profissionais, mas eles lá não respeitaram as ordens, quando fizeram dois anos foram mandado embora, mas eles quiseram sair. Um dia desses o Bolinha veio aí, ele até chorou e eu falei: 'Hoje podia tá muito bem escorado. Eu te ajudei, te coloquei na escora e tu derrubou ela'. É teve mais alguns, o Marcus Vinícius, que foi o olheiro do Flamengo, foi treinado por mim aqui. O Jeferson, sem ser esse aí agora, era um outro um alto, magrelo, também jogou lá no Flamengo.

No trabalho de treinamento de crianças e jovens, de 8 a 15 ou 16 anos, está desde 1965. Faz hoje isso voluntariamente, num esforço para que esses moços não se tornem usuários de drogas.



A criançada aqui ainda respeita, né... Se os meus estão aqui comigo, eu estou aqui ocupando um tempo pra não perder ninguém. Pra tirar eles dos caminhos das drogas, os caminhos maus que te levam para a cadeia ou para o cemitério, evita. O bom tem que procurar, o ruim consigo despistar... Se vocês não agradarem joga fora, se agradecer pega e guarda.

E esse trabalho funciona? Ele responde: "Olha, alguns ainda foram [para a droga], mas sabendo que tavam indo errado. Mas tem muitos que saíram fora".

Seu Antônio Brande, após a entrevista, realizada num sábado pela manhã, combinou conosco de voltarmos à tarde - horário em que ele faz a atividade com os garotos. Chegamos na beira do campo, e ele estava lá, animado, fazendo treino técnico com jovens, jogando bola para ser rebatida de cabeça, de joelho, de esquerda, de direita. Animado, ofegante, no calor do verão deste ano. Novamente nos recebeu, no vestiário, mostrou fotos de quando era goleiro. E se despediu com o seu sorriso, nos convidando a voltar, para assistir a um jogo, ou a tomar um café.

### **Comentários finais**

Entre as questões mais relevantes que percebemos na entrevista de seu Antônio Brande, podemos destacar o fato de ser integrante de uma geração e de um grupo social que nasceu na zona rural, trabalhou quase toda ou grande parte de sua vida em atividades como agricultura e pecuária. Essa realidade está presente de várias formas: desde o valor que dá à produção rural, as críticas que faz ao uso de agrotóxicos nos alimentos industrializados, os elogios aos trabalhadores que estão na roça, garantindo que a população tenha o que comer. Valoriza, assim, a si mesmo, a seus familiares mais diretos, como o pai, com quem trabalhou e cuja profissão seguiu por várias décadas.

A transformação do campo em atividade industrial, com a agroindústria, expulsando o antigo homem do campo, é algo que não se percebe na sua fala. Mas tampouco há nostalgia. A tecnologia, de forma geral, é positiva, mesmo que seja elemento que entra em cena quando os jovens não dão conta de trabalhar como sua geração trabalhava. Percebe-se a positividade da tecnologia, feita por quem em grande medida não



teve acesso a ela. Em Chiador, boa parte da zona rural só foi eletrificada durante os governos recentes do PT, com o Luz para Todos. Deixar de viver à base de lamparina, e ter luz elétrica em casa, embora não esteja presente na fala de Antônio Brande, é fator recorrente em entrevistas com moradores da zona rural, seja em Chiador, seja em outros locais semelhantes do país.

Outro aspecto bastante presente é a crítica ao fato de as novas gerações não darem o valor que ele acredita ser devido a esses avanços, a essa melhoria na qualidade de vida propiciada seja pela tecnologia, seja pela facilidade de acesso ao estudo. Antes era difícil, hoje é fácil mas muitos jovens não querem saber, interpreta o entrevistado. Preferem, muitas vezes, ser usuários de drogas. Ele alerta, faz a parte dele, mas nem sempre é ouvido. Não assume papel passivo, e deixa antever a importância de ações como a dele. Tampouco é passivo com o poder público: trabalhou no funcionalismo municipal, mas nem por isso deixa de criticar a Prefeitura. E também empresários, como os responsáveis pelo transporte no município.

Antônio Brande tocou violão, foi repentista, mas fala pouco dessas atividades, dessa diversão, lazer, arte. Talvez por estar quase inteiramente absorto em outra dimensão, em sua vida, a do esporte: jogou futebol, treinou profissionais e ainda dá sua contribuição ao esporte e à formação de jovens em Chiador. É sem dúvida sua esfera principal de interesse, de paixão. Aos 88 anos, continua treinando, correndo, suando. Menos que antes, reconhece. Mas, sempre, ao menos enquanto aguentar. A dimensão do esporte e da formação esportiva de uma juventude que ele não tem mais parecem assumir o papel de lazer, de cultura, de interesse o que, possivelmente, em outros entrevistados será algo realizado de outra forma. A análise das próximas entrevistas permitirá verificar essa questão.

## Referências

BARBOSA, Vilma de Lurdes. Ensino de história local: redescobrimo sentidos. **Saeculum – Revista de História** [15]; João Pessoa, jul./ dez. 2006. p.57-85. Disponível em [http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum15\\_dos05\\_barbosa.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/saeculum/saeculum15_dos05_barbosa.pdf) . Acesso em: 10 abr 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural**. São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação**. São Paulo: UNESP, 2000.

MARTINS, José de Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. São Paulo: Hucitec, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PERUZZO, Cicilia M. K. "Observação participante e pesquisa-ação". In: Jorge Duarte e Antonio Barros (Orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006. p. 125-145.

PERUZZO, Cicilia M. K. **Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania**. In: **VII CELACOM/ENDICOM 2004** (VII Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação / V Encontro de Ensino e Investigação da Comunicação nos Países do Mercosul). Cátedra Unesco/Unesp de Comunicação regional. São Bernardo do Campo, Universidade Metodista de São Paulo, 2004. Disponível em: [http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/Direito\\_%C3%80\\_Comunica%C3%A7%C3%A3o\\_Comunit%C3%A1ria,\\_Participa%C3%A7%C3%A3o\\_Popular\\_e\\_Cidadania](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/Direito_%C3%80_Comunica%C3%A7%C3%A3o_Comunit%C3%A1ria,_Participa%C3%A7%C3%A3o_Popular_e_Cidadania). Acesso em: 19 abr 2013.

SILVEIRA FILHO, Helio Braga da. **Educando com a história local**: marcas da formação de professoras no fazer escolar. São Paulo : PUC-SP, 2003. [dissertação de mestrado] Disponível em [http://www.diversitas.fflch.usp.br/files/Tese\\_Helio\\_EDUCANDO%20COM%20A%20HISTORIA%20LOCAL.pdf](http://www.diversitas.fflch.usp.br/files/Tese_Helio_EDUCANDO%20COM%20A%20HISTORIA%20LOCAL.pdf) . Acesso em: 12 abr 2013

## **Comunicação, comunidade e movimentos sociais: reflexões sobre a ciência do comum na contemporaneidade<sup>1</sup>**

Silmara de Mattos Sgoti<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo - SP

### **Resumo**

O objeto central do trabalho é a reflexão sobre a compreensão da Comunicação no século XXI na dita “era da Informação”. A partir de pesquisa bibliográfica propor um olhar além do modelo sociológico e linguístico que a define como processo transmissor de informação, em favor do entendimento ético-político de comunicação, como conexão ou organização originária do comum, o laço coesivo da comunidade. A *communicatio* latina como uma noção de referência ao diálogo estrutural subjacente ao comum. A mídia e as tecnologias da informação como avatares da retórica e como reinterpretações do comum na contemporaneidade, e seus reflexos nos movimentos sociais. Propor a reflexão do resgate filosófico, ético e político da potência reflexiva do campo comunicacional, do qual se produz grandes ideias capazes de reorientar o pensamento social.

**Palavras chave:** Comunicação, Comunidade, Informação, Movimentos Sociais, Mídia.

### **Saber o que é Comunicação não é secundário**

É importante realizar uma reflexão sobre a palavra comunicação enquanto síntese nominal de uma variedade de práticas contemporâneas, que se estendem desde as trocas intersubjetivas de palavras, até a transmissão tecnologicamente avançada de sinais e nsagens. Materializada em indústrias, essa síntese vem se desdobrando em termos técnicos com enormes consequências sociais e acadêmicas, sem que o seu nome próprio realmente configure uma unidade ou, para se atender ao espírito eletrônico, uma rede

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3: Comunicação e Culturas Populares, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), São Bernardo do Campo - SP, email: sil.sgoti@gmail.com

cognitiva voltada para a constituição de um saber positivo. Originariamente, comunicar – “agir em comum” ou “deixar agir o comum” – significa vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela dimensão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo. Os seres humanos são comunicantes, não porque falam (atributo consequente ao sistema linguístico), mas porque relacionam ou organizam mediações simbólicas, de modo consciente ou inconsciente, em função de um comum partilhado. No âmbito radical da comunicação, essas mediações não se reduzem à lógica sintática ou semântica dos signos, porque são transverbais, oscilantes entre mecanismos inconscientes, em função de um comum.

Entende-se assim como o termo comunicação – oriundo do latim *communicatio/communicare* com o sentido principal de “partilha”, “participar de algo” ou “pôr-se em comum” – pode terminar criando, no século XX, uma realidade própria a partir de sua antiga expansão do sentido de “coisa comunicada” (reforçada no inglês *communication*) com o concurso das técnicas de transmissão de informação e da publicidade. O foco na interação, que é uma instância inerente à partilha comunicacional, terminou sobrevalendo o significado de transmissão de mensagens. Os dicionários contemporâneos e principalmente os *scholars* norte-americanos habituaram-se, assim, desde o começo do século passado a entender a comunicação como transmissão de mensagem ou de informações, senão como um horizonte psicológico, fático na palavra *comunhão*. Este entendimento socialmente sublinhado pelo desenvolvimento das tecnologias da comunicação e da informação nos Estados Unidos reforçou-se na Europa inclusive com o concurso do meio acadêmico que, sob a influência da linguística e da filosofia da linguagem, tentou encontrar um objetivo comum a ambas, imaginando poder fundar uma ciência geral do homem. A ideia da comunicação foi, assim, anexada aos modelos de transmissão de signos.

É verdade que o significado “transmissão” remonta ao século XVI (comunicar uma notícia), mas a sua estabilidade contemporânea decorre muito provavelmente da energia da palavra *informação*, que implica a organização codificada da variedade, portanto, a doação de forma a uma matéria ou a uma relação qualquer, e o fluxo de sinais



de um polo ao outro. Hoje o termo mídia resume a diversidade dos dispositivos de informação. Embora comunicar não seja realmente o mesmo que informar, a pretensão ideológica do sistema midiático é atingir, por meio da informação, o horizonte humano da troca dialógica supostamente contida na comunicação.

De fato, embora a ideia original (*communis + actio = communicatio*) nada diga realmente sobre transmissão de informações ou de mensagens, este significado dicionarizado em línguas ocidentais acabou impondo-se sobre o sentido primordial de “ação comum”. Apropriado pela sociologia, ele serviu de base para o estudo das relações sociais geridas pelas modernas tecnologias da informação e emolduradas no vago quadro teórico do par “comunicação/informação”, que é apenas outro nome para a comunicação moderna, dita também “mediatizada”.

Informação não é nada capaz de lançar alguma luz sobre essa indeterminação semântica e teórica. De fato, esta palavra, constante na Biologia (neurologia, fisiologia), incorporou-se à atividade jornalística, frequentou a cibernética, ganhou espaço como um conceito métrico (ou quantitativo) na Teoria Matemática dos Circuitos de Transmissão de Sinais e terminou sustentando reflexivamente noções de cunho civilizatório como “sociedade da informação” ou “era da informação”.

O problema é que, apesar dos efeitos sociodiscursivos da reflexividade, não se sabe exatamente, se isto é em termos de sistematização cognitiva, do que se está falando quando se diz “informação”. No âmbito desses efeitos socialmente valorizados, uma abordagem pragmática da questão poderia, entretanto conduzir ao seguinte raciocínio: não importa realmente saber o que é comunicação / informação e sim, conhecer seus usos sociotécnicos que disso se fazem na vida contemporânea.

Este é um entendimento aceitável pelo senso comum dos públicos imersos no que se tem chamado de “cultura das mídias” ou no consumo dos dispositivos técnicos continuamente despejados no mercado pela indústria eletrônica, dos quais se aposta de forma otimista.

Entretanto o próprio pragmatista de valorização da democracia como postulado das modernas sociedades abertas acata que é necessário uma redefinição ou renovação



dos mecanismos democráticos do acesso a comunicação/informação. Isso implica não apenas o uso, mas a educação contínua da cidadania e perspectivas quanto ao que se situa “além” dos parâmetros econômicos, jurídicos, políticos e sociais estabelecido por um determinado colegiado humano. Este “além” dos limites da forma de poder, se traduz na prática criativa afinada desde a Antiguidade grega com as perspectivas de felicidade do homem, pode receber o nome de ética. No sentido puro da palavra é escolher/decidir por uma comunicação/informação que visa o comum, não a imposta por um mercado global da financeirização da informação/comunicação.

Nesse caso, a pergunta “o que é comunicação” não pode ser desprezada, pois é o necessário ponto de partida para uma orientação existencial frente a hipertrofia de poder da dita comunicação/informação, assim como para uma linha eventual de ação ética-política, no interior do ordenamento democrático. Não é secundário, portanto, a pergunta sobre o que significa realmente comunicação, ainda mais quando se acompanha Wittgenstein na suposição que toda interrogação de natureza filosófica diz respeito ao significado das palavras: “[...] as palavras da linguagem denominam objetos – frases são ligações de tais denominações” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 27). Além disso, de uma visada epistemológica, a interrogação contribui, ao lado do devido esclarecimento ontológico do fenômeno, para que se cogite de um saber positivo, isto é, de uma ciência específica, ainda que não coloque um objetivismo estabelecido pela episteme dita “normal”.

Podemos citar como algo semelhante que tem registro na história do pensamento marxiano, quando este no processo de definição dialética do capital distingue o capital em geral de categorias como valor, trabalho, dinheiro, preço, circulação e etc. Distingue a determinação, sendo necessário: “[...] fixar a forma determinada na qual o capital é posto num certo ponto” (MARX, 2011, p.37).

Este “certo ponto” que devemos sobrevir agora no campo comunicacional, no qual os signos, os discursos, os instrumentos e os dispositivos técnicos são os pressupostos do processo de formação de uma forma nova de socializar, de um novo ecossistema existencial em que a comunicação equivale a um modo geral de organização. Como um

mundo de sistemas interligados de produção, circulação e consumo, a nova ordem sociotécnica fixa-se no ponto histórico do aqui e agora, não como índice de um novo modo de produção econômico, mas como a continuidade, com dominância financeira e tecnológica, da mercantilização iniciada pelo capitalismo no início da Modernidade ocidental. No necessário rearranjo de pessoas e coisas, a comunicação/informação revela-se como principal forma organizativa.

Acentuarei o “revelar-se” porque comunicação significa de fato em sua radicalidade, o fazer organizativo das mediações imprescindíveis ao comum humano, a resolução aproximativa das diferenças pertinentes em formas simbólicas. As coisas, as diferenças aproximam-se como entidades comunicantes porque se encadeiam no vínculo originário estabelecido pelo símbolo.

Não entenda símbolo como figura de linguagem, mas como trabalho de relacionar, concatenar ou pôr em comum formas separadas, ao modo de um equivalente geral, energeticamente investido de valor, ou seja, como originárias mediações simbólicas que se desdobram em economia, parentesco, política e linguagem.

As forças vivas desse comum podem ser aprendidas como palavras, gestos, sinais ou acolhidas como informação e suscetíveis de avaliações quantitativas ( a informação técnica é uma espécie de moeda corrente), mas a comunicação não se define por elas: a *actio communis* é a dimensão simbólica, condição de possibilidade das trocas vitais, entre as quais naturalmente, o sistema de diferenças e substituições dos signos linguísticos.

Podemos citar a metáfora das “placas” para apresentar o conceito: a comunicação seria o conjunto das placas tectônicas sob a superfície do comum. Elas são essenciais, mas não eternas em sua constituição e alinhamento. Podem deslocar-se por efeito que na Teoria Sistêmica , se descreve como retroação. A tecnologia tem apontado uma movimentação profunda na “crosta” da organização simbólica. Disso decorrem grandes transformações nos sistemas educacionais, na produção social de subjetividades e na constituição da esfera pública. Mas para nós, sobretudo, uma transformação geográfica no sentido que essas “placas”, por efeito da compressão temporal do espaço, formam um novo “continente”, o oitavo, feito de bytes, virtual, acima ou abaixo de todos os outros.

Essa movimentação e essa reorganização, acionadas pela velocidade das ondas eletromagnéticas, apontam para o cerne da questão comunicacional. Os fenômenos de trocas discursivas ou de transformações na mídia, habitualmente tratados como marco regulatório do campo comunicacional, afiguram-se como sintomas importantes, mas não como a objetivação científica do problema da comunicação, porque são apenas resultantes sociotécnicos de um princípio pouco visível na História. A questão tecnológica seria no caso um estudo secundário, o primário seria o estudo do que fora partilhado em comum na comunicação que potencializou a movimentação.

### **A Comunicatio: a ciência do comum**

Com vistas a uma ciência da comunicação humana, um começo estratégico é associar à questão moderna a velha noção de *communicatio* (do latim ciceroniano) para designar a coesão social sob o ângulo de uma transcendência, que é a do “diálogo” entre os deuses e os homens. Diálogo, não como mero intercâmbio de palavras, mas como ação de fazer ponte entre as diferenças, que concretiza a abertura da existência em todas as suas dimensões e constitui ecologicamente o homem no seu espaço de habitação – portanto, diálogo como categoria ética. Na antiguidade o diálogo ritualístico entre mortais e imortais era imprescindível à simbiose do todo ou ao *glatinum mundi*, à cola do mundo que, século mais tarde, na doutrina alquímica, supostamente uniria corpo e espírito, fundando a sociedade dos homens em termos não imediatamente visíveis, porém essencialmente éticos.

Tanto Atenas quanto Roma reservava uma data para as oferendas sacrificiais às divindades, que os romanos denominavam *dies communicarius*. No contexto medieval, a *communicatio* era o sistema organizativo das relações entre todos os entes, com Deus – um Deus “comunicativo” – como princípio unificador:

Deus é a fonte de toda comunicação: como no Velho Testamento, a natureza é entendida como um “grande livro”, no qual estão impressos os sinais de Deus, com informações escritas que esperam ser lidas, ou seja, traduzidas em conhecimento. A ordem dos cosmos é percebida como é porque a intercomunicação existente entre todos os seres significa que estes cooperam em simbiose no todo. Deus não é colocado num céu distante (como teria

acontecido no século XVIII), mas está “todo e totalmente” em todas as partes do sistema, é ele quem informa (WILDEN, 2001, p. 130-131).

Mas já no século V da Era Cristã, a expressão *communicatio* assumiu uma inflexão teológica, a *communicatio idiomatum* (comunicação das propriedades), destinada a explicar a interação da divindade com o homem na encarnação de Cristo: os predicados crísticos, propriamente divinos, seriam extensivos ao mundo. No século XVIII, entretanto, o importante teólogo alemão J. Hamann (2007), antirracionalista e antikantiano, vai mais longe ao sustentar a tese de que a *communicatio* se aplica não apenas a Cristo, mas toda ação humana (HAMANN, 2007).

Hoje a expressão *communicatio in sacris*, ou seja, comunicação ou participação nas coisas sagradas tem uso conciliar e canônico como acolhimento de práticas litúrgicas de cristãos com outros não plenamente cristãos, o que cria para a expressão uma possibilidade interpretativa no sentido da abertura para a diferença. Mas também a possibilidade de associá-la ao conceito atual e positivo (no sentido da “ciência”) de comunicação, mesmo levando-se em conta que a *communicatio* diz respeito a uma forma social antiga à “sociedade integral” descrita por Durkheim (1895), na qual religião é imprescindível ao processo integrador (DURKHEIM, 1895).

É verdade que essa importância atribuída ao fenômeno religioso não se restringe a formas sociais passadas. Para o contemporâneo Flusser (2002), “senso de realidade” e religiosidade são equivalentes:

Todos os nossos problemas são, em última análise, religiosos. Se nos encontrarmos sem fundamento, buscamos soluções religiosas sem poder encontrá-la. E sentimos fundamento debaixo dos pés (graças a religião ou a um substituto qualquer de religião, ou simplesmente graças à força encobridora do cotidiano), perdemos o verdadeiro clima de religiosidade (mas, possivelmente, tal formulação é, ela própria, resultado da falta de fundamento) (FLUSSER, 2002, p.19-20).

É também possível instalar reflexivamente a *communicatio* no campo problemático da comunicação moderna. Mas o que aqui deve-se levar agora em conta, por outro lado, é que a *communicatio*, assim como a comunicação, não é transmissão de informação nem diálogo verbal, e sim uma forma modeladora (organização de trocas

reais) e um processo (ação) de pôr diferenças em comum, sem que processo e ação possam ser considerados como arbitrários (de livre escolha) por parte dos indivíduos, pois implicam a força de uma transcendência que, na Antiguidade, era o sagrado. Isso implica também afirmar que o conceito de comunicação não se restringe ao de prática discursiva.

Em discussão, que bem poderia ficar restrita à “cristologia”, oferece-se à contemporânea redescrição comunicacional quando se pensa em autores capazes de problematizar a vinculação social a partir de uma humanidade que não excluía transcendência, seja qual for a sua denominação. Por exemplo, a denominação de espírito, assimilado ao Verbo primordial:

O espírito não está no Eu, está na relação do Eu com o Tu. Ele não é comparável como sangue que circula em ti, mas ao ar que tu respiras. O homem vive em espírito quando sabe responder ao seu Tu. Ele pode fazê-lo quando entra com todo seu ser na relação. É só em virtude de sua capacidade de relação que o homem pode viver em espírito (BUBER, 1969, p. 70).

Mesmo sem grande unanimidade classificatória, Buber (1969) inscreve-se na linha filosófica do existencialismo cristão. Mas não se restringe à relação do homem com Deus. O seu ativismo social (ele foi também educador, historiador da religião, sociólogo e militante político), centrado na busca de novos tipos de laço comunitário, leva-o ao que está implícito na ideia antiga e dialógica de *communicatio*, embora este vocábulo latino não conste de sua terminologia conceitual. Seu foco na relação inter-humana faz dele um pensador da comum, antropização (benquisto por filósofos, antropólogos e, mesmo, teóricos da comunicação, como Vilém Flusser), conceito que equipara ao de diálogo, entendido como relação visceral de encontro entre um Eu e um Tu, portanto, entre singularidades. A intersubjetividade é, para ele, o fato antropológico de base. E o seu pensamento pode ser descrito como uma antropologia filosófica do encontro. Pode-se iniciar uma pequena síntese de sua reflexão com o conceito de “palavras-princípios”, que são pares de palavras – portanto, relações – constitutivas da base da linguagem. O par Eu-Tu, diferente de Eu-Isso (ou Eu-Coisa), é uma dessas bases. “As palavras que são a base da linguagem não exprimem uma coisa que existiria fora delas, mas uma vez ditas fundam

uma existência” (BUBER, 1969, Op. cit., p.50-51). Antes do encontro, nada existe. Assim, o par Eu-Tu funda o mundo da relação, ao passo que Eu-Isso pertence ao mundo enquanto experiência.

A proposta teórica de Buber (1969) não deve ser confundida com análise de discurso. Trata-se propriamente de uma filosofia da pessoa, em que o encontro e o diálogo fazem a síntese do acontecimento e da eternidade, como bem assinala Bachelard: “É no reino dos vetores, e não no reino dos pontos e centros, que é preciso colocar-se para obter um esquema justo do buberismo. O Eu e o Tu não são polos separáveis” (BACHELARD, G. “Prefácio”. In: BUBER, M. Op. Cit., p. 9). Não se pode, portanto, colocar um Tu no passado, como se faz com uma coisa que se utilizou, uma vez que a relação Eu-Tu acontece no imediato, na duração, em plena reciprocidade, fazendo eclodir a presença como “um ser que nos espera e permanece”.

Para a afirmação da *communicatio*, é importante sublinhar no buberismo a anterioridade fenomênica da relação apresentada como uma categoria do ser, uma disposição de acolhimento, um continente, um molde psíquico: “o Tu inato é o a priori da relação ( BUBER,1969, p. 50-51). Essa categoria resulta no que Buber (1969) chama de comunidade, mais precisamente de “verdadeira comunidade”, deixando claro, entretanto, que ela não se constitui por nenhuma livre decisão de viver em comum, nem pela efusão de livres sentimentos.

A verdadeira comunidade não nasce do fato de que as pessoas tenham sentimentos umas pelas outras (embora não possa nascer isso), ela nasce destas duas coisas: de que elas estejam todas em relação viva e recíproca com um centro vivo e de que estejam ligadas umas às outras pelos laços de uma viva reciprocidade. [...] A comunidade se edifica sobre a relação viva e recíproca, mas é o centro atuante e vivo que é o verdadeiro obreiro” (BUBER, 1969, Op. cit., p.74).

Vale assim, trazer de volta a reflexão de Buber (1969), para que o centro atuante constitutivo do comum ou da vida pública não é feito de sentimentos, nem também de instituições. Estas são uma dimensão externa, um “fora”, onde há trabalho, organização

e acontecimentos, enquanto os sentimentos são o “dentro”, a dimensão interna, onde se relaxa da complexidade institucional, e o homem se sente realmente “em casa”.

Para Buber (1969) a finalidade da relação dual (Eu-Tu) é seu ser próprio, isto é, o contato do Tu. Assim, “aquele que está na relação participa de uma realidade, ou seja, de um ser que não está unicamente nele nem unicamente fora dele. Toda realidade é uma eficiência da qual eu participo sem querer me apropriar dela. Onde falta participação, não existe realidade” (BUBER, 1969, p.97-98). Essa participação coincide com o que a sociologia e a sócio filosofia chamam de esfera pública, isto é, o espaço de comunicação em que cada indivíduo passa do discurso dual à relação discursiva com a massa anônima, constituindo o comum.

Em termos grupais os gregos chamam de *philia*, termo cujo sentido não se limita ao de “amizade”, pois abrange o de laço comum, traçando o círculo do convívio e significado de partilha como vizinhança. É, portanto, o comum que “cola” a cidade (o *glutinum mundi* dos alquimistas) e permite ao indivíduo transpor os limites da dualidade para a comunicação com o anônimo social, dentro da forma representativa atinente a cada comunidade particular.

Por isso a retomada contemporânea dos debates sobre a comunidade parece-nos pertinente à discussão sobre os mecanismos da coesão ou do vínculo social em face das novas formas de sociabilidade criadas pelo capitalismo transnacional e irradiadas por dispositivos de mídia. Isso comparece, por exemplo, na reflexão de Cauquelin (1982) sobre as formações urbanas. Para ela, quando alguém se indaga sobre o que poderia ser “primeiro” na formação das cidades, aparece como ponto de partida o “viver juntos”, cujo móbil é precisamente a *philia* – não entendida como mera convenção ou acordo, mas com a predisposição à sociabilidade (CAUQUELIN, 1982).

O comum é sentido antes de ser pensado ou expressado, portanto, é algo que ancora diretamente na existência. O homem pensa porque existe, logo, é em comum. A contra tradução, que abriga o sentido da fala, se torna possível pela sensibilidade comum num lugar próprio, regido pela *communicatio*, que é o outro modo – o dialógico – de dizer *societas* (sociedade). Isto é referir-se ao companheiro (*socius*) que, pluralizado, constitui

o pronome “nós” de um agrupamento humano ou da rede complexa de relações jurídicas e políticas em que se insere o cidadão de um Estado.

### **A comunicação nos Movimentos Sociais e seus desdobramentos no século XXI**

O Brasil nos últimos dez anos avançou timidamente, e a passos lentos, em algumas questões sociais. Sabemos das urgências sociais sérias que ainda não são contempladas por políticas públicas. O clamor das classes menos favorecidas está aí, a frente de nossos olhos e cada vez mais gritantes. E qual a participação da comunicação, a *communicatio*, neste processo?

Temos passado por grandes transformações científicas e tecnológicas, porém o acesso à estas tecnologias é restrito a uma parcela da população brasileira. Serviços com altos preços e a falta infraestrutura fora dos grandes centros colaboram para uma segregação: a exclusão digital. Aumentando mais a distância no *societas* (sociedade) e seus *socius* (parceiros) de vida. O individualismo presente e o espírito capitalista ocidental da competitividade presente só estão nos afastando do *comum*. Toda questão amplamente pensada por Buber (1969) da relação dual Eu-Tu simplesmente fora esquecida. Estamos deixando de sermos autores de nossa própria história. Reproduzindo conteúdos de informações de um banco de dados que faz uma aglutinação de “comunicação/informação” de acordo com “perfis” de uma rede social. Será que estes “perfis” montados refletem a *communicatio*? O pensamento de uma sociedade, todas as trocas com suas diferenças individuais conseguem encontrar “eu seria o bem comum à todos” trazendo mudanças significativas para uma sociedade ?

Tomados por um discurso tecnológico, como uma aparição de um Avatar Divino, que a princípio é vendido como a solução para nossa evolução social, de uma vida melhor, somos embebedos por uma narrativa da era da comunicação/informação de que: “Agora está tudo bem, conhecemos nossas questões sociais porque temos informações”. Mas vemos que no paraíso capitalista tecnicista o inferno é bem presente e visível, ter somente a informação não basta. Necessitamos da retomada da *communicatio*, a comunicação que produz narrativas sociais do comum. Expostas, pesquisadas, comunicadas pela mídia para surtir mudanças sociais significativas. As diferenças sociais: falta de moradia,

desemprego, direito a terra, o desrespeito aos direitos fundamentais do Homem são vistos e vivenciados na sociedade brasileira. Resultado decorrente das ações pensadas e realizadas sem o espírito do *comum*. A falta desta comunicação do comum, traz a tona uma sociedade cada vez mais individualista e gananciosa. Cicília Peruzo (1998) traz um pensamento contemporâneo sobre o panorama da sociedade:

São contingentes de pessoas que vão perdendo valores intrinsecamente humanos, como o respeito pelo semelhante, a solidariedade, e a gratuidade, enquanto ajudam a valorizar cada vez mais a ganância e o individualismo. E assim o homem vai se tornando objeto, mercadoria, coisa manipulável, em detrimento de sua essência e do caráter de sua espécie. (PERUZO, 1998, p.26).

A comunicação nos movimentos sociais é um fator de extrema relevância, é ela que faz a *communicatio* ter existência e a prática da relação dual “Eu-Tu” ser um fato recorrente na sociedade. A capacidade de compartilhar “o viver” com todos anseios e desejos que uma sociedade apresenta diante de suas transformações.

Soa muito bem nos dias de hoje a pergunta formulada por Holderlin (1991) no século XIX – “para que poetas em um tempo indigente?” – pode ser entendida, como uma interrogação sobre o destino da comunicação do homem traçada por sua História e, no limite, sobre a proteção da palavra pelo pensamento do ser, isto é, da originariedade do fenômeno humano. Na trilha transtemporal desse cuidado que associa poesia e pensamento, é admissível indagarmos hoje sobre para que um pensamento comunicacional quando a comunicação funcional e suas máquinas, num tempo suposto de indigência humana, se dispõem a nos pensar – da maneira que podem, ou seja, racional e calculadamente.

A comunicação/ informação moderna com suas máquinas estão cada vez mais, num processo sedutor, querendo reger toda uma sociedade. Neste caso vale o alerta de Horkheimer (1976): “A máquina expeliu o maquinista; está correndo cegamente no espaço” (HORKHEIMER, 1976, p.139).

Por isso, a indagação poética-filosófica - para que poetas, para que pensar? – reaparece quando se levanta a questão do sentido originário do processo comunicativo,



com vistas a um mundo da vida humano, coexistente com a tecnologia eletrônica da comunicação e com o capitalismo financeiro, que trazem consigo formas novas de gerir a socialização. O termo “humano” embute aqui a questão essencial de sabermos se, na armação tecnológica do mundo, seremos apenas “maquinistas expelidos”, segundo a imagem de Horkheimer (1976), senão “agidos” em vez de agentes.

A essência da condição humana está justamente em ter na *communicatio* seu papel de agente de sua própria história, ter um acolhimento na comunidade uma ordem de todas as diferenças e trocas possíveis no *comum*: “O homem tem como essência a potencialidade de ser sujeito da história. Alienando-se ele perverte os seus valores próprios, transformando-se em objeto. Nessas condições, ele se deforma, se embrutece, se desumaniza” (PERUZZO, 1998, p.26).

Enxergar apenas o sistema e a máquina é cegar-se para o que, no homem, é potencialmente abertura. Isto pode terminar equivalendo a “expelir o maquinista”.

Neste processo de comunicação/informação muitas vezes a mídia massiva não expressa, sem interesses financistas e apartidários, o grito das comunidades, com seus movimentos sociais reivindicando até mesmo o direito à livre expressão. Por isso há necessidade da existência de meios de comunicação voltados a questão participativa das mudanças sociais. Ter um espaço comunicacional voltado para as questões da *communicatio* é importante para ter resultados políticos que resultem em mudanças sociais significativas:

Numa conjuntura em que vinha à tona a insatisfação decorrente das precárias condições de existência de uma grande maioria e das restrições à liberdade de expressão pelos meios massivos, criaram-se instrumentos ‘alternativos’ dos setores populares, não sujeitos ao controle governamental ou empresarial direto. Era uma comunicação vinculada à prática de movimentos coletivos, retratando momentos de um processo democrático inerente aos tipos, às formas e aos conteúdos dos veículos, diferentes daqueles de estrutura então dominante, da chamada ‘grande imprensa’. Nesse patamar, a ‘nova’ comunicação representou um grito, antes sufocado, de denúncia e reivindicação por transformação, exteriorizado, sobretudo em pequenos jornais, boletins, alto-falantes, teatro, folhetos, volantes, vídeos, audiovisuais, faixas, cartazes, pôsteres, cartilhas, etc. (PERUZZO, 1998, p.114-115).

A mídia massiva, quando se propõe, até consegue, mesmo com espaços diminutos, compartilhar o *comum*, colocando questões levantadas pelos movimentos sociais. Mas vale lembrar sempre que no momento da interação com estas mídias pode haver uma iminente possibilidade de caráter financista, e/ou interesses governamentais atuantes nestas mediações.

### **Considerações finais**

A mídia e as tecnologias como reinterpretação do *comum na* contemporaneidade com um olhar analítico, configura-se uma nova realidade, em que pontificam basicamente desde amplas frações de faixas etárias das classes sociais até a juventude das periferias urbanas, aglutinadas por meio de redes alternativas de comunicação baseadas na internet e socialmente extensivas por meio de organizações lúdicas de natureza variada. Com a Internet, não se exercem mais da mesma forma os efeitos da grande mídia (jornais, revistas e televisão) sobre essa novo tipo de público. A princípio com o que se denominava “Web 1.0”, persistia o modelo econômico–gerencial da mídia tradicional, em que as corporações informativas *online* controlavam unidirecionalmente os seus conteúdos, destinado a usuários passivos. Isso mudou com o modelo da “Web 2.0”, em que se trata de receber e principalmente compartilhar os conteúdos, e os usuários são redefinidos como “perfis” (MALINI:ANTOUN, 2013, 212-213).

A realidade assim descritiva tem-se constituído como o objeto principal dos estudos comunicacionais. Nestes, o que se pode chamar de “técnicas secundárias” da comunicação - portanto, a mídia e todos os dispositivos de transmissão e de informação predomina sobre o que a sociologia sempre designou, desde Charles Cooley (1909), como “processos primários”, ou seja, o relacionamento intersubjetivo, cara a cara, decorrente dos laços de proximidade física ou pessoal que caracterizam o comum cotidiano (COOLEY, 1909, p. 63).

O comum cotidiano é *universal*, não no sentido filosófico e forte de uma prescrição racional e abstrata, mas de uma concreção (assim como a diversidade humana é um universo concreto inerente ao *ser-com*, ao *estar-junto*: o comum induz

universalmente ao diálogo e à ação, que são momentos estruturais, espontâneos e necessários da “arte” humana e diversa de comunicar-se, isto é, de realizar a linguagem, pondo em comum as diferenças e abrindo-se para a transcendência – a ação recíproca entre o particular e o fundamento externo, capaz de legitimar em termos universais o grupo humano específico. Neste espaço concreto do comum, é possível pensar em micro desdobramentos da esfera pública, a exemplo de organizações não governamentais, associações de bairro, grupos de produção simbólica, todo e qualquer movimento social que eclode no *societas* (sociedade).

Inversamente, os meios modernos de comunicação, apesar de seu potencial técnico para a planetarização das informações são particularistas: enquanto dispositivos de uma específica ordem econômica e tecnológica estão regidos por um código particular de gestão do social. A decantada “aldeia global” (McLUHAN, 1964) é a uniformização de um código tecnoeconômico, que não dá margem a nenhuma transcendência. Nesse particularismo, a mídia ajusta-se perfeitamente à gestão moderna da relação intersubjetiva em sociedade que, funcionando à base de pura autoreferência, recusa a transcendência, uma vez que a mídia encontra em si mesmo o seu fundamento.

Vale o convite a reflexão de sermos autores da nossa própria história, e assim obter mudanças sociais significativas e tão emergencialmente necessárias. É possível sim através de um pensamento voltado para o “comum”, abarcado pelo exercício da cidadania apropriando-se do direito à comunicação. O campo comunicacional acadêmico objetivar produções de pesquisas sobre a *communicatio*: a ciência do comum. Promover uma mídia comprometida não somente com a transmissão de “informação” tecnicista, e sim ter conteúdos e narrativas sociais reveladoras disseminando o cotidiano do exercício da *communicatio* oriundas da nossa sociedade. Talvez possamos num futuro próximo ter aspirações éticas e políticas refletidas no campo comunicacional, não dando margem a materialização de uma ideologia comprometida com a financeirização do mundo com o mercado global.



## Referências

- BACHELARD, G. **“Prefácio”**. In: BUBER, M. **Je et Tu**. {s.e.}: Aubier, 1969.
- BENJAMIN, W. **“A doutrina das semelhanças”**. Obras escolhidas – I: Mágia e técnica, arte e política. Brasiliense, 1993.
- BUBER, M. **Je et Tu**. {s.e.}: Aubier, 1969.
- CAUQUELIN, A. **Essai de philosophie urbaine**. Paris: PUF, 1988.
- COOLEY, C. **Social organization: a study of the larger mind**. Charles Scribner’s Sons, 1909.
- DURKHEIM, E. **The Rules of Sociological Method**. França: [s.n.], 1895.
- FLUSSER, V. **Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. Escrituras, 2002.
- HÖLDERLIN, F. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HAMMAN, J.G. **Writings on philosophy and language**. Kaynes, 2007.
- HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Labor, 1976.
- McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Cultrix, 1979.
- MALINI, F. & ANTOUN, H. **A internet e a Rua – Ciberativismo e mobilização nas redes sociais**. Sulina, 2013.
- PERUZZO, Cícília K.. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petrópolis, Vozes, 1998.
- WILDEN, A. **Enciclopédia Einaudi. Vol. 34**. Nacional, 2001.

## Comunidade e comunicação comunitária: O lugar comum das diferenças<sup>1</sup>

Suelen de Aguiar Silva<sup>2</sup>  
Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### Resumo

Este artigo discute aspectos teóricos e conceituais sobre comunidade e sua relação com a comunicação comunitária. Os objetivos são compreender os aspectos conceituais originários de comunidade e sua reconfiguração nos dias atuais e discorrer sobre a comunicação comunitária, como segmento do campo comunicacional e como práxis no desenvolvimento de estruturas comunitárias, buscando o comum que liga comunidade e comunicação comunitária. O estudo foi viabilizado por meio da pesquisa bibliográfica. Os resultados da pesquisa apontam para novas possibilidades de viver e estar em comunidade. O fortalecimento dos vínculos comunitários, das identidades e do respeito à diferença mostra o sentido do viver em conjunto e a comunicação comunitária com suas ricas experiências é parte indissociável desse processo.

**Palavras chave:** Comunidade; Comunicação Comunitária; Vinculação; Projeto Casa Brasil.

### Comunidades: sentidos e reconfigurações

Um termo que foi tomado como posse do senso comum carece ser visto não apenas pela perspectiva científica, mas, também, pelo lado empírico. As atividades e práticas cotidianas lidam de modo pouco preciso com relação a certas terminologias e conceitos. Como diz Jorge A. González<sup>3</sup>, “conceitos não são etiquetas”. E as questões que envolvem comunidades são, certamente, um desses conceitos em demasia etiquetados por aí.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT3- Comunicação e Culturas Populares, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Publicitária e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo – São Paulo, [susuaguiar@yahoo.com.br](mailto:susuaguiar@yahoo.com.br), bolsista CNPq.

<sup>3</sup> Informação verbal. Curso: “Métodos de pesquisa: Culturas Populares e Culturas Contemporâneas na América Latina” promovido pela Cátedra Unesco, ministrado pelo pesquisador mexicano Jorge González. De 28 a 30 de março de 2011.

O conceito de comunidade vem sendo utilizado deliberadamente nos dias de hoje, pois muito tem se falado sobre ele no sentido de agregação de pessoas em torno de um objetivo em comum. A palavra é utilizada de forma imprecisa e muitas vezes errônea para designar bairro, favela, associação, sociedade, grupo, sistema social, organização social, etc. As tecnologias de informação e comunicação, doravante, contribuirão para tal processo conflituoso de apropriações e usos, utilizando o conceito para designar qualquer tipo de agrupamento realizado por meio da Comunicação Mediada por Computadores (CMC). São muitas “comunidades”<sup>4</sup>, inúmeras perguntas e diversas proposições teóricas. Em tempo de globalização, o conceito de comunidade parece se perder em meio a tantas apropriações feitas pelo senso comum.

Portanto, a partir da etimologia da palavra comunidade, buscaremos compreender seu sentido e sua reconfiguração na atualidade. Por outro lado, pretendemos discorrer sobre a comunicação comunitária, como segmento do campo comunicacional e como práxis no desenvolvimento de estruturas comunitárias, buscando o comum que liga comunidade e comunicação comunitária.

O recorte acima faz parte da pesquisa de mestrado da autora, intitulada Comunicação Comunitária e participação popular no Projeto Casa Brasil, defendida em 18 de março de 2013 na Universidade Metodista de São Paulo, sob orientação da profa. Dra. Cicilia M. K. Peruzzo. Justifica-se o debruçar sobre o aspecto teórico e epistemológico do conceito de comunidade, pois o Projeto Casa Brasil, em suas bases, previa a comunidade como gestora da participação popular. Já a comunicação comunitária constava nas linhas de atuação do próprio Projeto.

Antes de começarmos nossa discussão teórica, vale uma breve explanação sobre o objeto-sujeito de pesquisa. O Projeto Casa Brasil foi desenvolvido pelo Governo Federal em 2004, com o propósito de implantar nas “comunidades” menos favorecidas, um espaço comunitário destinado à convergência das ações do governo nas áreas de

---

<sup>4</sup> O emprego das aspas indica o uso indiscriminado do conceito.

inclusão digital, social e cultural, geração de trabalho e renda, ampliação da cidadania, popularização da ciência, da arte e o uso das tecnologias de informação e comunicação.

A proposta do Projeto Casa Brasil, em seus moldes iniciais, fomentava uma mudança de paradigma sobre o conceito de inclusão digital, pois era composta por espaços democráticos, públicos e comunitários, de uso gratuito e de acesso irrestrito, que agregavam outros serviços além do telecentro comunitário. No entanto, no ano de 2010, o Projeto Casa Brasil foi descontinuado, mas algumas unidades espalhadas pelo Brasil continuam em funcionamento, como é o caso da Casa Brasil Imbariê, unidade onde realizamos a pesquisa empírica, situada em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. A Casa Brasil de Imbariê funciona de forma precária, sem computadores, sem acesso à internet. Funciona com resistência, prática, experiência, com compartilhamento, com mobilização social, com lápis e papel para aulas de desenho, com espaço improvisado para aulas de teatro. Funcionários e usuários da Casa Brasil a reinventam a partir do comum, daquilo que lhes é caro, suas singularidades, o desejo em continuar e estar unidos cada qual com suas aspirações.

Comunidade vem do latim *communitas*, qualidade ou estado do que é comum, comunhão, compartilhamento de ideias (senso comum) ou interesses em concordância, identidade. Entretanto, faz-se necessário pensar na transformação do conceito a partir do sentido originário discorrido pelo filósofo alemão Ferdinand Tönnies<sup>5</sup>, em seu livro *Gemeinschaft und Gesellschaft*, publicado nos idos de 1887. Para o clássico do século XIX, o termo comunidade remete a aconchego, segurança, proteção, compartilhamento do bem comum, concórdia, território, laços humanos duradouros, deixando transparecer um ponto de vista romântico (TÖNNIES, 1995). A partir do estudo da palavra comunidade, começando pelo seu prefixo, podemos agregar algumas que parecem nos remeter a significados aproximados: comunicação, comunhão, comum, comunitário, compaixão, entre outras.

---

<sup>5</sup> Ferdinand Tönnies (Oldenswort, 26 de julho de 1855– Kiel, 9 de abril de 1936).



O pensamento de Tönnies abre a possibilidade de pensar a comunidade a partir de seu conceito originário, porém a discussão não se encerra aí. Apesar de hoje a leitura tönniesiana não dar conta da realidade atual, é importante esse resgate para a compreensão das origens do conceito. Tönnies (1887), diferencia comunidade (*Gemeinschaft*) de sociedade (*Gesellschaft*) evidenciando características distintas em ambas. Para o filósofo, a compreensão do que vem a ser comunidade passa por questões como família e a propriedade da terra. E cada relação humana vivenciada em comunidade é uma ação recíproca e orgânica, exercida por um lado e suportada ou recebida pelo outro. Essas relações de participação e de bem comum são mantidas, segundo ele, também graças à língua comum, o que será aprofundado mais à frente.

No cerne do conceito, a comunidade vista a partir das proposições de Tönnies é aquela na qual existe uma ligação desde o nascimento, uma ligação entre os seus membros tanto no bem-estar quanto nas adversidades. Para ele, a comunidade é algo que precede a sociedade. Enquanto na primeira são os laços afetivos, a família, a vinculação com o território, a terra, a noção de compartilhamento e bem comum que enraízam a relação, como um fator natural germinado no interior da comunidade; na segunda, o que conta são as relações contratuais, as trocas, o sentido de satisfação de objetivos individuais. O filósofo argumenta que “na comunidade, os homens permanecem essencialmente unidos, a despeito de tudo que os separa, na sociedade eles estão essencialmente separados, apesar de tudo o que os une” (TÖNNIES, 1995, p. 252).

De acordo com Raquel Paiva (2003), o que Tönnies faz é uma crítica quanto à sociedade, fundamentada pelas bases do racionalismo iluminista. Segundo a autora (2003, p. 70), Tönnies considera que a ideia de progresso levaria o indivíduo a um processo de atomização. Orlando Miranda (1995, p. 160) a sua vez, pontua que Tönnies não negava o progresso, mas sim a linearidade do progresso tecno-industrial, como representativo do progresso social. Não considerava o capitalismo como a antecâmara necessária do socialismo e também não via no desenvolvimento dos meios de produção a saída para a resolução da problemática humana. Em sua leitura sobre a obra de Tönnies, Miranda diz que o autor advertia para a fragmentação do homem. Fragmentação essa indicativa da

prevalência na sociedade de que, para Tönnies (1995), é a vontade individual que impera e não a vontade coletiva voltada para o bem comum, como acontece na comunidade. Na sociedade, a conduta do indivíduo é estabelecida a partir de metas e a ação é sempre racional, pois visa o lucro como objetivo precípua. Dessa forma, a sociedade industrializada com vista à produção afasta o homem do seu verdadeiro vínculo, que é com a terra.

Paiva (2003, p. 71) afirma que “é possível conceber comunidade não apenas como um estágio anterior à sociedade. Talvez ambas coexistam, e a preponderância de uma ou outra seja o que caracteriza cada momento histórico”. O objetivo segundo esta autora é refletir como ocorre essa convivência na atualidade, pois retornar ao pensamento de que a comunidade poderia “salvar” a sociedade é deixar de lado as múltiplas possibilidades e transformações nas quais passou o conceito de comunidade durante a história.

Ferdinand Tönnies (1995, p. 239) aponta tipos de comunidade. Ele acredita que se os seres humanos estiverem ligados de forma orgânica e pela vontade e se afirmarem mutuamente, forma-se aí algum tipo de comunidade. São elas: comunidade de sangue; comunidade de lugar; comunidade de espírito. O autor caracteriza as comunidades mencionadas por gêneros, nomeando-as com expressões compreensíveis – parentesco – vizinhança – amizade. A comunidade de vizinhança é representada pela vida em comum, seja na aldeia ou entre habitações próximas, a comunidade de parentesco pode ser entendida como a vida sob um mesmo teto e a comunidade de amizade espiritual forma, ao contrário, laços invisíveis, um imperativo moral.

Para Tönnies (1995, p. 242), existe no homem alguma vontade comum, educativa e diretora que conforma hábitos individuais que são herdados por meio da origem. A partir dessa vontade comum, de sentimentos recíprocos e associados, constitui-se uma comunidade calcada pelo consenso (*consensus*).

Enquanto vontade própria de uma comunidade, o consenso representa a força e a solidariedade social que associa os homens em torno de um bem comum, enquanto membros de um todo, de uma coletividade. O consenso pode ser considerado também a partir da estrutura da linguagem, a significação e a razão de tal relação existente na



comunidade. “[...] tudo o que pertence à significação de uma relação comunitária, tendo um sentido em si e para si mesmo, representa seu direito, e é respeitado como a vontade real e própria da maioria dos associados” (TÖNNIES, 1995, p. 243).

O consenso é baseado no conhecimento íntimo de cada um, no compartilhamento da vida comunitária, na inclinação para o compartilhamento de alegrias e tristezas. Quanto maior a experiência, o caráter e o modo de pensar em comunidade, mais provável é o consenso. Contudo, o órgão verdadeiro do consenso ocorre por meio da linguagem. De acordo com Tönnies (1995, p. 243), “A linguagem – como se sabe – não foi inventada de modo semelhante a uma ferramenta, como um modo de se fazer compreender, mas é, ela própria, um consenso, por seu conteúdo e forma” (TÖNNIES, 1995, p. 244). É por meio da linguagem que se desenvolvem e se manifestam sentimentos e emoções. A linguagem deriva da confiança, dos sentimentos profundos e do amor.

O consenso é a expressão mais simples do ser em comum, da convivência autêntica, da habitação e ações comuns. Possui importância primordial na visão de Tönnies para a vida doméstica, encontrada na aliança entre marido e mulher e na educação dos filhos. Tönnies continua exemplificando o consenso e sua relação intrínseca com a linguagem. Aponta que contratos constituem acordos decididos, fabricados, já as promessas supõe a linguagem que deve ser clara, tendo em vista um aceite recíproco das ações a serem propostas. “Um tal acordo pode estar implícito (como se fosse realizado) quando a ação é, ela própria, determinada implicitamente. Pode, então, naturalmente (*per accidens*), ser tácito” (TÖNNIES, 1995, p. 245). Mas o consenso, segundo o autor, é de acordo com sua natureza, mudo “porque seu conteúdo é, inexprimível” (TÖNNIES, 1995, p. 245). O diálogo é pedra fundamental do consenso, pois a vida em comunidade é vista numa perspectiva de trocas e na experiência cotidiana.

Segundo Paiva (2003, p. 91), dentre as produções que o indivíduo partilha com o outro está a linguagem, afirma ainda que a língua “compõe um conjunto sógnico que os sujeitos duma localidade se dispõem a partilhar, como forma básica de repartir suas experiências e suas produções”. Para a autora, a linguagem constituiu um elo espiritual, pelo qual os indivíduos poderiam expressar seus pensamentos, vivificar normas, eternizar

o grupo. Por outro lado, aponta que a linguagem constituíra também um elo concreto cuja capacidade seria a de formar um grupo, uma comunidade, um território (PAIVA, 2003, p. 91).

### **Comunidades de escolha**

Para Martin Buber<sup>6</sup> (1987, p. 17), contemporâneo de Tönnies, a comunidade não deve ser vista tão somente pelo instinto natural. Buber diverge do pensamento tönnesiano, pois acredita que a “comunidade antiga”, também chamada pelo autor de pré-social, baseada em laços de sangue, por exemplo, como indica Tönnies, é apenas um tipo de comunidade. Para Buber a comunidade deve ser mantida por meio de escolhas e não apenas pelos laços sanguíneos.

Assim a humanidade que teve sua origem em uma comunidade primitiva obscura e sem beleza e passou pela crescente escravidão da “sociedade”, chegará a uma nova comunidade que, diferentemente da primeira, não terá mais como base laços de sangue, mas laços de escolha. Somente nela pode o antigo e eterno novo sonho se realizar. E mais, a unidade instrutiva da vida do homem primitivo que foi dividida e decomposta, durante tanto tempo, voltará sob novas formas em um nível superior e sob a luz de uma consciência criadora e, assim, a nova comunidade será fundada ao mesmo tempo entre os homens e no indivíduo (BUBER, 1987, p. 39).

Por esse aspecto, o pensamento buberiano já previa que as relações mantidas na comunidade perpassavam a noção de parentesco e até mesmo de lócus territorial. O que importa na concepção desse autor é que as comunidades são formadas a partir de escolhas e vontades em comum. Interessante o percurso de Buber para entender a nova comunidade, pois ele não rechaça as antigas, mas aponta que elas foram superadas, justamente, porque viver em comunidade é ter a vida em sua totalidade. Buber (1987, p. 33) caracteriza o novo tipo de comunidade como pós-social e diz que “a nova comunidade tem por finalidade a própria comunidade. Isto, [sic] porém, é a interação viva de homens íntegros e boa têmpera na qual dar é tão abençoado quanto tomar”. “E a nova

---

<sup>6</sup> Martin Buber (Viena, 8 de Fevereiro de 1878– Jerusalém, 13 de Junho de 1965).

comunidade tem por finalidade a Vida. Não esta vida ou aquela, vidas dominadas, em última análise, por delimitações injustificáveis, mas a vida que liberta de limites e conceitos” (BUBER, 1987, p. 34). Essas passagens demonstram que Buber acredita na entrega criativa como fonte da interação humana e ainda pensa que “Vida e comunidade são os dois lados de um mesmo ser. E temos o privilégio de tomar e oferecer a ambos de modo claro: vida por anseio à vida. Comunidade por anseio à comunidade” (BUBER, 1987, p. 34).

A discussão sobre comunidade antecedida por Tönnies serve para nos localizar quanto às suas origens primitivas. Situar nossa discussão ultrapassando esse pensamento a partir da crítica feita por Martin Buber, nos aproxima do que vivenciamos hoje. Apesar de Buber ser um clássico do seu tempo, seu ponto de vista sobre novas comunidades nos permite avançar e debruçar sobre o tema, utilizando os seus conceitos para esboçar o que é comunidade nos dias de hoje. Comunidades que se formam por livres-escolhas, identidades que se forjam e se desfazem, assim como a unidade familiar, que se une não apenas por laços sanguíneos.

Para Marshall Goldsmith (1999, p. 131-132, tradução nossa) as características gerais das comunidades do passado eram que seus membros podiam se comunicar, comercializar entre eles e compartilhar de uma cultura comum. Já atualmente e no futuro, a comunicação, o comércio e a cultura são e serão mais globais. Oportuno apontar que o autor está se referindo à expansão do sistema econômico capitalista pelo globo, que afeta a sociedade não somente no nível econômico, mas no aspecto social e no cultural. Se de um lado temos os meios de transporte, cruciais para esse avanço, do outro temos os meios de comunicação que corroboram para a manutenção deste sistema, ajudando a naturalizar o sentido e a informar sua existência. Se antes as sociedades tradicionais, no decorrer do século XX, e as instituições como a família, por exemplo, eram centradas, se reavaliam e se configuram quando passam às sociedades modernas.

A comunidade global apontada por Goldsmith pode criar grandes oportunidades e também desafios que terão, segundo o autor, consequências sobre o futuro da humanidade. Goldsmith aponta que a partir do avanço das comunidades globais, que

extrapolaram aquelas cujos ideais estavam calcados em laços territoriais, é possível tomar decisões melhores e mais globais. Entretanto, por conta do excesso de informações e apesar do espraiamento da tecnologia, não quer dizer que haja aumento na qualidade dessas informações (GOLDSMITH, 1999).

Contudo, em sua obra aponta a possibilidade de criar uma comunidade global positiva a partir de três desafios-chave – estender a mão à humanidade e evitar o isolamento, honrar a diversidade e evitar o conformismo, criar valores duráveis e evitar estímulos efêmeros (GOLDSMITH, 1999, p. 136-138, tradução nossa). Para essa nova configuração de comunidade, Goldsmith demonstra também os desafios e oportunidades. Se por um lado, a comunidade global pode se transformar em pesadelo quando cria um mundo de conformação, de estímulos efêmeros e de isolamento. Por outro lado, essa comunidade global pode se transformar em sonho quando promove um mundo de diversidade, que constrói valores duráveis e que promove a solidariedade (GOLDSMITH, 1999, p. 138-139, tradução nossa). Refletindo sobre qual seria a comunidade do futuro esse autor acredita que “haverá de tudo um pouco. As comunicações, o comércio e a cultura globais seguirão crescendo. A evolução acelerada das novas tecnologias não cessarão” (GOLDSMITH, 1999, p. 139, tradução nossa). Apesar de ter sido escrito há mais de uma década, o texto torna-se atual, pois muito dos questionamentos do autor para uma nova comunidade global com pesadelos e sonhos presenciamos nos dias de hoje.

Goldsmith afirma que ao longo da história a maioria das pessoas não pertencia a uma comunidade por escolha, por consciência, senão por tradições ou circunstâncias históricas, características presentes nas comunidades apontadas pelo filósofo alemão Ferdinand Tönnies, já exploradas no texto anteriormente. As comunidades de escolha trazidas por Marshall Goldsmith (1999) são aquelas em que os membros participam livremente, não havendo necessidade de participar por imposição ou por conta das tradições. Os membros podem entrar e sair da comunidade quando bem quiserem.

As comunidades de escolha surgem como contraponto ao que Goldsmith (1999, p. 140, tradução nossa) chama de comunidades de obrigação que são as comunidades religiosas, comunidades culturais, comunidades geográficas e comunidades organizativas

e profissionais. Goldsmith (1999, p. 140, tradução nossa) enfatiza que a identidade do ser humano sempre dependeu em grande medida do fato de pertencer a uma comunidade. Apartar-se de uma comunidade poderia trazer consequências negativas. Fica evidente que nas comunidades de obrigação é a relação de forças que favorece a comunidade.

Em contrapartida, muitas comunidades do futuro têm outro caráter, podem ser escolhidas, e a relação de forças, de certo modo, será muito distinta. Temos então a transição das comunidades de obrigação para as comunidades de escolha, que aparecem também a partir de agrupamentos, os mesmos já citados, porém com características diferenciadas (GOLDSMITH, 1999, p. 141, tradução nossa).

As comunidades geográficas não serão mais demarcadas pelos laços territoriais, mas sim por laços simbólicos, devido ao avanço das tecnologias. Tem-se diminuída a necessidade de se permanecer numa comunidade geográfica. Por exemplo, o trabalho à distância ou teletrabalho, pontencializado pelo computador e pela internet e também por linhas telefônicas, pela convergência digital<sup>7</sup>, significa que muitos profissionais conectados poderão residir em qualquer lugar. As comunidades religiosas serão por escolha e não por imposição. “Salvo talvez em alguns países islâmicos fundamentalistas” (GOLDSMITH, 1999, p. 141, tradução nossa). As comunidades culturais já não se formarão somente a partir dos laços de etnia e espaço geográfico. As tecnologias auxiliarão o contato como as outras culturas, novos aprendizados, conhecimento de outros idiomas. Em relação às comunidades organizativas tenderão a ser mais fluidas e menos estáveis. O que integraria esse tipo de comunidade seriam as oportunidades, o desenvolvimento o companheirismo e os estímulos recebidos por ela (GOLDSMITH, 1999, p. 143, tradução nossa).

Acrescentam-se às comunidades de escolha, as comunidades de serviços voluntários e as comunidades de interesse. A primeira, se fortalece com o crescimento acelerado do terceiro setor, podemos citar o Instituto Brasileiro de Análises Sociais e

---

<sup>7</sup> Para Jenkins, convergência digital não é um conceito puramente tecnológico, pois passa por questões como cultura participativa e inteligência coletiva. Para saber mais: JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

Econômicas (Ibase), o Greenpeace, entre outros. Já a segunda, ganha maior possibilidade de crescimento a partir do advento da internet.

As comunidades se caracterizam hoje não somente por laços territoriais, mais pelo seu caráter simbólico e aglutinador. As novas comunidades ganham expressão também nas chamadas comunidades virtuais, que podem se constituir a partir delas, permanecer nas mesmas e também extrapolar os seus limites. O que é importante frisar nas comunidades de escolha é a vontade individual sobre essa participação, ou não, em determinados agrupamentos. Porque quanto maior for a sua incidência por livre e espontânea vontade, maior o fluxo de escolhas e de interesses que partem da vontade individual em conformar suas identidades, partilhar uma experiência, muitas vezes, coletiva.

Para Muniz Sodré (2002) comunidade indica um tipo de relação intersubjetiva, que pode acontecer na sociedade individualista moderna, de forma encoberta ou esporádica em determinados territórios. Demonstra também que a comunidade pode estar presente de modo mais forte onde seja maior a estratificação social. O autor cita como exemplo a precariedade da vida associativa nas favelas do Rio de Janeiro: “a reciprocidade e a solidariedade características da comunalização, ensejadas por identidades localistas ou por formas de cultura popular, comparecem para mediar determinadas relações de convivência social possível” (SODRÉ, 2002, p. 195). Hoje, porém, o que está em jogo não é somente a força do comum e, como explicita Sodré, a comunidade como um poder identificador, mas é na busca pela diferença, pela alteridade que a comunidade se ressignifica.

### **Comunidades: suas ressignificações na comunicação comunitária**

Raquel Paiva (2003) empreendeu uma importante discussão acerca do termo comunidade. A autora de *O espírito Comum* retoma o conceito de comunidade tendo em vista suas transformações e usos indiscriminados ao longo do tempo. Isso, a fim de colocar em evidência as ressignificações do termo e sua aplicabilidade à dinâmica da comunicação comunitária. Paiva (2003, p. 76) aponta a questão da territorialidade e diz que “só é

pertinente se redimensionada sua influência, uma vez que para se vislumbrar comunidades na sociedade atual faz-se necessário compreender a espacialidade dentro do horizonte das inovações tecnológicas”. Nessa mesma linha, para Cicilia Peruzzo (2011)<sup>8</sup> ocorrem mudanças significativas no conceito de comunidade, atualmente. O sentimento de pertença, a participação e a interação, por exemplo, são características que permanecem ao longo do tempo, enquanto a noção de lócus territorial como um elemento que estrutura a comunidade parece estar superada pelas alterações provocadas pela incorporação de tecnologias da informação e comunicação (TICCs<sup>9</sup>).

A configuração espaço-temporal advinda das transformações das TICCs mudou significativamente os modos de vida, as relações sociais e econômicas entre as pessoas. Possibilitou também a participação de eventos simultâneos, sem a necessidade de estar num mesmo local. Surge então, a possibilidade de novos tipos de agrupamentos sociais, de supostos tipos de comunidades e de formas alternativas de se comunicar. Segundo Peruzzo (2002, p. 5-6) as pessoas podem cultivar relacionamentos, compartilhar interesses e identidades, também por meio do ciberespaço ou rede de computadores. Em outro texto Peruzzo (2006, p. 14) comenta que as próprias comunidades virtuais evidenciam a necessidade de atualização dos conceitos originais e que também afirmam a necessidade da presença de laços de comunhão.

Acreditamos estar contido nas reflexões acima o deslocamento e novas significações que os teóricos têm dado ao conceito de comunidade. É preciso pensar em comunidades que abarquem não só os agrupamentos territoriais e físicos, mas também aqueles que extrapolem esse tipo de relacionamento e que possam estar ainda nas redes sociais virtuais, e que numa via de mão dupla, possam também extrapolar essas redes para ter continuidade no cotidiano, no contato face a face.

É importante frisar que para Peruzzo (2002, p. 7), “[...] não é conceitualmente correto chamar de comunidade virtual toda e qualquer forma de agregação eletrônica.

---

<sup>8</sup> Informação verbal obtida durante aula ministrada na disciplina Comunicação e Comunidade, em 15 de agosto de 2011.

<sup>9</sup> A inclusão de mais um C na sigla significa o conhecimento associado ao processo.

Muitas delas se constituem apenas como redes de contatos ou grupos de interesse sem chegar a constituírem-se em comunidades”. Entretanto, observamos que algumas comunidades podem se formar por meio da internet e não possuir outro tipo de relação fora dela, pois o foco não está mais na apropriação de determinado espaço físico, mas de espaços simbólicos. Tudo dependerá do tipo de agrupamento, engajamento e participação que for mantido por e nesses tipos de comunidades, como já demonstramos com as comunidades de escolha.

Peruzzo (2010) aponta como as novas práticas possibilitadas pelas TICCs atualizam as formas de comunicação dos segmentos subalternos da sociedade. Essas práticas possivelmente vêm do interesse social presente nos cidadãos e nas organizações civis em interferir nos sistemas geradores e mantenedores da desigualdade, além das possibilidades inovadoras, como a interatividade, criação de conteúdos apropriativos, entre outras proporcionadas pelas TICCs.

De acordo com Paiva (2009, p. 2), a questão comunitária consolida-se no cenário atual como alternativa para a restauração de estruturas sociais que se encontram intensamente danificadas. A autora aponta que instituições como a família, o trabalho, a educação, a participação política, a arte e a experiência estética foram amplamente afetadas pelas estruturas vigentes. No entanto, a comunicação comunitária e a vinculação social discorrida por Muniz Sodré (2002) repercutem as formas de ser e estar em comunidade. A Comunicação Comunitária encontra-se imbricada no conceito de comunidade, pois ambas buscam o sentimento de pertença, o compartilhamento e vínculos duradouros entre os membros.

[...] apesar dos ritmos cada vez mais velozes e mercadologicamente obsessivos de hoje, pode-se fazer contato com algo que dure política e existencialmente na contemporaneidade, isto é, algo que tenda a comportar-se como um fio condutor do sentido pertinente à variedade das ações sociais. Nessa duração, faz-se claro o núcleo teórico da comunicação: a vinculação entre o eu e o outro, logo, a apreensão do ser-em-comum (individual ou coletivo), seja sob a forma da luta social por hegemonia política e econômica, seja sob a forma do empenho ético de reequilíbrio das tensões comunitárias. Não se trata, portanto, de vinculação como mero compartilhamento de um fundo comum, resultante de uma metáfora que concebe a comunicação como um

receptáculo de coisas a serem “divididas” entre os membros do grupo social. Vinculação é a radicalidade da diferenciação e aproximação entre os seres humanos (SODRÉ, 2002, p. 223).

Nesse sentido, para Sodré vinculação é muito mais do que um simples processo interativo, pois pressupõe a inserção social do sujeito a partir dessa dimensão imaginária e dos valores e condutas. Ainda, vinculação são práticas estratégicas de promoção e manutenção do vínculo social, empreendidas por ações comunitaristas ou coletivas. Diferente da relação produzida pela mídia autonomizada, a vinculação caracteriza-se por formas afetivas e dialógicas entre os indivíduos. O autor afirma que as ações vinculantes, que têm natureza sociável, deixam claro que a comunicação não se confina à atividade midiática. Justamente, a comunicação comunitária, por seu caráter facilitador e mediador de relações sociais, busca três princípios: ser feita pela comunidade, para a comunidade e com a comunidade.

Peruzzo (2006, p. 9) caracteriza a comunicação comunitária por processos comunicacionais alicerçados em “princípios públicos, tais como não ter fins lucrativos, propiciar a participação ativa da população, ter propriedade coletiva e difundir conteúdos com a finalidade de educação, cultura e ampliação da cidadania”. Para a pesquisadora o uso do termo comunitário é problemático por conta da utilização que fazem dele, já que pode se referir a processos diferentes entre si, até mesmo a grande mídia se apropria para falar de suas produções. Certo modo, este é um termo que carece ser compreendido à luz do conceito de comunidade. Buscando o comum que liga e dá liga às estruturas comunitárias, temos a comunidade como mediadora e mobilizadora da comunicação comunitária e vice-versa.

A comunicação comunitária é realizada por meio de ferramentas comunicacionais que vão desde os meios mais rudimentares aos meios mais sofisticados, potencializados pelas tecnologias de informação e comunicação: Folhetins; Jornal local; Fanzine; Cordel; Teatro Popular; Rádio; Rádio postes/Sistema de alto-falantes; Televisão; Vídeos, Multimídia; Rádio e TV Web e outras possibilidades criativas. Os meios de comunicação comunitários surgem como alternativa

na produção de novos sentidos, dando possibilidade àqueles indivíduos historicamente excluídos dos processos comunicacionais em participar por meio de suas próprias falas e reivindicações.

Praticar comunicação comunitária, ultrapassa a produção de jornais, folhetins, rádios, sites alternativos, material multimídia, etc. Praticar Comunicação Comunitária é alocá-la no interior dos processos comunicacionais e utilizá-la como ferramenta de transformação social, aliando teoria à prática. Mas uma prática que diga respeito às realidades e ao contexto social e histórico da comunidade na qual a comunicação está inserida.

### **Breves considerações**

Cicilia Peruzzo (2002) faz uma síntese de como uma comunidade nos dias de hoje pode ser vista, enfoca suas implicações e características que, por vezes, não são encontradas simultaneamente em toda e qualquer comunidade. Observa-se segundo as análises da autora (2002, p. 11) as seguintes particularidades: Participação; Sentimento de pertença; Caráter cooperativo e de compromisso; Confiança, Identidades; Reconhecer-se como comunidade; Alguns objetivos e interesses comuns; Alguns tipos de comunidades são voltados para o bem-estar social e ampliação da cidadania; Interação; Com ou sem lócus territorial específico; Possui uma linguagem comum.

Em suma, viver em comunidade, estar em comunidade seja ela territorial ou não, é aceitar o outro na diferença, pois a comunidade é formada por lutas e tensões e não apenas pelo compartilhamento do bem comum. Viver e estar em comunidade é extrapolar os limites das redes e participar ativamente para que suas características permaneçam, pelo menos parte delas. O fortalecimento dos vínculos, das experiências, dos compromissos, da identidade e do respeito à diferença mostra o sentido tanto individual quanto coletivo do viver em conjunto. A comunicação comunitária, com suas ricas experiências em favorecer e fortalecer a participação, só vem demonstrando que o outro se faz na diferença e na soma dessas, assim cresce a convivência e o compartilhamento

de identidades. A comunidade é justamente esse local de alargamento e reconhecimento das diferenças.

### Referências

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é participação**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.84.

BUBER, Martin. **Sobre Comunidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO – CNPq. **Projeto Casa Brasil**. Brasília, 2004, p. 23.

GOLDSMITH, Marshall. Comunicaciones Globales y Comunidades de Elección. In: HESSELBEIN, Franceset *al* (orgs.). **La comunidad del futuro**. Granica: Buenos Aires, Barcelona, Cidade do México, 1999.

GONZÁLEZ, Jorge A. **Entre cultura(s) e cibercultur@ (s)**. Inclusões e outras rotas não lineares. São Bernardo do Campo, SP: Metodista, 2012. 266 p.

\_\_\_\_\_. Digitalizados por decreto. Cibercultur@: inclusão forçada na América Latina. **Matrizes**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade de São Paulo, a. 2, n. 2, p. 113-138, 2008.

MIRANDA, Orlando de (Org.). **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: EDUSP, 1995.

PAIVA, Raquel. **O espírito comum: Comunidade, Mídia e Globalismo**. 2.ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003, p.175.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. 3ª edição. p.342.

\_\_\_\_\_. **Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária**. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília-DF. Disponível em: <http://www.ciciliaperuzzo.pro.br/publicacoes.html>

\_\_\_\_\_. **Desafios da Comunicação Popular, Comunitária e Alternativa na Cibercultur@: Aproximação à Proposta de Comunidade Emergente de Conhecimento Local**. In: XXXIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2010, Caxias do Sul, RS. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/indiceautor.htm>

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho: Uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 268.

## **Cultura popular e comunicação na Folia de Reis de Juiz de Fora<sup>1</sup>**

Gabriela Marques Gonçalves<sup>2</sup>  
Faculdade Araguaia, Goiânia-GO

### **Resumo**

Este artigo tem como objetivo discutir qual a relação de membros de Folias de Reis de Juiz de Fora com os meios de comunicação tradicionais, bem como compreender de que forma esta festa se coloca como importante elemento comunicativo destes sujeitos. A metodologia utilizada para a coleta e análise dos dados foi a etnografia com a Folia de Reis Sinal dos Três Reis Magos do Oriente e entrevistas semi-estruturadas com membros dos grupos. O sistema de representações dominante, composto principalmente pelas grandes empresas de comunicação, não consegue refletir os modos de vida populares, encarados muitas vezes enquanto uma cultura que sempre pertence a algo estranho e distante. Isso faz com que se reforce ainda mais o papel das festas para estas comunidades enquanto um espaço de produção e reprodução simbólica.

**Palavras chave:** Comunicação; Cultura Popular; Folia de Reis; Juiz de Fora

### **Introdução**

Este artigo tem como objetivo discutir qual a relação de membros de Folias de Reis de Juiz de Fora com os meios de comunicação tradicionais, bem como compreender de que forma esta festa se coloca como importante elemento comunicativo destes sujeitos. Entende-se que a comunicação se dá nos vários atos da vida cotidiana e que determinados grupos sociais constroem processos comunicativos próprios, independentes das grandes mídias, mas em diálogo constante com elas, contribuindo com a organização social dessas pessoas, bem como com a maneira como elas elaboram significações sobre a vida.

Este texto faz parte dos resultados obtidos na pesquisa de mestrado realizada pela autora na cidade de Juiz de Fora, na Zona da Mata mineira, entre os anos de 2012 e 2014,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3 - Comunicação e Culturas Populares, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Professora do Curso de Jornalismo na Faculdade Araguaia, Goiânia-GO, email: gmjournal@gmail.com.

e teve como metodologia utilizada a etnografia acompanhada de entrevistas semi-estruturadas. A observação participante foi realizada com o grupo Sinal dos Três Reis Magos do Oriente, conhecida como Folia do Adão<sup>3</sup>, e também nas reuniões dos onze grupos pertencentes à Associação de Folias de Reis e Charolas de Juiz de Fora.

A Folia de Reis é uma festa tradicional do catolicismo popular e está presente nesta cidade mineira há mais de 50 anos. Representando a viagem feita pelos reis magos para a entrega dos três presentes ao menino Jesus que acabara de nascer, o ritual está presente em várias regiões brasileiras e ressignifica a passagem bíblica<sup>4</sup> a partir dos contextos culturais de cada um desses lugares. Em Juiz de Fora, os grupos têm uma média de 18 integrantes, compostos por foliões, mestre, contra-mestre e palhaços. Seus principais instrumentos são o cavaquinho, o bandolim, a caixa, o pandeiro e a sanfona. Os grupos viajam para cidades vizinhas de Minas Gerais e Rio de Janeiro, saindo de suas casas na noite de 24 de dezembro ou na manhã do dia seguinte, e retornam a Juiz de Fora por volta do dia 03 de janeiro, quando levam as folias para os bairros da cidade até o fim da festa no dia 06 do mesmo mês.

A seguir será apresentada uma reflexão sobre a festa enquanto elemento comunicativo, seguida da análise elaborada a partir da pesquisa de campo sobre a relação dos sujeitos que participaram da pesquisa com as mídias tradicionais de comunicação. As entrevistas foram concedidas por Adão, o mestre e dono da Folia de Reis pesquisada; Virgínia, sua esposa; Marley, seu filho e mestre dos palhaços do grupo; Bel, seu filho e contra-mestre; e André, presidente da Associação de Folia de Reis e Charolas de Juiz de Fora e mestre de um dos grupos da cidade.

### **Festa e comunicação**

Para compreender a Folia de Reis em sua dimensão comunicativa, faz-se necessário refletir sobre as relações entre cultura e comunicação enquanto fenômenos que são

---

<sup>3</sup> Na festa de 2014/2015 o grupo também passou a ser identificado como Folia do Bel, filho de Adão e contra-mestre, que vem assumindo as responsabilidades do grupo.

<sup>4</sup> Ver em Evangelho de Mateus 2, 1-12.



indissociáveis e a partir de perspectivas que tornam suas abordagens mais abrangentes, incluindo as produções simbólicas, bem como suas manifestações na vida cotidiana.

Viver coletivamente é condição necessária para o ser humano e requer a criação de códigos e significações para a troca de informações. A existência humana, acompanhada de todas as formas de representações simbólicas que ela constrói, se dá a partir da convivência e do compartilhamento destes símbolos. “(...) nos sistemas de significação cada parte contém a totalidade de onde provém: em cada mensagem individual, a totalidade do código está embutida, pois esta é uma condição necessária à sua formulação e ao seu deciframento” (RODRIGUES, 1989, p. 116).

Os mitos, os ritos e as práticas têm sentido para um sujeito apenas se eles são significados também por outras pessoas. Segundo Geertz (1989, p. 20-21), a cultura é pública porque esses significados também o são, “embora uma ideação, não existe na cabeça de alguém; embora não-física, não é uma identidade oculta”. É a partir da transmissão e desenvolvimento desse conjunto de significados que a cultura se constrói constantemente, por isso a compreendo enquanto um processo e nunca como algo estático ou pronto. A comunicação, em suas diversas modalidades, se coloca enquanto parte integrante deste complexo sistema social, elemento indispensável para a criação de um mundo humano,

pois não é possível imaginar sociedade sem comunicação, sistema social em que os membros não estejam em contato dinâmico. Os chamados 'processos sociais básicos' – cooperação, competição, conflito, imitação, associação etc. - são fundamentalmente processos comunicacionais. (RODRIGUES, 1989, p. 29-30)

É justamente a possibilidade de comunicar-se que diferencia o ser humano, pois “não existiria cultura se o homem não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral”, através do qual “toda a experiência de um indivíduo é transmitida aos demais, criando assim um interminável processo de acumulação” (LARAIA, 2001, p. 52). É essa capacidade de aprender e ensinar que possibilita o acúmulo de experiências e conhecimentos que vão transformando a cultura em um processo histórico cada vez mais complexo. O processo de aprendizado, que se dá por



meio da comunicação, determina a maneira como os grupos sociais definem seus sistemas simbólicos, mesmo para aqueles que servem para funções vitais do ser humano. Assim, comunicar é dar continuidade à cultura, ao mesmo tempo em que é um processo dela, já que a comunicação se apresenta de formas diversas em grupos sociais e tempos históricos distintos.

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (opus cit, p. 45)

Ao mesmo tempo em que deve haver um consenso sobre as linguagens e suportes utilizados para que seja possível a decodificação da mensagem, Rodrigues nos lembra que só existe a troca da informação na diferença porque algo que já exista no outro não precisa ser transmitida a ele. “Qualquer mensagem é uma dialética de semelhança e diferença e, enquanto sistemas de trocas de mensagem, as sociedades não podem ser diferentes” (1989, p. 168).

Tais processos comunicacionais precisam ser aprendidos e significados pelos membros da sociedade a que eles pertencem, já que são parte de um complexo sistema de símbolos e interpretações. Justamente pela variedade de comunidades existentes em uma determinada sociedade, ainda que alguns elementos da cultura sejam comuns a todos, seus processos de significação podem não ser os mesmos. Os símbolos, como lembra Rodrigues (p. 31), “dependem de convenções estabelecidas entre os indivíduos que constituem o grupo” e elas não são construídas de forma consensual, mas também através da luta de forças entre grupos sociais. Compreender esta capacidade de contestação e de provocar mudanças é entender que, ainda que a cultura pareça ser algo dado e seja objetivada, ela não é imutável e está sujeita às reinterpretações que os sujeitos são capazes de elaborar.



Dentre as várias formas de manifestação da cultura popular, a festa se apresenta enquanto um rico espaço para análise devido à sua história e à sua forte presença na vida dos grupos sociais aqui estudados, além de reunir em um mesmo contexto diversos elementos da cultura popular.

As festas populares, religiosas ou não, fazem parte da história brasileira e são tema de diversas pesquisas acerca da cultura nacional. Compreender seu papel dentro de uma sociedade é de grande importância já que elas se mostram como lugar de representações e construções de sentido para uma determinada comunidade, um ritual de busca de identidade (ALVES, 1986). Além disso, a festa se coloca também enquanto um importante espaço para as construções dos processos culturais e comunicativos em determinados contextos territoriais, principalmente entre as classes populares.

Essas práticas, ultrapassando a barreira do tempo, enfrentando diversas dificuldades de diferentes aspectos, vivenciando intensos processos de aculturação, de sincretismo e mesmo de proibições, prevalecem até a atualidade numa reafirmação da cultura como força propulsora de processos civilizatórios integradores e, também, como poderoso instrumento de comunicação. (FERREIRA, 2006, p. 112)

Segundo Oliveira (2003), as festas religiosas são “as atividades urbanas mais antigas do Brasil, sendo que, até o século XIX, foram os acontecimentos culminantes da vida social de nossas cidades” (p. 30-31). Se nos séculos seguintes elas perdem seu privilégio em relação à sua função para um determinado grupo, as festas continuam cumprindo seu papel, ainda que em concorrência com outros elementos e instituições sociais, de agregador dos sujeitos e de espaço de afirmação da identidade coletiva já que se sentem parte de um grupo e assumem funções, tornando-se assim protagonistas de suas próprias histórias. Além disso, a festa é também um “lugar simbólico”, onde valores e crenças são veiculados “transformando-se, portanto, no principal lugar onde afloravam os conflitos de significado na disputa pelo monopólio da informação e, até mesmo, do controle social” (FERREIRA, 2006, p. 112).

Isso porque essas festas fazem parte dos ideais desses sujeitos sociais que não estão ali para ver e sim para viver as representações de manifestações cujo acesso lhes é

negado ao longo do ano, além de se constituírem enquanto importantes espaços de sociabilidade, o que é imprescindível para a construção dos processos culturais e comunicativos.

Segundo Benjamin (2001, p. 20), “os processos comunicacionais que ocorrem na preparação, realização e no tempo que sucede à festa são muito variados” e se apresentam com linguagens diferentes, indo desde a iconografia da bandeira e das roupas dos foliões e palhaços, até os versos cantados, a música, a dança e a organização dos membros do grupo em cada parte do ritual. A própria convivência proporcionada pela festa e seus momentos de preparação se transforma em um importante processo comunicativo. Como lembram Gomes e Pereira (2002, p. 46), a cultura popular é “um sistema comunicacional caracterizado por uma plasticidade, que lhe permite transitar através de diferentes suportes”.

Portanto, para compreender a festa enquanto um processo comunicativo é necessário não confundir a comunicação com o mercado da comunicação, como lembra Enzo Pace (2009, p. 10), já que a primeira não se restringe à segunda, mas entendê-la enquanto

(...) um processo, um acontecimento, um encontro feliz, o momento mágico entre duas intencionalidades, que se produz no 'atrito dos corpos' (se tomarmos palavras, músicas, ideias também como corpos); ela vem da criação de um ambiente comum em que os dois lados participam e extraem de sua participação algo novo, inesperado, que não estava em nenhum deles, e que altera o estatuto anterior de ambos, apesar de as diferenças individuais se manterem. Ela não funde duas pessoas numa só, pois é impossível que o outro me veja a partir do meu interior, mas é o fato de ambos participarem de um mesmo e único mundo no qual entram e que neles também entra. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 15)

Esta perspectiva possibilita a compreensão de contextos mais complexos que interagem entre si, como é o caso da festa. Assim a comunicação é compreendida em seu processo “contínuo e contíguo” à cultura (JACKS, 1997, p. 6). Além disso, “é no espaço da cultura, da cotidianidade, portanto, que se desenvolvem as relações conflituosas dentro

de uma sociedade e interagem os diferentes sistemas comunicacionais” (FERREIRA, 1995, p. 32).

A visão da cultura popular “oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade” (BAKHTIN, 1999, p. 9-10) faz com que ela necessite também de uma forma de expressão dinâmica, mutável e ativa, em que a comunicação se dê nas relações e se realize também “no silêncio, no contato dos corpos, nos olhares, nos ambientes” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 16). Isto porque a própria vida “também é mobilidade, impaciência por mudança, relação com um plural do outro” (CERTEAU, at all, 2011, p. 207). O mundo dos ideais se torna o fim último das festas populares, nas quais a produção de bens materiais não é buscada e sim os valores dos membros dos grupos sociais que integram estas manifestações (BAKHTIN, 1999; PESSOA, 2005).

### **Folia de Reis e Comunicação**

Enquanto a democratização do acesso aos meios de comunicação convencionais segue encontrando entraves políticos, grupos sociais pertencentes às classes populares encontram em seu cotidiano outras formas de trocar informações e consolidar valores e modos de vida particulares. A Folia de Reis é um exemplo de como a mídia pode se tornar um complemento secundário em determinados processos de comunicação. A festa, que tem uma narrativa específica sobre o nascimento de Jesus Cristo, encontra espaços para construir e transmitir mensagens que abordam outros temas.

O compartilhamento de informações e a construção de mensagens se dá não só durante o período da festa, como também ao longo do ano, quando seus membros se reúnem em contextos que podem ou não estar diretamente relacionados à Folia de Reis. As mensagens transmitidas por meio da festa têm como importante característica a contextualização que, segundo Azevedo (2013), é uma característica da oralidade. Aquilo que é dito é apresentado “como uma situação única, concreta e compartilhável” (opus cit, p. 183). O grupo de Adão, por exemplo, não quis que eu colocasse na internet os vídeos que gravei durante a festa.

Porque não é uma coisa explicada nem nada, entendeu, o que a gente fez. Foi só uma gravação. Pro seu trabalho é uma coisa que vai ser explicada. Pelo fato de só colocar na internet o que aconteceu não vai ter explicação de nada, se ligou. Nego só vai ver, vai pô, mó boqueira os cara cantou, parou do nada, então cabou, não dançou chule nem nada... (Depoimento concedido por Marley em entrevista à autora em 2013).

Vista de um forma bastante funcional, a TV e o jornal, por exemplo, não conseguem dialogar com esses grupos sociais, nem mesmo retratar suas realidades, fazendo com que tenham uma importância mais secundária na vida dessas pessoas. Isto porque “apesar do excesso de comunicação e, talvez mesmo, por causa dele, as pessoas continuam a achar que não há compartilhamento, que não há troca, que é difícil passar ao outro o que a gente sente, como a gente sente, as coisas que estão dentro da gente” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 7).

Para Marcondes Filho, essas mídias exerceriam seu papel enquanto difusão e não enquanto comunicação, justamente porque “não há a ação recíproca, a troca, o aprendizado instantâneo e num mesmo ambiente contextual de um com o outro” (opus cit, p. 15-16). Para ele, a comunicação vai além da emissão de sinais, já que a linguagem, tal como as mídias a transmitem, não é suficiente para expressar a experiência real dos sujeitos<sup>5</sup>. A postura adotada pelos meios de comunicação, principalmente os de cunho mercadológico, em relação à construção das mensagens se reflete no cotidiano das pessoas e na forma como elas encaram esses meios.

Virgínia, Marley, Adão, Bel e André, quando perguntados sobre o que fazem em seu tempo livre, não incluíram nenhuma atividade que envolvesse a TV, o jornal e a internet. Apenas Marley cita a preferência por ver filme e escutar música. Ainda que todos os outros afirmem gostar de ver novela, não há uma fidelização a um programa de televisão ou ao consumo de um jornal, por exemplo, e a falta de tempo é uma das justificativas utilizadas. Essas atividades são substituídas pela ida à casa de um vizinho,

---

<sup>5</sup> Paulo Freire lembra em seu livro *Extensão ou Comunicação?* que é na comunicação que se dá a “co-participação dos sujeitos envolvidos no ato de pensar”, já que os sujeitos nunca pensam sozinhos, mas na reciprocidade do diálogo constante que se dá por meio da interação entre eles. Por isso, a simples emissão de sinais não significa a comunicação porque neste caso o “sujeito estaria (ou está) transformando o outro em *paciente* de seus comunicados” (1977, p. 66 e 67).

pelo pagode no bar da esquina, pelas conversas nas ruas do bairro, pelas tarefas domésticas ou mesmo pelo mutirão de construção da casa de um amigo.

A falta de credibilidade desses meios também é citada por Marley. “Deve rolar muita mentira né. Ah, pra dar ibope né, na mídia, deve ser alguma coisa assim. Ibope, sei lá. Ainda mais que eles têm costume de mentir mesmo, aí eles bota alguma coisinha a mais ou a menos” (Depoimento concedido em entrevista à autora em 2013). Isto é colocado por Marley como um dos motivos de não gostar de ver televisão:

Muita mentirada né. Ah é, só maldade, esses problema aí, só doidera, gosto não. Gosto de ver um filme mesmo, é mentirada também, mas é uma coisa mais sussu né, mais tranquila. No fim dá tudo certo. (...) Vai pôr no jornal só desgraça, matança, sequestraram não sei quem, gosto não. (Depoimento concedido por Marley em entrevista à autora em 2013).

Esse distanciamento entre os sujeitos e as mídias é reflexo de “uma sociedade em que a comunicação real vai ficando cada vez mais rara, remota, difícil e vive-se na ilusão da comunicação, na encenação de uma comunicação que, de fato, jamais se realiza em sua plenitude” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 8-9), apesar e talvez por causa de todos os avanços tecnológicos. Para Marcondes Filho, comunicar envolve “entender ou sentir junto com esse outro as coisas que ela ou ele sentem” (opus cit) e, para ele, isso é possível em algumas circunstâncias como “a experiência da criança, a do diálogo, a do aprendizado, e, em alguns casos, a da paixão” (opus cit, p. 14). Para Paulo Freire (1977), no ato comunicativo, o objeto da comunicação pertence justamente ao domínio do emocional.

André, por exemplo, conta como em uma conversa com Adão, depois de um pagode no bairro, conseguiu que ele concordasse com sua opinião sobre uma questão da Folia de Reis: “é essa forma que a gente precisa de levar, trocar ideia sempre pra gente tá vendo o que ou aonde a gente pode tá sempre melhorando. Ele aprendeu isso com a gente, ele chegou a essa mesma conclusão sem forçar, sem nada, num bate-papo” (Depoimento concedido em entrevista à autora em 2013). Momentos de diálogos entre os integrantes das folias em situações de descontração no bairro se colocam enquanto processos comunicativos mais presentes, importantes e eficazes para esses sujeitos.

Há um momento no processo comunicacional em que há o estalo, há o impacto de quem constata o '*a-ha*', um momento em que o outro enfim percebe, sente o que estou dizendo, entende, vive como eu, complementa o que eu dizia, participa desse mesmo mundo. Somos arrebatados, misturamo-nos no outro. Operou-se aí uma mudança qualitativa em nós, *fomos comunicados* (MARCONDES FILHO, 2004, p. 100).

Essa presença da comunicação se apresenta para Bel, por exemplo, em seu aprendizado sobre a tradição da folia. As conversas com seu avô reforçam essas formas de sociabilidade do estar-junto e também carregam a presença da oralidade na aprendizagem que se efetiva no momento em que os sujeitos transformam o conhecimento adquirido a partir de seus contextos de vida.

(...) folia é uma coisa que joga no ar e você tem que pegar e juntar as coisas entendeu. Meu vô me falou um negócio, nem lembro que que é mais, me falou um mês, não uma semana atrás. Aí quando foi ontem de manhã, eu conversando com ele, ele me falou, eu guardei que que ele me falou semana passada e juntei e falei: alá rapaz, é isso mesmo. Eu pensando comigo, de novo eu pensando comigo mesmo eu falei: alá, é isso mesmo. Ele me falou aquilo, agora tá juntando com isso. [...] Ele não te pega e fala não é assim assim não. Eles vai jogando no ar pra você se virar e pegar tudo e juntar pra ver o que você vai fazer e é isso. (Depoimento concedido por Bel em entrevista à autora em 2013).

Isso se reflete na própria relação entre as mídias e a Folia de Reis. A internet, por exemplo, é usada pelos grupos de forma muito pontual para a postagem de conteúdos relacionados à festa. Isso porque poucos membros das folias têm acesso constante a ela. Já a relação que os meios de comunicação de Juiz de Fora têm com a Folia de Reis do município é determinada, em sua maioria, pela cobertura do Encontro de Folias no centro da cidade. Aproveitado enquanto uma pauta para o fim de semana dos veículos de comunicação, o material produzido não consegue cobrir todas as variáveis do ritual. Nesta perspectiva a festa é tomada em seu caráter folclorizado, na qual todos os anos é explicada a origem e o significado da tradição que mudam em um ritmo muito lento, podendo ser imperceptível para quem não participa do ritual.

Segundo Ginzburg, essa aparente imutabilidade é uma característica da tradição oral, já que “a memória da comunidade tende involuntariamente a mascarar e reabsorver

as mudanças. À relativa plasticidade da vida material corresponde assim uma acentuada imobilidade da imagem do passado” (1987, p. 157). André explica:

Ah, eu meio que falo muito a mesma coisa né. Porque não muda muita coisa né. Aí o que você muda é a data da apresentação, o dia da apresentação [...] mas não tem muito uma mudança radical não porque a história de Santos Reis, a história de São Sebastião ela não muda, é a mesma, né. Você tem mais mudança de grupos, quantidade de pessoas, de evolução, às vezes me pergunta ah esse ano qual que vai ser a surpresa no evento? Não tem surpresa, é a mesma coisa, a surpresa é os grupos vão estar diferentes, vão estar com outras roupagens, outros cantos, mas não tem uma surpresa, entendeu. (Depoimento concedido por André em entrevista à autora em 2013).

Como lembra Laraia (2001, p. 95-96), “qualquer sistema cultural está num contínuo processo de modificação”, por isso, outros aspectos que envolvem a Folia de Reis em Juiz de Fora só são conhecidos por quem pertence às comunidades de origem dos grupos.

Essa característica da cobertura da imprensa local faz com que os grupos, no geral, não tenham interesse em participar das reportagens ou não se preocupem em acompanhar o que foi noticiado sobre o encontro, a não ser quando este material é visto enquanto um acervo histórico do grupo, como é o caso específico de Francino, da folia do bairro de Lurdes, que tem reportagens televisivas salvas de quando seu pai ainda era vivo e dava entrevistas por ser o folião mais velho da cidade.

Outra exceção é apresentada por André que, enquanto presidente da Associação, aproveita a cobertura feita do Encontro como uma forma de legitimar a Folia de Reis na cidade, já que a visibilidade proporcionada por ela garante, na visão dele, que a Funalfa (Fundação Alfredo Ferreira Lage), órgão municipal responsável pela cultura em Juiz de Fora, mantenha o compromisso de continuar com o apoio financeiro aos grupos.

... pra gente da Associação é ponto de honra ter o encontro. O encontro é o principal. Porque é o encontro que nos afirma, entendeu. Estamos aqui, entendeu. O encontro é que nos afirma dentro da

sociedade. As Folias de Reis se apresentam, nas suas comunidades, mas o encontro ele dá a cara. (Depoimento concedido por André em entrevista à autora em 2013).

Opinião que não é compartilhada por todos. Para alguns, participar do encontro significa cumprir uma obrigação com a Associação. Para Marley, por exemplo, é uma forma de mostrar para as pessoas que não participam da festa que essa tradição existe: “Porque simplesmente lá na praça cantar lá, cada uma hora cada um canta não é encontro de Folia de Reis. Lá é só uma apresentação, mostrando pros outros que existe o folclore, entendeu” (Depoimento concedido em entrevista à autora em 2013).

O papel da imprensa para esta manifestação cultural é encarada apenas a partir de uma perspectiva institucional. André sacrifica o seu grupo para atender os meios de comunicação locais, já que nenhum outro aceita se enquadrar na rotina de produção dessas mídias.

O pessoal, ah por que que todo ano é só você faz a filmagem da televisão? Porque a televisão, não sei se você tem esse conhecimento, não é o seu horário, sabe é o horário deles, é o horário deles. Teve vez deu virar a noite com a Folia de Reis e a Panorama querer fazer a gravação nove horas da manhã. Todo mundo cansado, aí paramos cinco horas num lugar pra dar uma descansada, tomar um café e ficar ó gente, não dorme, vamos ficar sentado esperando aqui um cadim, vamos dar uma relaxada, qualquer coisa, nego querendo ir embora pra casa dar uma descansada, dormir, eu não podia deixar, eu tinha uma apresentação pra fazer e tinha que tá todo mundo fazendo cara de bonito porque a filmagem tinha que ficar bonita, certo. Ah, nós doido pra viajar com nossa folia, nós tinha que ficar aqui em Juiz de Fora rodando pra lá e pra cá porque a Panorama marcou no dia tal. Ah dia 3, ela marcou dia 3, então eu tenho que antecipar minha chegada aqui pra fazer a apresentação. Tá, você quer fazer ô fulano, a Panorama quer que você esteja aqui dia tal, ah pra mim não dá não, eu só chego aqui dia 4 e tal. Ó fulano, a Panorama quer fazer filmagem com você, com a sua folia, dá? Dá. Beleza, mas você tem que esperar lá no bairro tal, no horário tal, todo mundo organizado. Beleza. Chegava lá, ô fulano, cadê a folia? Ah nós paramos aqui um cadim. A televisão não espera, eles vão embora, vão procurar outro grupo, certo. Porque tudo é editado na hora, tudo, tudo muito coisa. Por exemplo, o mestrim mesmo reclama pô André, nosso grupo é prejudicado porque a gente quer viajar, a gente não consegue viajar direito, a gente quer tocar, já teve vez da gente ter que fazer o negócio da Folia de Reis, ter que ficar aqui, eles marcaram pra seis horas da manhã a chamada, nós tava lá no Santa Cecília. Cantei até cinco horas da manhã, cinco e pouco da



manhã, parei a folia na casa de um conhecido lá, enquanto eles tava tomando café, eu tomei um táxi, tava lá na praça Agassis. Qual folião que faz isso? Quem que se dispõe a determinadas coisas? Ninguém. O cara não quer se dispor. Ele não quer parar sua folia pra seguir uma rotina dos outros, entendeu. Então é difícil, é difícil, então por isso que às vezes você vai ver o mesmo grupo ali ou quando eles passam por aqui. Foi fazer uma outra cobertura aqui, passa por aqui, tem um grupo aqui eles vão lá tirar foto, se a foto ficar boa eles vão usar aquilo, vão usar a minha matéria com a foto do outro, mas na maioria das vezes eles vão procurar a mim pra tá fazendo a matéria. (Depoimento concedido por André em entrevista à autora em 2013).

O esforço de André em manter a cobertura da Folia de Reis pela imprensa juizforana tem repercussão entre grupos de fora da cidade. Segundo Lopes (2010, p. 953-954), um folião da cidade de Rio Pomba acredita que participar do encontro em Juiz de Fora seria uma forma de conseguir apoio para o seu grupo.

A visibilidade midiática das folias de Juiz de Fora traz até Rio Pomba suas indumentárias luxuosas e o prestígio de seus palhaços. O desejo de Célio de encontrar apoio articula-se com seu desejo de implementar mudanças em sua folia. Muitas delas inspiradas em informações que lhe chegam via meios de comunicação de massa. Seu desejo de uma indumentária mais luxuosa e a inclusão de palhaço em sua folia, bem como a própria busca por apoio encontram-se neste universo de relações. Na medida em que o prestígio das folias de Juiz de Fora – que possuem apoio da Prefeitura e visibilidade midiática – chega até Rio Pomba via meios de comunicação de massa, estas e outras informações trazidas por estes meios passam a integrar as reflexões de Célio e de outros integrantes sobre as práticas de sua folia, bem como seus projetos de mudanças. (opus cit)

Isso mostra como o material produzido pela imprensa de Juiz de Fora tem menos relevância para os grupos retratados em suas matérias, do que para outros segmentos sociais que não participam da festa ou que mantêm essa tradição fora da cidade, não compartilhando assim da realidade vivida pelos grupos locais.

### **Considerações Finais**

Compreender a cultura a partir do cotidiano dessas pessoas nos permite sair de uma posição hegemônica que a enxerga a partir de uma perspectiva etnocêntrica em que é preciso levar para esses grupos sociais os bens culturais produzidos por uma elite. Sair

desse posicionamento nos possibilita compreender como o contexto de vida e a história dessas pessoas influenciam e são influenciados por seus modos de pensar e viver. Isso nos leva a compreender também que há a construção de outras formas de se comunicar que não aquelas monopolizadas por grupos hegemônicos da mídia. A comunicação, neste contexto, se apresenta de uma forma fluida e horizontal em que a dialogicidade e a alteridade estão presentes porque há esse encontro mútuo com o Outro, que vem carregado de afetos e conflitos.

Se consideramos que “os novos modelos de comunicação, em suma, por si mesmos não garantem a alteridade” (CAIAFA, 2007, p. 24), então pensar a festa em seu contexto urbano se torna de fundamental importância já que ela retoma uma forma de produção comunicativa que ao proporcionar a sociabilidade, o estar junto, força justamente esse contato com o Outro. Além disso, o sistema de representações dominante, composto principalmente pelas grandes empresas de comunicação, não consegue refletir os modos de vida populares, encarados muitas vezes enquanto uma cultura que sempre pertence a algo estranho e distante. Isso faz com que se reforce ainda mais o papel das festas para estas comunidades enquanto um espaço de produção e reprodução simbólica.

Historicamente, tal modo de vida não é representado pelos grandes meios de comunicação que quando o fazem é de forma estereotipada, preconceituosa ou assistencial. Ainda que faça parte do cotidiano da grande maioria das pessoas, essas mídias se tornam secundárias nos processos comunicacionais desses sujeitos que, pelo seu acesso mais restrito à internet, TV a cabo, jornais e livros, encontram em suas manifestações culturais um canal importante de comunicação.

## Referências

ALVES, Luiz Roberto. Comunicação e cultura popular: as prosopopéias na rua, no meio do redemoinho. In: FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo Lins da (ORG.). **Comunicação popular e alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do samba**: um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BENJAMIN, Roberto. Expandindo a proposta da obra fundadora. **Anuário Unesco/Unesp de Comunicação Regional**. Ano V, n. 5, 17-24, jan/dez 2001.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades** – Ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano 2** – Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, 10a edição.

FERREIRA, Maria Nazareth. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares. **Comunicação e Informação**, v. 9, nº 1, p. 111-117, jan/jun 2006.

FERREIRA, Maria Nazareth; et all. **Globalização e identidade cultural na América Latina** – A cultura subalterna frente ao Neoliberalismo. São Paulo, CEBELA, 1995.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. LTC: Rio de Janeiro, 1989.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Flor do não esquecimento** – Cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

JACKS, Nilda. Audiência nativa: cultura regional em tempos de globalização. **Intexto**. Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 2, p. 1-15, julho/dezembro 1997.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LOPES, Marcelo de Castro. A figura do palhaço em folias da Zona da Mata de Minas Gerais. In: XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, p 951-960, 2010. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2787/2096>.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?**: uma reflexão sobre o processo de individuação e formação. São Paulo: Paulus, 2004.

OLIVEIRA, Simone G. de. ‘A bandeira pede passagem’: Folia de Reis: fé e festar entre a tradição e a modernidade. In: CAMURÇA, Marcelo Ayres e PEREIRA, Mabel Salgado (ORG). **Festa e religião: imaginário e sociedade em Minas Gerais**. Juiz de Fora: Templo Editora, 2003.

PACE, Enzo. Narrar a Deus – A religião como meio de comunicação. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 24, nº 70, junho/2009.

RODRIGUES, José Carlos. **Antropologia e comunicação: princípios radicais**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

## **Desenvolvendo comunidade e estimulando a cidadania: uma análise do processo comunicacional da organização Médicos Sem Fronteiras <sup>1</sup>**

Amanda Vieira Ferrari Gasparin <sup>2</sup>

Dulce Margareth Boarini<sup>3</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo - SP

### **Resumo**

O presente texto tem por objetivo analisar como a consolidação das redes sociais digitais na sociedade atual proporciona a formação de comunidades que estimulam a cidadania. A abordagem escolhida é centrada na análise das estratégias comunicacionais empreendidas pela organização humanitária Médicos Sem Fronteiras, o que propicia novas formas de interação e cooperação com seus públicos, e, ao mesmo tempo, intensifica a audiência e amplia a percepção de boa imagem e reputação da marca.

**Palavras-chave:** Redes Sociais Digitais, Comunidades, Audiência, Reputação, Cidadania.

### **Introdução**

Atualmente é perceptível que as redes sociais digitais estão cada vez mais inseridas nos processos comunicacionais, e sua utilização aliada aos meios tradicionais permite que as organizações compartilhem suas informações com seus públicos –interno e externo- de maneira mais eficaz, abrangente, imediata e direcionada.

Um plano de comunicação bem elaborado, que se vale dos canais disponíveis e adequados, proporciona uma melhor divulgação e interação entre organização e *stakeholders*, como é o caso da Médicos Sem Fronteiras (MSF), analisada neste artigo, e que tem explorado todos benefícios e facilidades advindos com a convergência midiática.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3 – Comunicação e Culturas Populares, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Email: avferrari@gmail.com

<sup>3</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Email: magaboarini@gmail.com

### **A MSF abriu canais de diálogo com páginas nas redes sociais digitais**

De acordo com Alessandra Vilas Boas, diretora de comunicação da MSF Brasil, até o final de 2015, o escritório brasileiro da organização humanitária internacional Médicos Sem Fronteira (MSF) deverá lançar um vídeo para apresentar a complexidade do trabalho de ministrar emergencialmente a vacina contra o sarampo no Congo, envolvendo todos os esforços - da área da logística e transporte ao alcance das populações mais remotas e conscientização. No começo do mês de março de 2015, uma das profissionais do departamento de Comunicação, responsável pela produção de conteúdo, viajou para este pequeno e pobre país do oeste africano, juntamente com um cinegrafista, para acompanhar de perto, por quinze dias, o trabalho desenvolvido, a fim de coletar e apurar as informações.

Ainda segundo a diretora, o projeto do escritório brasileiro compreende a produção do material e sua disponibilização para diversos públicos do país, podendo ser aproveitado pelos demais escritórios internacionais, por meio de canais de divulgação dos mais variados, incluindo a mídia tradicional e as redes sociais digitais, onde a organização está presente, com páginas no *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *LinkedIn* e *Google+*. O plano de divulgação estabelece um trabalho estrategicamente integrado, sem qualquer discriminação de canais analógicos e/ou digitais, com mídia tradicional, redes sociais digitais, eventos e mídia online sendo tratadas de forma única, retratando a consolidação da ambiência digital no cotidiano das pessoas.

Segundo Solis e Breakenridge (2009), a mídia social encoraja as pessoas a se tornarem os novos influenciadores e força os profissionais de relações públicas e marketing a reconhecerem e incluírem essas poderosas ferramentas nas estratégias de comunicação de marketing e propaganda (marcom). Os autores ainda defendem que as redes sociais transformam de forma significativa essas duas áreas de atuação.

Conforme Scott (2013, p. 18): “A *web* é diferente. Ao invés de uma via de mão única, o *web marketing* é sobre entregar conteúdo útil no exato momento em que o consumidor necessita. É sobre interação, informação, educação e escolha.”

No caso das redes sociais digitais, nem sempre o consumidor / leitor tem consciência da sua necessidade, mas um trabalho de comunicação integrado, frequente e atraente desenvolve essa necessidade e cria dependência dessa informação.

Assim como conta com boa relação e receptividade junto à grande imprensa nacional, a página da MSF brasileira no *Facebook* também já conquistou seu sucesso na ambiência digital. É a que ostenta o maior número de seguidores dentre os mais de 20 escritórios da organização em todo o mundo. No Brasil, são 928 mil seguidores (até 06 de março de 2015) contra 850 mil das páginas do *Facebook* em língua inglesa, segundo informações prestadas pela diretora de comunicação da MSF Brasil, Alessandra Vilas Boas.

Criada em 1971 por médicos e jornalistas franceses, a organização Médicos Sem Fronteira está presente com projetos em mais de setenta países e conta com um total aproximado de 35 mil profissionais das mais diferentes formações –médicos a psicólogos e logísticos, em todo o mundo. Seu propósito é levar ajuda médica a pessoas vítimas de desastres naturais, conflitos, epidemias, desnutrição e exclusão do acesso à saúde, por ter a convicção de que todas as pessoas têm direito a um tratamento médico independentemente do local onde esteja, sem discriminação de raça, religião ou convicção política.



**Figura 1 – A MSF está presente em vários locais do mundo.**

(Fonte: <http://www.msf.org.br/acoes>)

O exercício planejado de uma comunicação que contempla todos os tipos de canais tem servido para ampliar a audiência à divulgação das ações da MSF, além de gerar mais visibilidade e contribuir para o crescimento da boa reputação. As redes sociais digitais têm um importante peso na composição de uma boa percepção de imagem e seu uso contribui no trabalho de criação de uma cultura de diálogo entre a MSF e as pessoas em geral, por meio dos *posts* (textos e imagens). A MSF ainda apresenta um *website* dinâmico, com muita informação atualizada e sobre sua história, explorando de forma interessante texto e imagem. Para os doadores da organização –pessoas que colaboram financeiramente para a realização dos projetos-, a MSF produz uma *newsletter* eletrônica periodicamente.

Desde o início do ano de 2015, a organização tem avaliado quais outras redes sociais podem ser incluídas no portfólio. Entre as utilizadas hoje, o *Google+* é o menos explorado, mas integra a lista porque fazer parte dessa rede melhora o reconhecimento da marca. O diálogo existente hoje entre a MSF e seus seguidores nas redes sociais é muito pequeno. Segundo a executiva, o que se percebe ainda é um diálogo muito focado no elogio ao trabalho prestado, o que, logicamente é muito bom, mas a intenção da organização é, a partir da intensificação dessa prática, traçar uma conversa com as pessoas e que elas comecem a travar um diálogo sobre as situações apresentadas. A MSF não se vale nem estimula a percepção de que atua como um anjo para as pessoas, reforça a executiva, embora essa seja uma primeira reação do público, conforme verificação dos *posts* na rede *Facebook*. A diretora acredita que o exercício e a frequência do contato criarão oportunidades de diálogo um pouco mais profundos. Essa ocorrência de *post* elogioso transcende o Brasil e é sentida nos demais escritórios da organização no mundo.



Figura 2 – Post sobre o atendimento médico na Ucrânia do dia 04 de Março de 2015  
(Fonte: <https://www.facebook.com/MedicosSemFronteiras?ref=ts&fref=ts>)

### Comunicação estrategicamente integrada favorece criação de comunidade virtual

A experiência vivida pela MSF demonstra que a consolidação das redes sociais digitais na sociedade atual tem proporcionado um movimento bastante rico com relação à formação de comunidades, uma vez que permite não apenas uma aproximação de um grupo de pessoas em torno de objetivos comuns de forma mais rápida, com acesso sem barreira física ou de tempo, como também traz a possibilidade de ampliação das audiências e facilitação do diálogo. Comunidades já existentes e tradicionais passaram a se valer desses benefícios, bem como percebemos a criação de inúmeras comunidades chamadas virtuais, com perfis diferenciados.

O uso estratégico das redes sociais pela área de comunicação de organizações como a MSF, aliando aos canais tradicionais de divulgação, possibilita que organizações sem fins lucrativos amplifiquem a comunicação de seu trabalho e se lancem a um diálogo com o público em geral, nem sempre possível antes do surgimento das redes sociais digitais. Afinal, nem sempre o que é trabalhado junto à grande imprensa chega ao público sem acesso ao jornal. O trabalho integrado tem o poder de suprir lacunas, potencializar a

informação e criar lastro com o leitor para a formação de uma comunidade. Bauman (2001, p.1) define comunidade como uma coisa sempre boa, um lugar “cálido”, um lugar confortável e aconchegante.

No dia 06 de março de 2015, o jornal Folha de S.Paulo, um dos maiores em circulação no Brasil. em sua página A12 Mundo, publicou a matéria: “Último paciente com vírus ebola na Libéria recebe alta”. O texto informava que o último paciente do país infectado pelo vírus do ebola havia recebido alta naquele dia –uma professora de 58 anos, que teve três dos cinco filhos mortos pela doença. Na matéria, a presidente internacional da MSF, Joanne Liu, foi entrevista juntamente com a presidente do país, revelando a credibilidade e a importância da organização no contexto mundial de saúde.

Conhecida como o país do oeste africano que mais contabilizou mortes pela epidemia, a pobre República da Libéria deve aguardar daqui para a frente ainda um período superior a 40 dias sem qualquer registro de pessoas infectadas para ganhar o título de país onde o ebola foi erradicado, mas, de qualquer forma, a alta do último paciente já é um grande feito, alentador, expressivo e que sintetiza os esforços internacionais para a erradicação dessa temida e devastadora doença. Além disso, o país, geralmente presente nos noticiários internacionais com fatos tristes e negativos, como conflitos internos, pobreza e doenças, pôde, finalmente, ver estampado seu nome em uma matéria jornalística positiva.

A participação em comunidades requer prioritariamente uma sensação de confiança. Para Brogan e Smith (2010, p.2), a necessidade por confiança tem crescido:

Temos muito mais a dizer sobre isso. Você está se ligando a mais histórias sobre confiança, mais ideias sobre o que fazer com a confiança, e conversas com agentes de confiança de indústrias específicas que indicam como tornar isso útil.

A partir do surgimento do ciberespaço –definição criada em 1984 por William Gibson no seu romance Neuromancer-, as comunidades deixaram de existir apenas no plano físico e se tornaram também virtuais, e a sensação de conforto não se limitou ao plano analógico. Lévy define como ciberespaço o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores (1999, p. 92),

e cuja orientação está baseada em três princípios básicos: a interconexão, a criação de comunidades virtuais e a inteligência coletiva. Ainda segundo o autor, uma comunidade virtual é alicerçada de acordo com as afinidades e interesses mútuos dos indivíduos, que interagem, cooperam e trocam informações entre si, transcendendo barreiras geográficas e filiações institucionais.

No caso da organização humanitária Médicos Sem Fronteira, os projetos podem ser caracterizados como mútuos pelo fato de existirem doadores, que financiam as ações, e de ser empreendido um processo de prestação de contas por meio da divulgação do trabalho realizado. No caso específico do Congo, por exemplo, o trabalho de garimpo de informações que está sendo realizado pela área de comunicação do escritório brasileiro e o plano de divulgação integrada, incluindo redes em que a interação com audiências é imediata e sem filtros, ilustra a disposição da MSF em abrir canais de diálogo a exemplo do que fazem comunidades.

A República Democrática do Congo sempre registrou casos de sarampo, mas desde 2010 a doença vem se alastrando e já matou mais de cinco mil pacientes. O esforço da MSF não se trata apenas de correr contra o tempo, para evitar que mais pessoas e, principalmente crianças menores de um ano, contraíam a doença, mas também de superar desafios dos mais variados. O país enfrenta conflitos entre grupos armados, o que muitas vezes contribui para dificultar o deslocamento das equipes de atendimento. Além disso, as vacinas devem ser mantidas em temperaturas corretas e a manutenção da cadeia de frio pode ser impactada pela situação política. Os profissionais da MSF nem sempre dispõem de meios de locomoção adequados. Há localidades que somente podem ser alcançadas a pé ou, no máximo, por moto. Com certeza, esse é um trabalho que deve atrair audiência e boa receptividade para a organização.

Na opinião de Rheingold (2000), a tecnologia torna as comunidades virtuais possíveis porque conferem aos cidadãos comuns poder nas áreas social, comercial, intelectual e, na mais importante, política.

Rheingold (apud RECUERO, 2001, p. 04)

(...) destacamos, como elementos formadores da comunidade virtual as discussões públicas, as pessoas que se encontram e reencontram, ou que ainda, mantêm contato através da Internet (para levar adiante a discussão), o tempo e o sentimento. Esses elementos, combinados através do ciberespaço, poderiam ser formadores de redes de relações sociais, constituindo-se em comunidades.

Trabalhar públicos variados dentro de um planejamento estratégico de integração dos canais dá a certeza de poder trabalhar todos os temas de interesse da organização. Ações para o tratamento contra o ebola e na Ucrânia, por questão emergencial e dramática, muitas vezes têm mais apelo junto à mídia tradicional, diferentemente de ações no Congo, que já acontecem há alguns anos e está dentro de um processo de continuidade. Ao explorar diferentes canais de comunicação, é possível criar espaço para divulgar temas variados e conseguir levar as informações para audiências maiores.

### **Os tempos atuais demandam uma nova estrutura de comunicação**

A estrutura do departamento de comunicação da organização é igual em todo o mundo e o departamento integram as áreas de assessoria de imprensa, eventos, mídias sociais digitais, produção de conteúdo. O que difere é o tamanho da equipe, ajustado à realidade local e a forma como os temas são trabalhados. No caso do escritório brasileiro, a equipe de comunicação é formada por seis pessoas. O episódio do ebola, por exemplo, ganhou um post com depoimento de uma psicóloga brasileira que trabalhou em Serra Leoa, como responsável pela contratação, treinamento e supervisão de uma equipe de saúde mental para dar suporte a pacientes infectados e familiares. Publicado na página do *Facebook*, o post teve (até 6 de março de 2015) 5.881 *likes*, 74 comentários e 811 compartilhamentos. A maior parte dos comentários era de elogios ao trabalho da profissional.

O compartilhamento da notícia -geralmente os posts incluem um *link* que acessa a matéria na íntegra-, é visto como excelente aceitação da informação transmitida. Na avaliação da diretora da MSF, as pessoas sentem que estão contribuindo com o trabalho da organização ao compartilharem e isso é extremamente bom. A discussão mais aprofundada sobre o trabalho é priorizada em outro braço da comunicação –a de eventos, como a exibição de filmes, palestras e encontros. A diretora de comunicação afirma que

não se pretende causar a impressão de que os canais para o diálogo são abertos em troca de doação, e por isso é que o trabalho é realizado com muito cuidado.

Sem apresentar uma aferição sobre o crescimento dos números de audiência nos últimos anos, o departamento de comunicação da MSF no Brasil acredita que ganhou muito em visibilidade e reputação. Relato da executiva informa que quando profissionais da organização abordam pessoas em locais públicos, dentro do serviço de atração de doadores, grande parte das pessoas afirma já conhecer a MSF e parte de suas ações. “Não podemos afirmar que nossa visibilidade, reputação, captação de recursos e atração de profissionais acontece por conta da presença nas redes sociais. O resultado do trabalho é a conjunção de inúmeras ações de um trabalho grande (não apenas de Comunicação)”, afirma Alessandra Vilas Boas. Scott (2013, p. 19) afirma que o trabalho de Relações Públicas costumava focar apenas na imprensa.

Hoje em dia, o bom RP inclui programas para alcançar compradores diretamente. A *web* permite acesso direto à informação sobre seus produtos, e companhias perspicazes entendem e usam essa fonte fenomenal para grandes vantagens.

No caso da MSF, um plano de comunicação que integra assessoria de imprensa, eventos, mídias sociais digitais representaria o programa citado por Scott para atingir o público final. Embora a organização não esteja no *Facebook* para atrair doadores, ela pode se valer –e se vale- deste espaço para informar as pessoas sobre essa possibilidade. Muitos seguidores ou eventuais seguidores da página devem ter se tornado doadores da MSF.



Ações em números



Figura 3 – Ações realizadas, como prestação de contas e transparência no trabalho.  
(Fonte: <http://www.msf.org.br/acoes>).

### Audiência fiel e transparência geram credibilidade e sensação de pertencimento

Na página do *Facebook*, grande parte dos posts contam com depoimentos de profissionais que trabalham em campo. O Brasil, sempre que pode, privilegia relatos de brasileiros que deixaram o país para realizar algum trabalho voluntário para a MSF. No website da empresa, há a seção “Diário de Bordo”, como mostra a figura a seguir:



## Diários de Bordo

[ler todos os diários >>](#)

### O começo dos trabalhos no Haiti



24/02/2015  
No dia 2 de fevereiro de 2015, completei 28 anos de vida e fiz um mês que deixei o Rio de Janeiro rumo ao Haiti. Após ter esperado por esse momento por quase dois anos, hoje posso assegurar que foi o melhor presente que a vida me deu.  
Estou encantada com o país e principalmente com o povo...



Karina Teixeira  
ADMINISTRADORA  
Haiti



Figura 4 – Imagem da seção na *Home* do *website*, com o relato de uma brasileira sobre seu trabalho voluntário na MSF. (Fonte: <http://www.msf.org.br/>).

Depoimentos sempre se destacam como uma das seções mais lidas, segundo a organização. Tudo o que é divulgado nessa área atinge pico de audiência, embora a executiva não tenha revelado números. O depoimento de voluntários confere veracidade ao trabalho, humaniza o relacionamento e cativa o leitor, transformando-o em agente que pode replicar essa confiança a outras pessoas e, assim sucessivamente, conquistar mais audiência.

Para Riel (2014, p. 1 e 2):

As grandes empresas reconhecidamente afetam a sociedade de várias maneiras e contam com uma ampla variedade de *stakeholders*, um número certamente maior do que se considerava haver apenas uma ou duas décadas atrás. (...) embora as empresas detenham a promessa de marca, o novo cenário mostra que são os *stakeholders* internos e externos que detêm o ativo mais precioso, que é a reputação.

A afirmação do autor, embora esteja centrada em empresas, pode ser aplicada a organizações não-governamentais, como a MSF, uma vez que ela se obriga a apresentar transparência no trabalho e nos resultados e que se pauta pela interação com seus *stakeholders*, sejam internos ou externos. A boa reputação e o reconhecimento de marca são objetivos importantes dentro da MSF.

### Considerações Finais

A Comunicação é um pilar importante na vida da organização MSF, uma vez que jornalistas participaram do processo de sua criação e sedimentaram a importância de exercer uma forte cultura comunicacional também internamente. As equipes dos mais de vinte escritórios espalhados pelo mundo usam todas as ferramentas disponí-

veis para trocar informações entre si e procuram fazer o mesmo com o público externo - e-mail, aparelhos de telefones celular, redes sociais digitais, telefones fixos, entres outros.

Nas zonas de atendimento -áreas de conflito, desastres naturais ou doenças extremamente contagiosas e perigosas, como o ebola-, o objetivo principal da comunicação é assegurar a integridade física dos seus profissionais. Desta forma, pode-se concluir que todos os projetos da MSF enfatizam e exploram a convergência midiática, com a finalidade de desenvolver uma melhor interação com todos os públicos.

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade – A Busca por uma Segurança no Mundo Atual**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar e E-Reader KOBO, 2001.

BROGAN, Chirs e SMITH, Julien. **Trust Agents – Using the Web to Build Influence, Improve Reputation and Earn Trust**. New Jersey. Ed. Wiley e E-Reader KOBO, 2010.

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

MELLO, Patrícia Campos. Último paciente com vírus ebola na Libéria recebe alta. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 06.mar.2015. Caderno Mundo, p.A12.

MSF. **Médicos Sem Fronteiras**. Disponível em: < <http://www.msf.org.br/>>. Acesso em: 06.mar.2015.

\_\_\_\_\_. **Médicos Sem Fronteiras. Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MedicosSemFronteiras?ref=ts&fref=ts>>. Acesso em: 06.mar.2015.

RECUERO, Raquel. **Comunidades Virtuais – Uma Abordagem Teórica**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/recuero-raquel-comunidades-virtuais.html>>. [Acesso em: 06.mar.2015.](#)

\_\_\_\_\_. – apud CITELLI, Adilson, BERGER, Christa, BACCEGA, Maria Aparecida, LOPES, Maria Immacolata Vassallo, FRANÇA, Vera Veiga (Organizadores). **Dicionário da Comunicação – Escolas, Teorias e Debates** - Ed. Contexto, 2004.

RIEL, Cees B.M van. **Reputação – O Valor Estratégico do Engajamento dos Stakeholders**. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2014.

RHEINGOLD, Howard. **The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier**. Disponível em: <<http://www.rheingold.com/vc/book/>>. Acesso em: 06.mar.2015.



SCOTT, David Meerman. **The New Rules of Marketing & PR**. 4a. Ed. New Jersey: Wiley, 2013.

SOLIS, Brian; BREAKENRIDGE, Deirdre. **Putting the Public Back in Public Relations**. 5 Ed. New Jersey: FT Press, 2009.

VILAS BOAS, Alessandra: Depoimento [mar.2015]. Entrevistador: D.M.BOARINI. São Paulo: MSF, 2015. Entrevista concedida via SKYPE.

## Expressão anônima na Internet: um estudo exploratório sobre o *Secret*<sup>1</sup>

Rodrigo Scherrer<sup>2</sup>

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP  
Universidade Federal do Espírito Santo, ES

### Resumo

O estudo, de caráter exploratório, trata dos usos que são feitos das redes sociais quando é dada a possibilidade do anonimato. O objetivo é entender as motivações de uso da rede social para *smartphones Secret*, que permite a postagem de textos e fotos sem que o autor seja identificado. Por meio da função de *Global Positioning System* (GPS), o aplicativo exibe as mensagens para usuários que estão geograficamente próximos. A coleta de dados ocorreu na cidade de Vitória (ES), e analisa o conteúdo de postagens disponíveis entre 10 e 20 de fevereiro de 2015. Os resultados mostram que buscas por parceiros, reflexão/desabafo, confissões, perguntas e brincadeiras estão entre as principais motivações de uso da rede no local pesquisado.

**Palavras chave:** Comunicação; Usos da internet; Redes sociais; *Secret*.

### 1 Introdução

O presente estudo pretende identificar possíveis motivações de uso da rede social *Secret*, que utiliza como suporte *smartphones*. Por meio dela é possível escrever o que quiser sem ser identificado, acompanhado ou não por uma imagem. O sistema utiliza a capacidade de geolocalização dos aparelhos para exibir os conteúdos compartilhados para indivíduos de localidades próximas ao autor.

O *Secret* difere das demais redes sociais por ser voltado completamente para o anonimato, válido tanto para postagem quanto para curtidas, comentários ou mesmo apenas a leitura. Nesse contexto, onde os usuários não estão ligados a um perfil, uma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3 - Comunicação e culturas populares do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Práticas de Consumo na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo. Pesquisador vinculado ao grupo “Cultura Audiovisual e Tecnologia” do departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo.



aproximação das motivações de uso pode ser feita, em um primeiro momento, por meio da análise da atividade observada na rede. O presente estudo, que pretende explorar a questão, parte da análise do conteúdo de uma amostra de 320 postagens tomadas na cidade de Vitória (ES), durante 11 dias do mês de fevereiro de 2015. O objetivo é encontrar recorrências que permitam identificar algumas razões pelas quais indivíduos se valem da rede para se expressar, construindo hipóteses que eventualmente possam vir a ser testadas posteriormente, em outro locais e períodos, com vistas à ampliação de conceituações acerca dos relacionamentos no universo digital.

As motivações para a interação social na internet são objeto de diversos estudos, tais como os de Ross et. al. (2009) Spitzberg (2006) e de Bryant, Sanders-Jackson e Smallwood (2006) e Gülnar, Şükrü Balcı e Çakır (2010), dentre outros, como discutiremos adiante

## **2 O uso de redes sociais e o *Secret***

### **2.1 O *Secret***

O *Secret* é uma rede social disponível para *smartphones*, lançada em 30 de janeiro de 2014 nos Estados Unidos. Opera nos sistemas *Android* e *Apple IOS* e assim é definida em seu *website* :

Secret lets you see what your friends are really thinking and gives you a look into what's going on around you, wherever you may be. You can share your thoughts, comment on the thoughts of others, and *chat* directly with other Secret users.

A promessa da rede aparece já em seu slogan: “*Be curious*”. A proteção dada pelo anonimato cria o contraste do *Secret* em relação às demais redes sociais. É permitida a postagem de texto e imagens, exibidas em uma sequência que se desdobra em uma barra de rolagem, onde constam os 87 *posts* mais recentes – a cada nova adição, o mais antigo é apagado. O que é postado pode ser visualizado por duas categorias de pessoas:

- amigos no *Facebook* e contatos da agenda telefônica que também utilizam o aplicativo. Esse contato é expressamente anônimo de acordo com a política de privacidade do *software*. Não há, porém, necessidade de criação de uma conta para



acesso ao serviço, o que impossibilita ver o que os contatos pessoais compartilham na rede;

- pessoas nas proximidades. O *Secret* utiliza o serviço de geolocalização (*Global Positioning System* - GPS) disponível em *smartphones*, o que possibilita encontrar usuários próximos e ver o que compartilham na rede. Isso significa que o que é postado é acessado por desconhecidos.

A rede permite escolhas a respeito de onde partem as postagens exibidas no *feed* pessoal: somente o que contatos postam; o que é postado em locais ao redor (o aplicativo não informa a abrangência geográfica); o que chama de “*mood lifter*”, algo como “melhorador de humor” em tradução livre, modo que não é explicado no site do aplicativo mas, como podemos inferir, elenca postagens de teor “estimulante” – provavelmente filtradas por algoritmo de computação; e o que é compartilhado nas cidades norte-americanas de Nova Iorque e São Francisco. Cada uma dessas opções pode ser organizada de duas formas para leitura: *posts* mais recentes e “melhores” *posts*, ou seja, aqueles que geraram mais engajamento.

O *software* possibilita a interação entre quem posta e quem lê por meio de curtidas, comentários e *chat* privado. As curtidas indicam engajamento em relação ao *post*, porém suas reais motivações são difíceis de serem apreendidas. O comentário, sempre anônimo, permite a discussão, podendo ser visualizado pelos demais que clicarem no *post*. O *chat* privado pode ser iniciado por meio dos comentários, clicando-se em um avatar aleatório atribuído a cada usuário que comenta.

O *Secret* foi alvo de um debate ético no Brasil, logo na ocasião de seu lançamento no país, em maio de 2014. Em nome da possibilidade de ocorrência de *bullying* virtual, a 5ª Vara Cível Pública de Vitória (ES), atendeu ao pedido do Ministério Público do Espírito Santo e determinou que *Apple* e o *Google* removessem o aplicativo de suas lojas oficiais. Testes realizados durante este estudo mostram que o aplicativo pode ser baixado somente por usuários do sistema *Android* no Brasil, mas não em dispositivos *Apple*.

## 2.2 Redes sociais, comunicação e internet

O estudo ora empreendido trata dos usos de redes sociais, especificamente quando o usuário aparece anônimo. Como preconizado por Wellman (2014), uma rede de dispositivos que conectam pessoas por meio de um conjunto de relações sociais significantes pode ser considerada uma rede social. Recuero (2009) elenca dois elementos básicos que compõem uma rede social na internet: os atores e as conexões de que dispõem e que constroem (interações e laços sociais). Acrescenta que o estudo das redes sociais na internet

[...] foca o problema de como as estruturas sociais surgem, de que tipo são, como são compostas através da comunicação mediada pelo computador e como essas interações mediadas são capazes de gerar fluxos de informações e trocas sociais que impactam essas estruturas. (RECUERO, 2009, p. 24)

A rede social estudada tem no anonimato dos usuários uma característica de destaque. A possibilidade de atuação anônima, contudo, não é exclusividade do *Secret*. Sabemos que no *Facebook* e no *Twitter*, duas das maiores plataformas do gênero, existem muitos perfis falsos, sem ligação clara com uma identidade real, apesar desse tipo de ação ser expressamente proibido por ambas plataformas. Ocorre, porém, que a capacidade desses perfis tem possibilidade limitada de ação, em função da emergência do que Jensen e Sørensen (2013), em estudo sobre o *Facebook*, chamam de “normas tácitas de amizade”. Nesse contexto, os laços que unem os contatos no *Facebook* possuem intensidades variadas, terreno no qual é possível deduzir que mensagens anônimas têm maior dificuldade em se propagar.

Uma outra dimensão é dada ao contato com o outro quando a identidade é uma incógnita. Em recente estudo exploratório sobre as formas de apresentação do indivíduo no *Facebook*, Zhao, Grasmuck e Martin (2008), apontam que na rede a “nonimidade” (em oposição ao anonimato), ligada à construção de um perfil pessoal surge como um ponto de “ancoragem” com a realidade, com as relações construídas *off-line*. O estudo aponta, com base na análise de 63 perfis de estudantes universitários dos Estados Unidos,

que os jovens preferem utilizar estratégias onde sua identidade aparece de forma implícita, sem recorrer ao anonimato explícito ou, eventualmente, a um perfil *fake*: nem sempre os campos para autodescrição são preenchidos, mas alguns traços da identidade dos indivíduos podem ser identificados por curtidas em páginas de locais que frequenta ou o gênero musical que ouve, por exemplo. Ocorre, porém, que no *Secret* nenhum desses vínculos sociais está disponível, já que seu uso é completamente anônimo.

Os comentários e conversas privadas constituem as principais formas de contato no *Secret*. Trata-se de algo comum no que Alex Primo (2007) chama de Web 2.0, cuja principal característica é a potencialização das formas de interação social, por meio da publicação, organização e compartilhamento de informações, ampliando as possibilidades de interação dos usuários no processo. Paula Sibilía (2008) aponta que esse processo acaba empoderando o indivíduo.

Em estudo comparativo sobre como informações pessoais são trocadas nos primeiros contatos, Tidwell e Walther (2002) observam que, em interações iniciadas por meio da internet, indivíduos faziam mais perguntas de cunho íntimo e se permitiam um número maior de revelações a respeito de si. O ambiente online é potencialmente “libertador”, como reflete Freire Filho (2013), em trabalho a respeito de comunidades de fãs de expoentes do mercado musical juvenil: “Mais distante do controle parental e da rigidez dos padrões de etiqueta e bom gosto, o interativo ambiente virtual acolhe, retroalimenta e acirra as manifestações hostis das fãs adolescentes contra presumidas concorrentes ou inimigas de sua diva.” (p. 7)

Pesquisa de Gülnar, Şükrü Balcı e Çakır (2010) dá conta de que o narcisismo e a auto expressão, postagem e acompanhamento da atividade da mídia, passatempo, busca por informação, manutenção de relações e entretenimento estavam entre as principais motivações para consumo de *websites* de compartilhamento de fotos e vídeos, tais como *Facebook* e *Youtube*. Trabalhos de Spitzberg (2006) e de Bryant, Sanders-Jackson e Smallwood (2006) concordam que a motivação para o uso de uma tecnologia de comunicação vem antes da aquisição das habilidades para operá-la.



Marques (2010), em estudo sobre conversações informais na internet, ressalta que “não se pode deslegitimar de antemão as formas originais, estéticas e afetivas que emergem rotineiramente nos espaços virtuais” (p. 320). Ainda segundo a autora, nos contextos possibilitados pela internet,

indivíduos e grupos marginalizados são duplamente favorecidos, pois além de encontrarem nos espaços da rede a proteção do anonimato para falarem sobre seus problemas, aproveitam para elaborar e dar visibilidade a contradiscursos que desafiam estereótipos e códigos simbólicos de opressão. (p. 321)

É difícil dizer se os usuários do *Secret* constituem uma comunidade virtual, definida por Kozinets (2014, p.16) como um grupo de pessoas que “compartilham de interação social, laços sociais e um formato, localização ou ‘espaço’ interacional comum, ainda que, nesse caso, um ciberespaço virtual ou mediado pelo computador”. Por um lado, a geolocalização oferecida pelo aparelho faz com que pessoas que vivem próximas compartilhem informações, bem como facilita o contato direto e o encontro *off-line*. Contudo, a ausência de um perfil associado às postagens dificulta a identificação da recorrência do uso por parte de indivíduos.

### **3 Metodologia do estudo sobre o *Secret***

O presente estudo, de caráter exploratório, tem como objeto as postagens realizadas por usuários do *Secret*. Busca, por meio delas, identificar possíveis motivações de uso dessa rede.

A coleta se deu no município de Vitória, capital do estado brasileiro Espírito Santo, mais precisamente em um ponto localizado a 20°15'3'' S 40°16'9'' W. Essa informação se faz particularmente importante porque o *Secret* utiliza a geolocalização como forma de composição dos *posts* que serão exibidos para cada um. Isso significa que o conjunto de postagens reunidas na análise é único, por se tratar de uma coletânea feita a partir do que foi compartilhado nos arredores do ponto supramencionado.

A coleta ocorreu durante onze dias, entre 10 e 20 de fevereiro de 2015. Foram utilizados apenas as postagens surgidas nas redondezas do ponto de coleta, o que poderia

incluir amigos do pesquisador no *Facebook* – o que não aconteceu, já que durante o período de coleta não foram registradas postagens de contatos diretos.

A amostra feita é de caráter não-probabilístico por conveniência. O registro abarcou todas as postagens disponíveis no *feed*, sendo que os *posts* eram coletados apenas uma vez – a primeira em que apareciam. No dia 10, data de início da coleta, foram registradas 87 postagens, algumas de dias anteriores.

Vale apontar aqui algumas questões enfrentadas durante o período de coleta. Uma delas está associada a possíveis ocorrências de problemas com o sistema de geolocalização. O *Secret* aponta o local de moradia, porém de forma imprecisa: por vezes traz um bairro, em outras o município e até mesmo o estado. Um problema dessa natureza foi notado no dia 13 de fevereiro, quando a geolocalização parece ter falhado e o *feed* exibiu diversos com *posts* repetidos. Foram, nessa circunstância, coletados somente os inéditos, mantida a primeira coleta em relação aos que se repetiam. Outro fato observado foi o desaparecimento de alguns *posts* de um dia para o outro, não aparecendo na sequência do *feed* em que constava no dia anterior. Foi, nesse caso, mantida a coleta que registrava o *post*.

A análise se deu em duas etapas. Em um primeiro momento, foi construída uma nuvem de palavras com o auxílio da ferramenta *web Wordle*, que quantifica as expressões mais frequentes e as exibe em escala de tamanho da fonte. Como atestam McNaught e Lam (2010), o *Wordle* é útil quando utilizado como ferramenta de acesso preliminar aos dados e associado a outros métodos de estudo, como feito aqui. Das 4046 palavras que compõem a massa de dados, as 150 mais frequentes são exibidas. A técnica gráfica foi utilizada para explorar o objeto em um primeiro momento, dando algumas direções para as etapas subsequentes de categorização e análise.

Em um segundo momento os dados, sistematizados em um banco, foram tratados segundo a técnica da análise de conteúdo. Como o empreendimento é de um estudo exploratório, a unidade de registro utilizada é a da postagem. É ela que plastifica a tomada de ação, a enunciação livre de que o usuário goza quando utiliza o *Secret*.



O conteúdo que compõe o objeto do trabalho, ou seja, a atividade no *Secret*, está organizado segundo critérios poucos e frouxos do aplicativo. Optou-se, então, por proceder a leitura atenta de todas as postagens reunidas para, em seguida, conduzir uma distribuição em categorias de origem semântica – um procedimento por “milha”, como denominado por Bardin (2006, p.113).

As categorias encontradas foram as seguintes:

- Busca: a busca do outro por meio do *Secret*. A partir dessa, outras quatro subcategorias surgiram: contato (aqueles à procura de pessoas para conversa, em um primeiro momento); parceiros (pessoas que buscavam parceiros para alguma atividade); relacionamento (postagens buscando namoro); e sexo (mencionado de forma explícita);
- Segredo/confissão: confidências a respeito de si. Normalmente aparecem como afirmativa, por vezes expressam um desejo que talvez encontre somente no anonimato um lugar para sua enunciação;
- Reflexões/desabafos: aqui foram categorizadas reflexões, conclusões ou desabafos. Gerou duas subcategorias, uma reunindo as declarações a respeito do próprio enunciador, uma autorreflexão, e uma a respeito de outras pessoas;
- Música/citação: quando um trecho de uma letra de música ou uma citação de autoria conhecida era postada;
- Perguntas para a comunidade: perguntas dirigidas aos leitores anônimos;
- Brincadeiras: piadas ou brincadeiras;
- Comentários avulsos/reclamações/gírias não identificadas: postagens que continham informações aparentemente desconexas ou reclamações igualmente esparsas. Em suma, informações cuja falta de propósito, nexos ou conhecimento do pesquisador a respeito do linguajar empregado dificultaram a categorização.

## 4 Análise dos resultados

Na sequência, são apresentadas considerações sobre os resultados do processamento dos dados realizado, como já dito, em duas etapas: a primeira na geração de um gráfico pela ferramenta Wordle; e a segunda na categorização das postagens.

### 4.1 Algumas descrições das postagens coletadas

Durante o período de coleta, os 320 *posts* compartilhados receberam, ao todo, 250 curtidas e 1312 comentários – mais de cinco comentários para cada curtida. Em média, cada postagem recebeu 0,8 curtida, contra 4,1 comentários. Enquanto 142 *posts* receberam pelo menos uma curtida, 271 foram comentados. A partir disso, é possível identificar uma tendência de participação, de diálogo, entre os usuários da rede anônima, pelo menos na pesquisa empreendida.

Diversos estudos se debruçam sobre as curtidas em redes sociais, em especial o *Facebook* – onde essa ferramenta de interação parece ter um significado diferente em relação ao *Secret*. Se, como apontam Kosinski, Stillwell e Graepel (2013), as curtidas registradas no *Facebook* podem ser utilizadas para a predição de uma série de características pessoais, o mesmo não ocorre no *Secret*. Como as curtidas não estão ancoradas em uma identidade, não há como lograr bônus ou ônus a partir delas. Curtir uma postagem de alguém por puro interesse futuro, curtir algo que é julgado inadequado na cultura em que se vive, dentre outros, perde em parte seu sentido na rede estudada. Talvez por isso o número de curtidas seja menor.

Ao todo, sete postagens atingiram o máximo de curtidas registradas: cinco. Dentre esses, o que obteve mais comentários: “Eu amo lésbicas <3. <3” (*post* 14, 10/05)”, com 32 ao todo. Entre todos, o *post* com mais comentários obteve 60 e não trazia uma só palavra: apenas o *emoticon* de uma estrela. A explicação para o engajamento deve estar no rumo tomado pelas discussões acontecidas nos comentários.

A recorrência da temática sexual é um dos aspectos que mais chamam atenção quando se acessa o *Secret* pela primeira vez. No trabalho, foram identificadas 74 (23%) postagens cujo tema principal era o sexo. Uma miríade de desejos, confissões e perguntas,



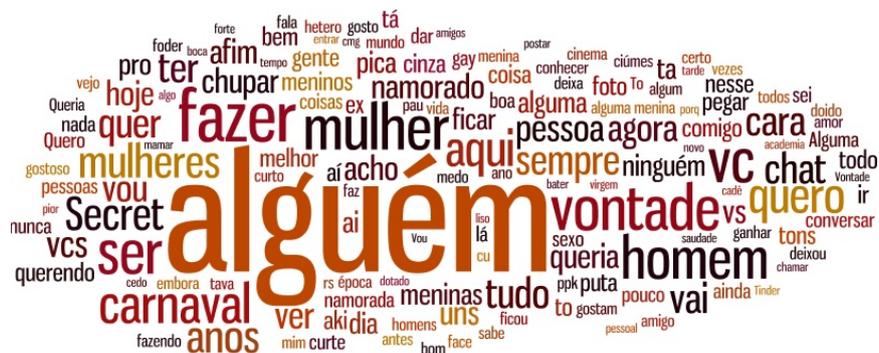
dos mais corriqueiros aos fetiches mais variados, aparecem misturadas às demais postagens. Esse é um diferencial do *Secret*: a exposição, para apreciação pública e sem ônus, de algo íntimo, recôndito.

Dentre as postagens analisadas, nove continham imagens, a maioria retiradas da internet, contendo desenhos e brincadeiras. Somente uma foto, de uma menina, aparentemente em torno dos 20 anos, sem citação de nome. O texto da postagem dizia apenas “que menina linda” (*post* 225, 17/02). Outras nove postagens continham nomes de terceiros, sendo quatro com sobrenome. Vale lembrar que esse foi o motivo que levou o juiz a proibir o *download* do aplicativo no Brasil.

## 4.2 Nuvem de palavras

A figura 1 traz a nuvem gerada

FIGURA 1 – Nuvem com as 150 palavras mais frequentes nas postagens



A palavra mais presente, “alguém”, indica uma das características mais marcantes da utilização do *Secret*: a busca por outras pessoas desconhecidas para atividades diversas. Em palavras que se referem a gêneros, como “homem”, “mulher” se evidencia a demanda por contatos cujo fundo, muitas vezes, é o relacionamento amoroso/sexual. O sexo é latente, muitas vezes explícito. O desejo se faz presente, com palavras como “quero”, “quer”, “ser”, “vontade”. A convocação para a ação, para o contato, é evidenciada por palavras como “fazer”, juntamente com a sexualidade explícita em

“chupar”. “Carnaval” aparece em destaque porque a coleta aconteceu durante as festividades.

A palavra “alguém” recebeu 39 citações no período do levantamento. Ela surge em diferentes contextos, normalmente como um convite: “Alguém interessante para conversar?!” (*post* 36, 10/02), a constante busca pelo contato via *chat*; “Alguém quer ir no cinema sexta?” (*post* 94, 11/02), a busca por companhia para atividades; “Ai alguém afim de real ou cam? Vem de *chat*... sou h e procuro H...” (*post* 97, 11/02), o sexo. Parecem refletir, acima de tudo, uma solidão, que aparece estampada nas postagens. Lançam pedidos à incógnita audiência: conversem comigo, divirtam-se comigo, façam sexo comigo. A solidão motiva a busca, de forma explícita: “hoje acordei sentindo falta de alguém do meu lado, alguém que me abraça, me de carinho e atenção! Então decidi arrumar um namoradinho! Se sentindo muito sozinha” (*post* 129, 12/02).

#### 4.3 Analisando a categorização

A categorização das postagens contribui para a compreensão e avanço nas inferências a respeito do que foi exposto com a nuvem de palavras. Na Tabela 1 pode-se ver a frequência das postagens por categoria.

**TABELA 1 – Contagem das categorias atribuídas**

<b>Categorias</b>	<b>Freq. simples</b>	<b>Freq. relativa (%)</b>
Busca	82	25,6%
Reflexão/desabafo	78	24,4%
Confissão/segredo	69	21,6%
Pergunta	43	13,4%
Brincadeira	27	8,4%
Comentários aleatórios/reclamações/gírias	17	5,3%
Citação ou letra de música	4	1,3%
<b>TOTAL</b>	<b>320</b>	<b>100%</b>

Como evidenciado pela palavra “alguém” na nuvem da Figura 1, a busca por outras pessoas é a principal função observada para o aplicativo durante o período de coleta. Sendo a plateia do *Secret* completamente anônima, cabe a pergunta: o que levaria alguém a procurar outra pessoa entre desconhecidos, por meio da internet? Uma leitura mais atenta nessa categoria pode dar algumas pistas.

#### 4.3.1 Buscando pessoas para...

TABELA 2 – Subcategorias de “Busca”

Subcategoria	Freq. simples	Freq. Relativa (%)	Freq. Relativa (%) (em relação ao total)
Busca contato	46	56%	14,4%
Busca sexo	20	24,3%	6,2%
Busca por relacionamento (namoro)	10	12,1%	3,1%
Busca parceiro para atividade	6	7,3%	1,9%
<b>TOTAL</b>	<b>82</b>	<b>100%</b>	<b>25,6%</b>

Na maior parte das postagens aqui categorizadas o interesse é a busca por um simples contato, a oportunidade de conhecer alguém novo, de uma conversa. A fuga do cotidiano, a busca pelo desconhecido, alguém para se relacionar: “mulheres chamem no *chat* to querendo conhecer uma princesa” (*post* 80, 10/02); “boa tarde meninos lindos... Alguém para trocar ideia” (*post* 178, 15/02); ou um simples “alguém acordado?” (*post* 153, 13/02). Esta subcategoria, assim como boa parte das categorias pensadas, contém elementos que trazem mensagens implícitas de busca por o sexo, como em “Eu sou macho e gosto de fêmea. Alguém?” (*post* 12, 10/02) ou em “quero aprontar hoje. Sou H e quero H.” (*post* 234, 18/02).

Chama também a atenção a busca por sexo casual, imediato, com alguém desconhecido. Desde um direto “Quem aí quer fazer sexo?” (*post* 50, 10/02) até desejos mais explícitos como “quero chupar um cara dotado e não afeminado. Alguém?” (*post* 190, 15/02). A busca por alguém que caiba nos sonhos surge em *posts* como “alguém mlkao com jeito de hetero, que curte ser mamado por um brother, e ter uma grana fixa sempre? Dispensio curiosos e afeminados. Curto machinho. Até uns 24 anos.” (*post* 239, 18/02) e “Querida alguém pra me fazer de puta” (*post* 284, 20/02).



A busca por um relacionamento duradouro pode refletir um desânimo com o ciclo social ao redor. A solidão afetiva tem no *Secret* uma esperança, um ponto de fuga. Novamente a idealização, agora do amor que se busca: “Procura-se mozo, bonito, carinhoso, entre 23 e 27 anos, maior que 1,75, Seja ativo” (*post* 138, 13/02); ou “preciso de uma menina na minha, que não ligue para a aparência e olha sim para o coração, mais acho que essas tao em extinção” (*post* 227, 17/02).

Não menos interessante é a subcategoria com postagens que indicam pessoas buscando por companheiros de atividade. As demandas são diversas, mais uma vez evidenciando a falta de opção que alguns aparentemente enfrentam em seu meio social. Procuram pessoas para: gravar discos, como em “alguma mina que goste de cantar ou tocar violão, pra gravar uns vídeos comigo?” (*post* 105, 11/02); ir a uma casa noturna, como aparece em “Alguém que tenha carro ou moto, vai ou gostaria de ir na Fluente? Chama aki” (*post* 164, 14/02); ou apenas alguém para sair e conversar em “quem quer sair hoje? Fazer algo legal, conversar e sorri” (*post* 314, 20/02).

#### 4.3.2 Reflexões e desabafos

Alguns dos temas mais comuns entre as postagens analisadas são as reflexões e desabafos. São conclusões a respeito de si ou de outrem que aparentemente não encontram outro suporte senão o anônimo para sua expressão.

Para análise, esta categoria foi subdividida em duas, entre postagens que tratavam do próprio autor e aquelas que tinham como objeto outras pessoas.

Entre os desabafos a respeito do próprio autor, em alguns casos a solidão se faz notar. Postagens como “Tem gente que nasceu para ficar sozinha... Tipo eu. rs.” (*post* 78, 10/02) ou “as vezes acho que meu destino é a solidão” (*post* 144, 13/02) não trazem uma intenção de contato explícito, mas apenas o relato de algo “preso na garganta”.

A decepção amorosa, a separação que se aproxima ou acaba de se consumir, aparecem como motivações nessa subcategoria. Um exemplo é o caso deste autor, cuja tristeza encontrou no *Secret* um lugar: “Bagunçou com meus sentimentos! Ouvindo Stay da Rihanna... As lágrimas descendo. Sentimento de dor, perda!” (*post* 136, 13/02).

Os sujeitos das postagens podem liberar um sentimento preso que não lhes permite a fala – até a descoberta do *Secret*. Um exemplo é o incômodo, a pergunta insistente, talvez repetida por anos, cuja resposta poderia significar uma mudança nas relações familiares: “e os namoradinhos?” “sou lésbica tia” tenho muita vontade de falar isso” (*post 279, 19/02*). O *Secret* é um canal para o que aqui é chamado de “desabafo” e cujo lugar na rede social pode ser o de alívio e busca de apoio, por meio dos comentários.

Algumas “reflexões” também aparecem, como em “as vezes ser fria é a melhor coisa” (*post 118, 12/02*) ou “ai você gosta da pessoa e ela nem liga pro que você sente” (*post 8, 10/02*), conclusões tomadas a respeito de si.

Nas reflexões a respeito dos outros, imperam as reclamações. As temáticas variam: amorosa, como em “Tão difícil arrumar um namorado decente. O mundo gay está repleto de coisas cruéis! Só se aproximam para sugar, explorar... Gostaria que fosse diferente” (*post 90, 11/02*); crítica a um programa do governo como “hoje uma mulher de boa aparência, estava no telefone, ela me pediu ajuda para entrar encontrar o número do CPF em sua carteira de trabalho... Quando ela me mostrou... Tava lá um cartão do bolsa família... OS: o *smartphone* dela tem uma tela GIGANTESCA” (*post 167, 14/02*); ou mesmo reflexões a respeito dos usuários do próprio *Secret*: “sei lá, parece que aqui é dividido entre virjões, gays pegadores (vcs são do babado) e um tantinho de nada de mulheres (que medo é esse?) e homens héteros legais...” ( *292, 20/02*).

#### 4.3.3 Confissões e segredos

As confissões e segredos são responsáveis por 69 (21,6%) das postagens. Em princípio, alimentam a rede em seu propósito inicial: o de servir de fiel depositário do que não deve ser dito, descolando a notícia de seu autor e a exibindo para uma plateia desconhecida. Dentre esses *posts*, 29 (42%) tem caráter sexual.

Aqui as vontades proibidas, seja por critérios morais ou legais, têm lugar: “Gosto muito de fumar maconha” (*post 17, 10/02*); “Sou hétero, mais adoro fazer oral numa ppk \*-\*” (*post 74, 10/02*); “nossa... Fiz amor com meu namorado o carnaval todo!!! O melhor de todos [emoticons de coração]” (*post 254, 19/02*); “traio meu namorado

constantemente, não é que não ame ele... Só queria variar um pouco no cardápio sexual” (post 261, 19/02). Mesmo que os comentários indiquem reprovação de qualquer conduta, a identidade ainda está preservada.

#### 4.3.4 Perguntas

Das 43 perguntas à comunidade anônima, 15 (34,8%) tinham fundo sexual. Perguntas como “meninos o que vcs gostam que a garota faz na hr do beijo... Que te deixa de pau duro?” (post 290, 10/02) ou “qual e melhor pra vcs meninos. meninas do bundão ou meninas do peitão?” (post 294, 20/02) deixam transparecer um desejo por aprendizado sexual; outras, como “o que da mais prazer pro homem a menina virgem ou a que não é mas tem experiencia?” (post 56, 10/02) trazem a pura curiosidade.

Outras dúvidas, algumas até mesmo em busca de um comentário ou um *chat* descompromissado, podem ser observadas: relacionamentos em “Da pra confiar em um cara que sai com você, mas possui tinder e badoo?” (post 127, 12/02); “só eu que não tenho nenhum amigo virtual?” (post 140, 13/02) e “não sei chamar mo *chat* ☐” (post 85, 10/02), dúvidas que pedem a opinião alheia ou buscam uma conversa.

#### 4.3.5 Demais categorias

As categorizações já analisadas sformam as que receberam maior número de postagens. Outras categorias foram criadas neste trabalho, para abarcar todas as postagens.

Com 27 postagens (8,4%), a categoria “brincadeiras” englobava piadas e *emoticons* sem relação clara com outras informações. Talvez explicitem uma vontade do enunciador de ser notado, de iniciar um contato. Semelhantes, as quatro postagens (1,2%) que traziam citações de pensadores famosos ou trechos de músicas.

Ao todo, 17 (5,3%) postagens aparentemente, não guardavam muito sentido. Gírias, linguajar grupal ou outros aspectos inapreensíveis dificultaram a categorização. Alguns exemplos: “Titãs” (post 1, 10/02); “odeio quando to na rua, tropeço e já caio sentada numa pica” (post 62, 10/02); e “TV na TV” (post 146, 13/02).

## 5 Reflexões finais

A pesquisa, de caráter exploratório, serve para reflexão e para o levantamento de algumas hipóteses a respeito de como as pessoas usam ou podem usar uma rede social que permita o anonimato. Dentre os resultados observados, em primeiro lugar aparece a busca por parceiros para diversas atividades; o sexo como temática recorrente; a solidão, o desencantamento com as opções e pessoas que pertencem ao ciclo pessoal. Comentários parecem mais populares que curtidas, apesar do sistema do *Secret* levar a isso (é por meio dos comentários que as conversações privadas são iniciadas). O anonimato é explorado pelos usuários, com perguntas cujo teor pode não encontrar lugar fora do anonimato.

O estudo exploratório aqui relatado possui diversas limitações. Público e postagens recolhidos e analisados são únicos, sendo que, à altura da divulgação do trabalho, nenhum estava mais disponível publicamente. A efemeridade dos *posts* e a especificidade de seus autores (marcados por uma área geográfica específica) impede qualquer generalização a respeito dos usos da rede social por um determinado grupo – muito menos em territórios distintos. Pode, porém, incitar outras pesquisas em outros lugares e comparar evidências, o que poderia identificar um padrão de busca social.

A propósito do que foi aqui exposto, algumas sugestões de estudo surgem: comparações, com estudos semelhantes em locais diversos, com o objetivo de comparação; comparações com postagens de outras cidades/países, utilizando a mesma estrutura de categorias; a análise dos comentários; e a realização entrevistas pessoais a respeito das motivações de uso, iniciadas por meio de convite no *chat* privado.

## Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2006.

BRYANT, Alison J., SANDERS-JACKSON, Ashley; SMALLWOOD, Amber M. K.. IMing, text messaging, and adolescent social networks. **Journal of Computer-Mediated Communication**, n. 2, vol. 11, p. 577–592, Jan. 2006.

FREIRE FILHO, João. A Comunicação Passional dos Fãs: Expressões de Amor e de Ódio nas Redes Sociais. In: **Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Manaus, 2013.

GÜLNAR, Birol; BALCI, Şükrü; ÇAKIR, Vedat. (2010). Motivations of Facebook, You Tube and Similar Web Sites Users. **Türk Dünyas Sosyal Bilimler Dergisi**, n. 54, p. 161-184, Summer, 2010.

KOSINSKI, Michal; STILLWELL, David; GRAEPEL, Thore. Private traits and attributes are predictable from digital records of human behavior. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)**. Washington (DC), vol. 110, n.15, p. 5802-5805, Abr. 2013.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

MARQUES, Ângela C. S. A conversação informal na internet: condições interacionais e contribuições para uma análise qualitativa. In: BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria I. V.; MARTINO, Luiz C. (orgs.). **Pesquisa Empírica em Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.

MCNAUGHT, Carmel; LAM, Paul. Using Wordle as a Supplementary Research Tool. **The Qualitative Report**, n. 3, vol. 15, p. 630-643, May 2010.

PRIMO, Alex. O aspecto relacional das interações na Web 2.0. **E-Compós** (Brasília), v. 9, p. 1-21, 2007.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

SØRENSEN, Anne Scott; JENSEN, Jacob Linnaa. 'Nobody has 257 friends'. Strategies of friending, disclosure, and privacy on *Facebook*. **NORDICOM Review**, n. 34, vol. 1, p. 49-62, 2013.

TIDWELL, Lisa C.; WALTHER, Joseph B. Computer-Mediated Communication Effects on Disclosure, Impressions, and Interpersonal Evaluations: Getting to Know One Another a Bit at a Time. **Communication Research**, n. 3, vol. 28, p. 317-348, Jul. 2002.

WELLMAN, Barry. An Electronic Group is Virtually a Social Network. In: KIESLER, Sara (org.). **Culture of the internet**. New York: Psychology Press, 2014.

ZHAO, Shanyang; GRASMUCK, Sherri; MARTIN, Jason. Identity construction on *Facebook*: Digital empowerment in anchored relationships. **Computers in Human Behavior**, vol. 24, n. 5, p. 1816-1836, Mar. 2008.

## Humor nas urnas: o exercício da cidadania através dos *memes* das eleições presidenciais de 2014<sup>1</sup>

Pietro Giuliboni Nemr Coelho<sup>2</sup>  
ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing, SP

### Resumo

Neste artigo, refletimos sobre a criação de *memes*, mensagens de cunho humorístico compartilhadas na internet, dentro do contexto das eleições presidenciais de 2014. A partir de uma coleta de imagens na rede social *Twitter*, analisamos o processo de seleção dos elementos que compõem as mensagens e como elas são recebidas pelos usuários do ambiente digital. Fazendo uma relação com os conceitos de consumo, identidade, cidadania, comunicação e cultura, apoiados em autores como Garcia Canclini, Jenkins, Martin-Barbero, Sassateli, Slater e Tondato refletimos sobre o exercício da cidadania e a apropriação de elementos culturais no processo de críticas à acontecimentos da agenda pública em um ambiente que propicia a participação, interação e socialização dos usuários.

**Palavras-chave:** Comunicação; consumo; cidadania; identidade; cultura.

Atualmente, ao falarmos em ambiente digital e internet, é praticamente impossível deixar de falar no termo Web 2.0, que coloca os usuários digitais em um processo de produção e uso de conteúdos digitalizados. Isso faz com que possamos observar cada vez mais o surgimento de sites como *blogs*, *wikis*, *vlogs* e redes sociais, com conteúdos totalmente criados pelos usuários e que permitem o compartilhamento de fotos, vídeos, notícias, entre outros tipos de mensagem.

A geração e compartilhamento de conteúdo fazem com que a cadeia comunicacional que conhecemos seja modificada, colocando o usuário no papel de emissor e receptor ao mesmo tempo. A tecnologia digital permite que ele seja impactado

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 3 - Comunicação e Culturas e Populares, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, ESPM-Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo – SP, pietrocoelho@gmail.com

por determinadas mensagens ao mesmo tempo em que produz outras, criando um ciclo comunicacional no qual o produtor do *meme* tem liberdade de criar os mais diversos formatos e abordagens para as mensagens que deseja transmitir, tendo contato direto e em tempo real com as opiniões dos outros usuários do ambiente digital em que se encontra.

Um dos mais criativos tipos de mensagem compartilhadas no ambiente digital são os chamados *memes*<sup>3</sup>, que são utilizados em ambientes de redes sociais, como o *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* para transmitir uma opinião sobre determinado assunto, fazer uma sátira sobre algum acontecimento, ou apenas contar uma história. Os *memes* podem ser constituídos por elementos digitais diversos, seja uma imagem aliada a um texto, um *tweet*<sup>4</sup>, um vídeo, uma fotomontagem, uma *hashtag*<sup>5</sup>, e são criados pelos próprios usuários para satirizar e fazer piadas sobre os mais diversos assuntos, como os conteúdos das séries de TV e filmes, ou acontecimentos da agenda pública, como as eleições presidenciais ou os debates entre políticos, por exemplo.

Neste artigo, o foco da discussão será a elaboração de *memes* no cenário das eleições presidenciais do Brasil no ano de 2014, que se iniciaram no dia 6 de julho de 2014, com as primeiras propagandas eleitorais, e terminaram no dia 26 de outubro de 2014, com a reeleição de Dilma Rousseff para presidente. Desde o início, muitas mensagens de cunho humorístico surgiram no ambiente das redes sociais, no entanto, são enfatizadas apenas nas mensagens envolvendo os debates de 1º e 2º turno, que contaram com os então candidatos à presidência da república Aécio Neves (PSDB), Dilma Rousseff (PT), Eduardo Jorge (PV), Everaldo Dias Pereira (PSC), Levy Fidelix (PRTB), Luciana Genro (PSOL) e Marina Silva (PSB).

---

<sup>3</sup> Conceito que se espalha via internet, normalmente de cunho humorístico, que pode evoluir ao longo do tempo, por comentários, paródias, imitações ou relatos sobre si mesmo. O termo faz referência ao conceito de memes, teoria ampla de informações culturais criada por Richard Dawkins em 1976 no livro *The Selfish Gene*. Disponível em: <<http://www.youpix.com.br/memepedia/o-que-e-meme/>>. Último acesso em 11 de novembro de 2014.

<sup>4</sup> Mensagem enviada através da rede social *Twitter*. Disponível em: <<http://tecnologia.hsw.uol.com.br/twitter1.htm>>. Último acesso em 11 de novembro de 2014.

<sup>5</sup> Palavras-chave (*tags*) sobre determinado assunto acompanhadas pelo símbolo cerquilha (#) com o intuito de serem indexáveis por mecanismos de busca e reunirem mensagens de um mesmo assunto. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hashtag>>. Último acesso em 11 de novembro de 2014.

Discutimos os *memes* sob a categoria de mercadoria, levando em consideração a definição de Appadurai (2010, p.22) como sendo “qualquer coisa destinada à troca”, e verificando de que forma a corrida eleitoral e a elaboração dos *memes* no ambiente digital são uma forma dos usuários expressarem suas posições como cidadãos, ao consumirem elementos culturais para expor suas opiniões sobre os assuntos abordados.

Entendemos o consumo como sendo “o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (GARCIA CANCLINI, 1995, p.53), e esses processos sempre são uma manifestação cultural, como defende Slater (2002):

(...) todo consumo é cultural porque sempre envolve significado: para “ter uma necessidade” e agir em função dela precisamos ser capazes de interpretar sensações, experiências e situações e de dar sentido a (bem como de transformar) vários objetos, ações, recursos em relação a essas necessidades. (...) os significados envolvidos são necessariamente significados partilhados. As preferências individuais são, elas mesmas, formadas no interior de culturas. Não é que todos os membros de uma cultura sejam unânimes e uniformes em seu consumo (...). A questão é que quando formulamos significativamente nossas necessidades em relação aos recursos disponíveis, baseamo-nos em línguas, valores, rituais, hábitos, etc., que são de natureza social, mesmo quando os contestamos, rejeitamos ou reinterpretemos no plano individual. (SLATER, 2002, p.131)

No caso dos *memes* analisados nesse artigo, o conceito abordado por Slater é adequado tanto para discutir a produção quanto a recepção, uma vez que os usuários se apropriam de elementos da cultura em que estão inseridos, aliados aos acontecimentos das eleições, para produzirem e consumirem as mensagens em questão. Ou seja, a elaboração dos *memes* pode ser considerada como um ato de consumo, uma vez que é necessário ao usuário consumir e interpretar as informações presentes nos acontecimentos da corrida eleitoral, ao mesmo tempo em que se apropria de outros elementos, dos campos do entretenimento, da cultura, para dar significado àquela mensagem que está produzindo dentro de um ambiente que propicia o compartilhamento e a socialização.

Essa produção de *memes* também pode ser relacionada com a abordagem de Campbell e Barbosa (2006) para com a ressignificação de bens, uma vez que, ao

selecionar elementos do entretenimento e da cultura, que serão adaptados para o contexto das eleições, afim de gerar uma mensagem satírica dos acontecimentos em questão, o usuário ocupa tanto o papel de consumidor, através da experiência, quanto de produtor, ao organizar os símbolos que deseja para expor suas opiniões e tomar uma posição dentro daquela situação:

Atualmente, o uso, a fruição, a ressignificação de bens e serviços, que sempre corresponderam a experiências culturais percebidas como ontologicamente distintas, foram agrupados sob o rótulo de “consumo” e interpretados por esse ângulo. Assim, ao “customizarmos” uma roupa, ao adotarmos determinado tipo de dieta alimentar, ao ouvirmos determinado tipo de música, podemos estar tanto “consumindo”, no sentido de uma experiência, quanto “construindo”, por meio de produtos, uma determinada identidade, ou ainda nos “autodescobrindo” ou “resistindo” ao avanço do consumismo em nossas vidas, como sugerem os teóricos dos estudos culturais. (CAMPBELL e BARBOSA, 2006, p.23)

Ao construir paródias, os usuários mostram estar acompanhando os acontecimentos dentro do universo das eleições e passam a participar de um contexto cultural que visa discutir um tema da agenda pública, o que representa uma forma do exercício da cidadania, uma vez que há a participação em um grupo que percebe sua capacidade de expor idéias e opiniões para uma vida em sociedade melhor e o faz de maneira criativa e integrada com elementos culturais. O uso da tecnologia digital auxilia nesse processo, pois propicia novas maneiras de comunicar, produzir e ser impactado por mensagens, pontos de vista e imagens, inaugurando uma nova maneira de se relacionar e de participar na sociedade moderna:

O lugar da cultura na sociedade muda quando a mediação tecnológica (J. Echeverría) da comunicação deixa de ser meramente instrumental para espessar-se, condensar-se e converter-se em estrutural: a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas, sim, a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas. (MARTIN-BARBERO, 2006, p.54)

Para que os *memes* sejam entendidos pelos outros usuários, é necessário que estes

estejam a par dos acontecimentos que são retratados, caso contrário, a mensagem pode acabar se tornando apenas uma piada, perdendo sua capacidade de ser um espaço de expressão dos usuários dentro do ambiente digital, promovendo a participação e a formação da identidade cidadã, por meio do consumo de elementos culturais na elaboração das mensagens. Nesse aspecto, podemos relacionar com McCracken (2003), que diz que “os bens são, portanto, incapazes de significar uns sem os outros. Quando os bens mostram a distinção entre duas categorias, fazem-no codificando alguma coisa do princípio de acordo com o qual tais categorias são distinguidas” (p.105), uma vez que para que os materiais produzidos tenham o significado desejado, eles devem se apoiar nos acontecimentos daquele universo, que devem ser de conhecimento dos receptores da mensagem.

A cultura detém as “lentes” através das quais todos os fenômenos são vistos. Ela determina como esses fenômenos serão apreendidos e assimilados. Em segundo lugar, a cultura é o “plano de ação” da atividade humana. Ela determina as coordenadas da ação social e da atividade produtiva, especificando os comportamentos e os objetos que delas emanam. (McCRACKEN, 2003, p.101)

Sendo assim, ao produzir um *meme*, seja ele no formato que for, o usuário se apoia em elementos de sua cultura, em conjunto com o assunto que deseja parodiar, no caso as eleições, para comunicar sua mensagem. Fazendo um paralelo com o que diz Miller (2011), é a partir da cultura de nosso país, de nossa cidade, que passamos a exercer nossa cidadania, no caso, tornando a mensagem presente nos memes ainda mais forte dentro daquele contexto. No entanto, para que esta seja decodificada adequadamente pelos receptores, é necessário que eles possuam o conhecimento sobre o assunto que está sendo representado.

### **Cultura, piadas e paródias**

Ao acessar o site do *Youpix*<sup>6</sup> e realizar uma busca pelo termo “eleições”, observamos

---

<sup>6</sup> Plataforma criada em 2006 por Bia Granja e Bob Wolheim para discutir a cultura da internet e como o jovem usa a internet para criar movimentos culturais, sociais e informação. Disponível em <<http://youpix.virgula.uol.com.br/sobre/>>. Último acesso em 11 de novembro de 2014.

diversas notícias envolvendo humor e *memes*, reunindo diversos materiais produzidos durante o período que retratam tanto as principais piadas e sátiras quanto o próprio processo das eleições, funcionando como uma linha do tempo da corrida eleitoral. Os materiais encontrados durante essa busca misturam o universo dos debates eleitorais com elementos da cultura como músicas, séries de TV, filmes, entre outros, para transmitir a mensagem, como pode ser visto nos exemplos da Figura 1.

Grande parte dos materiais produzidos foram gerados em tempo real, enquanto os usuários assistiam aos debates do 1º e 2º turno, pelo *Twitter*, no entanto, imagens, textos e vídeos produzidos posteriormente também podem ser observados, embora não estejam disponíveis em uma quantidade tão significativa quanto aos *tweets*. A possibilidade de elaboração de mensagens em tempo real propicia uma maior discussão entre os usuários, que entram em contato com diferentes pontos de vista ao mesmo tempo em que acompanham o debate, possibilitando que eles possam formar novas opiniões sobre determinado assunto e criar outros materiais que serão divulgados depois.

Com o debate em tempo real, o usuário fortalece seu papel de cidadão, expondo suas opiniões dentro de um grupo social e tendo contato com diferentes pontos de vista afim de agregar novas interpretações e idéias para determinado assunto. Ao fazer isso, pode-se dizer que ele mostra uma preocupação com as consequências que o assunto tratado, no caso o resultado das eleições presidenciais, poderá trazer para seu país, e sente a necessidade de se expressar e discutir seus ideais sobre aquele contexto em um espaço em que ele se sente pertencente e à vontade para isso.



Figura 1: exemplos de *memes* dos debates presidenciais. Fonte: *Youpix*<sup>7</sup>

Nos exemplos acima podemos observar a utilização de elementos cinematográficos, como o filme “E.T. – O Extraterrestre” (Steven Spielberg, 1982), e de animações como o desenho “Yu-Gi-Oh”<sup>8</sup> para mostrar tanto a rivalidade dos candidatos quanto a posição de cada um dentro da corrida eleitoral. Em casos como os exemplificados acima, pode-se identificar o perfil dos criadores das imagens, seja pela sua idade, uma vez que o filme de

<sup>7</sup> Disponível em <http://youpix.virgula.uol.com.br/eleicoes-2/eleicoes-2014-na-web/> e <http://youpix.virgula.uol.com.br/eleicoes-2/melhores-reacoes-ao-debate-presidencial-derradeiro-dessas-eleicoes/>. Último acesso em 11 de novembro de 2014.

<sup>8</sup> Animação japonesa sobre um jogo de cartas que segue a história de um menino chamado Yugi Muto que, ao remontar um antigo tesouro egípcio, desperta um espírito dentro de seu corpo que resolve seus conflitos usando vários jogos. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Yu-Gi-Oh!>. Último acesso em 23 de novembro de 2014.

Spielberg é bem antigo (1982), tendo um grande valor dentro do público de 30 anos ou mais, mesmo tendo cenas clássicas conhecidas por todas as idades, ou o fato de Yu-Gi-Oh ser voltado para um público mais jovem; pelos seus gostos, em animações orientais ou em filmes de ficção científica. Além disso, a utilização de elementos de humor, como é o caso de um dos exemplos, diverte o público, comunicando a opinião dos criadores sobre o debate em questão ao mesmo tempo entretendo, por meio do uso da sátira.

Em outras palavras, por mais que os símbolos utilizados na construção dos *memes* possam não ter inicialmente um significado relacionado com o universo que estão tratando, eles são moldados e socialmente estruturados pelos autores da mensagem, que os integram ao contexto de interesse. Um programa de TV de cunho humorístico e dirigido a um público infanto-juvenil, por exemplo, adquire um caráter político, ainda que em forma de sátira, possibilitando assim a realização de associações pelos usuários por elas impactados. Um exemplo disso por ser visto na Figura 2, com elementos do programa “Chaves” sendo utilizados e relacionados aos candidatos, mostrando que o público que assistia ao debate pelo canal SBT ironizava os participantes, comparando-os a um programa com uma estética de humor infantil, no qual os protagonistas são pessoas de baixa-renda que vivem em uma vila e se relacionam de forma grosseira, com brigas e discussões; feito apenas para o divertimento e para provocar riso, e que não deve ser levado a sério.



Figura 2: exemplo de *meme* utilizando elementos do programa “Chaves”. Fonte: *Youpix*<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Disponível em <[youpix.virgula.uol.com.br/eleicoes-2/eleicoes-2014-na-web/](http://youpix.virgula.uol.com.br/eleicoes-2/eleicoes-2014-na-web/)>. Último acesso em 12 de novembro de 2014.

### Um exercício de cidadania

Ao elaborar um *meme* o usuário comunica-se com a sociedade e expõe suas opiniões sobre determinado fato social, político, econômico, entre outros, se utilizando do humor para muitas vezes criticar algum acontecimento, frase ou pessoa. Podemos citar o termo “propiciadores”, abordado por Cerquier-Manzini (2010), que diz respeito à determinados fatores sociais que despertam nos homens o desejo de agir em prol daquilo que desejam para a sociedade, no caso em questão, o ambiente político propicia aos indivíduos o debate e a busca por melhores condições, o que é realizado de diversas maneiras, sendo uma delas o compartilhamento dos *memes*.

Ao expor suas opiniões, através do *meme*, o indivíduo passa a exercer seu papel como cidadão, que tem consciência de seus direitos e quer melhores condições para seu país, e ironiza o que vem sendo realizado, mostrando sua insatisfação. Ao compartilhar ideias e debater-las dentro do ambiente online e através do consumo de imagens e símbolos, fica ainda mais claro que a cidadania se constrói a todo instante, nas relações sociais que temos diariamente; como defende Tondato (2010), “é por meio do caráter simbólico do consumo que o indivíduo-sujeito dialoga com a sociedade do seu tempo, informando seus interlocutores a respeito de sua identidade, seus hábitos, posicionando-se no mundo.” (p.2).

O consumo do qual falo aqui é o consumo que parte da noção de cidadania, entendendo cidadão um “sujeito que tem consciência de que é *sujeito de direitos*”; que tem “*conhecimento de seus direitos*”, ou seja, que tenha condições de acesso a esse conhecimento e que lhe sejam “adjudicadas as garantias de que ele exerce ou exercerá seus direitos sempre que lhe convier” (Baccega, 2009). O consumo é inserido nestes direitos, uma vez que “ser cidadão não tem a ver apenas com os direitos reconhecidos pelos aparelhos estatais para os que nasceram em um território, mas também com as práticas sociais e culturais que dão sentido ao pertencimento” (Canclini, 1995:22). (TONDATO, 2009, p.73)

Esse exercício da cidadania também pode ocorrer pelo consumo dos *memes*, durante a recepção da mensagem, fazendo com que o usuário possa perceber os elementos que o compõem e o que ele deseja transmitir. Ao fazer isso, ele se insere no contexto

daquele material e, caso compartilhe a imagem, texto ou vídeo com outros usuários, demonstra sua participação dentro de um grupo social, que partilha dos mesmos valores.

(...) é através de formas de consumo culturalmente específicas que produzimos e reproduzimos culturas, relações sociais e, na verdade, a sociedade. Ser um membro de uma cultura ou de um “modo de vida”, em contraposição a simplesmente “manter-se vivo”, implica o conhecimento dos códigos locais de necessidades e coisas. Conhecendo e usando os códigos de consumo de minha cultura, reproduzo e demonstro minha participação numa determinada ordem social. Além disso, represento essa participação. Minha identidade enquanto membro de uma cultura é representada através da estrutura significativa de minhas ações sociais – o fato de que faço coisas deste jeito, e não daquele. Não só minha identidade, mas as próprias relações sociais são reproduzidas através de consumo culturalmente específico (SLATER, 2002, p.131)

Dessa forma, ao selecionar elementos de sua cultura para a elaboração de um *meme*, o usuário reforça sua identidade dentro de um contexto social, mostrando suas posições sobre o assunto em questão, seus gostos e preferências culturais, e exerce seu papel de cidadão, uma vez que percebe que pode expor suas opiniões dentro do ambiente digital e tem a capacidade de motivar outros usuários a fazerem o mesmo. A participação dos indivíduos dentro desse contexto os coloca em um grupo que busca defender seus pontos de vista sobre um acontecimento da agenda pública e, uma vez que há a interação e o debate de ideias dentro das redes sociais, ele se sente pertencente à um movimento maior.

### **O sentimento de pertencimento**

Ao elaborar um *meme*, o usuário expõe suas opiniões sobre os debates eleitorais e reforça sua identidade como um cidadão que acompanha as eleições e se interessa pelo que ela pode trazer para seu país. Através de uma crítica com tom de humor, que satiriza e ironiza os candidatos, mostrando que tanto eles quanto a própria organização das eleições não devem ser levados a sério, ele mostra sua insatisfação com a situação atual, o que também ocorre quando as mensagens são consumidas por outros usuários, que podem compartilhá-las e reforçar seu caráter de insatisfação.



Através do consumo então, atores sociais não apenas contribuem para a fixação de uma série de classificações culturais, não apenas se expressam através de símbolos ou comunicam suas posições sociais, mas também constituem a si mesmos e suas identidades sociais – como mulheres e homens, mães e pais, amantes e profissionais, amigos e inimigos, e, é claro, com o aumento de visibilidade da cultura do consumo, cidadãos e consumidores. Fazendo isso, atores sociais reorganizam o mundo que os cerca enquanto são moldados por ele. (SASSATELI, 2010, p.109)<sup>10</sup>

Ao consumir os *memes* produzidos por outros usuários, um indivíduo se torna ciente das opiniões dos respectivos autores, que ficam mais claras ao serem representadas por uma mensagem que se utiliza de elementos da cultura e cotidiano dos usuários, “o consumo usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluidos de classificar pessoas e eventos” (DOUGLAS e ISHERWOOD, 2004, p.115). Sendo assim, ao ser impactado por aquela imagem, texto ou vídeo, a crítica presente na mensagem pode se tornar mais direta e forte, e cria-se um universo em que a paródia e a gozação viram sinônimos de indignação e protesto, “o objetivo mais geral do consumidor só pode ser construir um universo inteligível com os bens que escolhe” (Idem, p.112), sendo o consumidor nesse caso os usuários de redes sociais, e os bens os elementos dos *memes*.

Sendo assim, por mais que seja uma piada à primeira vista, os *memes* políticos humorísticos representam, dentro de seu contexto, uma forte crítica às posições e políticas defendidas por cada candidato, bem como à maneira na qual o país, no caso o Brasil, é governado atualmente. Através do humor, a crítica de que os usuários não levam os candidatos a sério e que as eleições poderão não trazer resultados positivos para o país fica mais evidente; uma posição desse tipo poderia ser realizada sem o uso do humor, no entanto, além de perder forças caso isso seja realizado, o uso de sátiras e paródias fortalece

---

<sup>10</sup> Tradução livre do original em inglês: “Through consumption then, social actors not only contribute to the fixing of a series of cultural classifications, not only express themselves through symbols or communicate their social positions, but also constitute themselves and their social identities – as women and men, mothers and fathers, lovers and professional, friends and enemies, and, of course, with the increasing visibility of consumer culture, citizens and consumers. In so doing, social actors reorganize the surrounding world while being shaped by it.” (SASSATELI, 2010, p.109)

a identidade conhecida do brasileiro de fazer piada com tudo, até mesmo nos momentos mais sérios.

### **Considerações Finais**

Ao compartilhar um *meme* nas redes sociais como o *Twitter* ou o *Facebook*, seja ele em forma de texto, foto ou vídeo, o usuário passa a divulgar, através de uma sátira ou piada, sua posição quanto aos acontecimentos da corrida eleitoral. Fazendo isso, ele expõe suas opiniões sobre os candidatos, suas propostas de governo e, ao mesmo tempo, sobre o atual governo do país para os outros indivíduos que são impactados por suas mensagens, que podem ou não compartilhá-las, propiciando a sociabilização característica do meio digital.

O usuário, ao decidir montar seu *meme*, seleciona elementos culturais que sejam de fácil reconhecimento dos receptores, facilitando o entendimento de sua mensagem e enfatizando o caráter humorístico da mensagem, o que aumenta as chances desta ser compartilhada por outros usuários e ganhar forças dentro daquele ambiente. Ao fazer isso, ele se integra a um contexto e transmite a idéia de que está a par dos acontecimentos e se interessa pelo assunto, realizando críticas e defendendo aquilo que acredita ser o melhor para seu país, mesmo que através do humor.

É através da exposição de suas opiniões sobre a disputa política que o usuário exerce seu papel de cidadão, defendendo seus direitos de se expressar e se esforçar para divulgar aquilo que ele acha que é o melhor para a sociedade em que vive. Isso é realizado também ao consumir outras imagens, que partilham da mesma temática e reforçam sua identidade como alguém que se importa com o andamento das eleições e as consequências que os possíveis resultados dela trarão para o país e para a população como um todo.

### **Referências**

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: \_\_\_\_\_. **A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

CAMPBELL, Colin e BARBOSA, Livia. O consumo nas ciências sociais. In: \_\_\_\_\_.  
**Cultura, consumo e identidade.** Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CERQUIER-MANZINI, Maria de Lourdes. Cidadania, uma categoria estratégica para uma sociedade melhor. In: \_\_\_\_\_. **O que é cidadania.** 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2010, Coleção Primeiros Passos.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. O uso dos bens. In: \_\_\_\_\_. **O mundo dos bens** – para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

GARCIA CANCLINI, Nestor. O consumo serve para pensar. In: \_\_\_\_\_.  
**Consumidores e cidadãos** - conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de (Org). **Sociedade midiaticizada.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

McCRACKEN, Grant. Manufatura e movimento de significado no mundo dos bens. In: \_\_\_\_\_.  
**Cultura & Consumo.** Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MILLER, Toby. “Cidadania Cultural”. **Revista Matrizes**, ano 4, n. 2, jan./jul., 2011. São Paulo: ECA-USP.

SASSATELI, Roberta. Taste, identity and practices. In: \_\_\_\_\_. **Consumer culture** – history, theory and politics. London: SAGE, 2010.

SLATER, Don. O significado das coisas. In: \_\_\_\_\_. **Cultura do consumo & modernidade.** São Paulo: Nobel, 2002.

TONDATO, Marcia P. “Uma perspectiva teórica sobre consumo e cidadania na contemporaneidade”. **Conexiones. Revista Iberoamericana de Comunicación.** RIEC/Comunicación Social ediciones e publicaciones-ESPM, vol. 2, n. 2, 2010.

TONDATO, Marcia P. “Artista-público-obra de arte no espaço social: contemplação, apropriação ou consumo?”. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade de Santa Marcelina**, ano 3, v. 3 (2º sem. 2009), São Paulo: FASM, 2009.

## Juventude rural e estratégias de inclusão social<sup>1</sup>

Juliana Couto Fazio de A. Lira<sup>2</sup>

Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida<sup>3</sup>

Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE

### Resumo:

O texto tem como objetivo analisar a reconfiguração identitária dos jovens rurais como estratégia de inclusão social a partir de uma experiência com os meios de comunicação. Utilizou-se as histórias de vida tópicas, que possibilitam a compreensão das subjetividades do narrador, permitindo o acesso ao imaginário em que as representações são elaboradas. Os sujeitos da pesquisa são jovens rurais de uma localidade na Zona da Mata Pernambucana (Brasil) participantes de um curso de formação de Agentes de Desenvolvimento da Comunicação, oferecido por uma ONG com o objetivo de proporcionar mudanças sociais e desenvolvimento local na região. A pesquisa sinaliza para o fato de que a reconfiguração identitária operada pelos jovens pode ser entendida como processos individualizados de distinção dentro da ordem social vigente.

**Palavras-chave:** Juventude rural; comunicação; identidade; inclusão social; reprodução social.

### Introdução:

O objetivo deste artigo é analisar a reconfiguração identitária dos jovens rurais como estratégia de inclusão social. Essa análise da juventude rural foi pontual, a partir de uma experiência de maior interação com os meios de comunicação, vivida pelos jovens da Região da Bacia do Goitá, Zona da Mata Pernambucana. Eles participaram de um Projeto de Formação de Agentes de Desenvolvimento da Comunicação (ADC) promovido por uma ONG que atua na região. A ONG Giral desenvolveu o projeto com o objetivo de

---

1 Trabalho apresentado no GT 3- Comunicação e culturas populares, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

2 Mestre em Extensão Rural e Desenvolvimento Rural pela UFRPE. Professora da Prefeitura da cidade do Recife. Email: julianacouto77@gmail.com

3 Doutora em História Social pela USP, Pós-Doutora pela Universidade de Coimbra – PT. Professora do Programa de Pós-Graduação em Extensão rural e desenvolvimento Local. Email: ataide@hotlink.com.br

promover o protagonismo juvenil. A partir do princípio de “Comunicação como direito humano” a instituição proporcionou, não só uma formação técnica, como também ofereceu oportunidade para que o jovem desenvolvesse competências na luta por direitos. O Projeto de Formar Agentes de Desenvolvimento da Comunicação, desenvolvido em 2008 e 2009, nasceu de uma necessidade identificada pelos coordenadores da ONG Giral (Grupo de informática, comunicação e ação local). Que foi expressa na fala de um deles:

Trabalhamos com comunicação porque é uma temática pouco discutida na região. Nós somos a única instituição que forma jovens e discute a comunicação como direito humano na região. Daí a necessidade de trabalhar com esse tema. É no interior onde os crimes, a perseguição e negação de direitos acontece diariamente. Acreditamos que podemos melhorar essa situação a partir da intervenção consciente e qualitativa dos jovens.

Nesse discurso percebemos o desejo de mudar uma realidade historicamente silenciada, assim, percebemos a compreensão da comunicação como viabilizadora de mudanças sociais, como um direito que possibilita a melhoria das condições de vida. Um dos objetivos do curso era de fortalecer a capacidade criativa, inquietações, conhecimentos e aprendizagens promovendo transformações sociais a partir das tecnologias da informação e comunicação. Para isso, os jovens desenvolviam as atividades em ciclos de aprendizagem de cidadania e oficinas técnicas em impresso, rádio, fotografia e audiovisual. Participavam das aulas semanalmente nos municípios, nos quais atuavam nas rádios comunitárias, mobilizavam a comunidade através de pesquisa, campanhas e debates, além disso elaboravam vídeos e jornais comunitários. A cada encontro semanal (dois por semana) eles compartilhavam suas experiências, trocavam ideias e de volta aos municípios multiplicavam seus novos saberes.

Durante as primeiras conversas e observações, nos interessamos em entender os usos que os jovens deram àquela proposta de formação. Percebemos, então, a relevância que davam à construção de uma autoimagem gestada nas experiências vividas durante o curso de formação de ADC.

Diante disso, a pesquisa encaminhou-se a compreender o significado da identificação do jovem, como ADC. Partimos de uma identificação pré-concebida do



jovem rural, com intuito de verificar como esses sujeitos se identificavam. Essa questão faz parte de um processo mais amplo sobre identidade (DUBAR, 2005, 2006), (HALL, 2006, 2009) e (BAUMAN,2005) em que discutimos: identidade para si, identidade para o outro, identidade narrativa, crise das identidades simbólicas e identidade de sujeito.

Em seguida tivemos de entender porque a reconfiguração identitária dos jovens poderia ser uma estratégia de inclusão social e assim, mergulhamos nas teorias da inclusão/exclusão (SAWAIA,2009). E por fim, levantamos a possibilidade de que a estratégia de inclusão concebia uma inserção no mundo social sem a pretensão de alterá-lo para que se tornasse mais inclusivo, o que exigiu nossa atenção à teoria de reprodução social (BOURDIEU, 2011).

O desenho da pesquisa foi delimitado pela metodologia de Histórias de Vida Tópica, à luz de Minayo (2008) e Gonzaga(2006). Vimos que esse método possibilita que o narrador fale sobre determinados aspectos de sua vida a partir de um tema sugerido. Segundo Minayo (2008) a História de Vida Tópica “focaliza uma etapa num determinado setor da experiência em questão”. No caso do nosso trabalho a experiência em questão foi a ressignificação que os jovens deram ao curso de formação que fizeram.

### **Jovens rurais?**

Iniciamos nossa explanação a partir da adjetivação da juventude como sendo rural, ou seja, de uma identidade conferida a esses jovens. Se partirmos das persistentes imagens sobre o mundo rural, o veremos como em oposição ao mundo urbano. Isto é, a imagem do campo associada a uma forma natural de vida e ao mesmo tempo de atraso, enquanto que a ideia de cidade é associada à ideia de centro de realizações, de saber, etc. Assim, cairemos nos estereótipos. Para fugir disso, concordamos com Raymond Williams (2011,p.21) ao afirmar que:

A vida do campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e idéias, através de uma rede de relacionamentos e decisões.

Então, para compreendermos o que é ser jovem no meio rural hoje em dia,

optamos por uma abordagem que relaciona o mundo rural com o global. Através dessa “perspectiva relacional” podemos observar os jovens que vivem numa sociedade em que há relações sociais de interconhecimento e, ao mesmo tempo, sofre as “dinâmicas ‘de fora’, de escala nacional ou global” (CARNEIRO, 2007,p.57). Acreditamos que isso reflete, não só, na forma de sentir, pensar e agir da juventude, mas também estabelece novas dinâmicas sociais, culturais, econômicas e políticas no mundo rural que começam a configurar um novo rural.

Segundo Del Grossi e Graziano (2002), é possível observar a nova ruralidade através do aumento demográfico no campo, o emprego de novas tecnologias na agricultura e o crescimento de novas atividades não agrícolas, além disso, o campo tornou-se um novo espaço de moradia para muitos “urbanitas”. Maria José Carneiro (2007,p.54) corrobora com a discussão em torno de “novas ruralidades” quando questiona:

Será que a industrialização da agricultura, a intensificação da comunicação entre o campo e a cidade, o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, sobretudo os virtuais, e a ampliação do acesso a esses meios, estariam colocando em xeque a especificidade do rural? Qual o lugar do rural num mundo globalizado, informatizado e televisado? Quais os conceitos e noções que devemos utilizar para compreender e nomear essa nova realidade?

A autora questiona se há uma “nova ruralidade”, mas concorda que há uma “nova realidade” no campo. Dentro desse quadro, Carneiro (2007) propõe uma última questão “[...] como perceber o lugar da juventude nesse novo contexto?” (idem)

Esse questionamento nos remete ao artigo “Jovens rurais de pequenos municípios de Pernambuco: que sonhos para o futuro.” de Wanderley (2007). Ele é o resultado parcial de uma pesquisa em que a autora traz à tona os desejos dos jovens sobre o lugar que gostariam de viver e a profissão que gostariam de exercer. No artigo, a autora define juventude como um “período de transição entre a infância e a fase adulta” (idem) culturalmente determinado, ou seja, não há limites fixos, pois o fim da juventude pode ser apontado pela gravidez, pela saída da casa paterna, etc., independente de idade.

Dentro da especificidade do mundo rural, a juventude desenvolve sua vida social na comunidade local, “a vida cotidiana dos jovens é fortemente marcada pelas suas relações com a família e com a comunidade local” (WANDERLEY, 2007,p.24). As formas de organização, estruturação e gerenciamento das famílias são elementos constituintes das identidades desses jovens.

Isso não impede que situemos a juventude, num contexto de glocalidade, pois, como afirma Sousa Santos (2005,p.73) “ao nível dos processos transnacionais, da economia à cultura, o local e o global são cada vez mais os dois lados da mesma moeda (...)” Dito de outra forma, dentro de uma ordem social imposta pela globalização, precisamos entender como se processam as relações de força entre o global e o local e a convivialidade dos jovens neste contexto. A partir desse processo “intercultural” (glocal) vivido na cotidianidade tentamos compreender como a experiência com novos saberes de práticas comunicativas ajudaram os jovens a reconfigurar suas identidades. Consideramos interculturalidade e glocalidade no mesmo campo semântico porque entendemos que “glocalidade” evidencia uma “interdependência entre os processos de desenvolvimento globais nos âmbitos cultural, social, econômico e político e nossas vidas cotidianas integradas localmente”(TUFTE,2010,p.52). Ou seja, essa interdependência contém uma interculturalidade. Entretanto, não concordamos que isso cause um predomínio de processos globais sobre os locais, no sentido de instaurar um processo homogeneizante e uniformizante. Ao tratarmos a juventude rural na perspectiva da “glocalidade”, voltamos à questão levantada por Carneiro (2007): “Como perceber o lugar da juventude nesse novo contexto?”

No Brasil os estudos sobre juventude entraram em pauta na discussão acadêmica a partir dos anos 1990. Desde então, muitos autores procuram definir e classificar o que é ser jovem, concomitante a isso, as políticas públicas destinadas a jovens também se preocupam com os limites de entrada na juventude e saída. Sendo assim, apoiam-se no critério etário, adotado por organizações internacionais como Unesco (CASTRO,2009,p.41) que classifica a juventude como o período da vida que está entre 15 e 24 anos, ou seja, o que estabelece um “limite mínimo de entrada no mundo do

trabalho, reconhecidos internacionalmente, e limites previstos de término de escolarização formal básica (básico, médio e superior)” (CASTRO, et. al. 2009). O IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) especifica a classificação da juventude rural como o período de vida que está entre 15 e 29 anos. A ampliação da classificação etária da juventude rural se refere ao julgamento de que o jovem rural demora mais tempo para inserir-se no mercado de trabalho. Essa classificação coloca o jovem numa situação transitória, em que não é mais criança na dependência dos pais, mas também não é adulto, pois ainda não conquistou autonomia. Ou seja, é visto como uma pessoa em formação que é percebida, ao mesmo tempo, como “transformadora” e “inexperiente”.

Segundo Castro (et. al. 2009) essa transitoriedade em que o jovem é classificado gera a invisibilidade da categoria. Isso é agravado pelos estudos que discutem o recorte da categoria juventude a partir de um modelo etário, geracional ou comportamental, pois nenhum deles contempla a capacidade da juventude em “produzir uma cultura própria” (idem, p.43). O desafio que nos é colocado é, justamente, de estudar os processos de identificação de uma categoria socialmente invisível. Na tentativa de superar esse desafio, optamos por uma abordagem sobre juventude que concebe essa categoria como não invisível, ou seja, uma percepção de jovem como ator-social.

Assim, concordamos com a concepção de Martin-Barbero que, em entrevista a Tufte (2010,p.67), reflete sobre a situação do jovem hoje.

A juventude, pela primeira vez na história encontrou um espaço para si mesma na qualidade de ator social, negociando ativamente suas próprias vidas em uma realidade glocal e, ao mesmo tempo, vivendo esta oportunidade em uma época de mudanças radicais, de transformações globais, mas também de ideologias fragmentadas e ciclos e trajetórias de vida menos fixas.

Esse argumento pode ser fortalecido pela perspectiva de Castro (2007), a qual levanta a possibilidade de se trabalhar juventude como uma “categoria transversal (...) que está imersa nas configurações que envolvem classe social, etnia, gênero (...) mas que se identifica a partir das palavras jovem ou juventude” (CASTRO,2007,p.134). Essa concepção é muito fecunda para discutir o significado de juventude, ou, a identidade dessa “categoria” com o propósito de mudar o enfoque de políticas públicas de juventude, que

geralmente trata o jovem como alvo das ações e não como atores.

Para as reflexões deste artigo, partimos da classificação dos jovens como rurais porque, apesar da maioria residir na sede dos municípios, e que de acordo com o “decreto lei de 1938, ainda em vigor toda sede de município ou de distrito é considerada cidade” (CARNEIRO, 2008,p.246), concordamos com José Eli da Veiga (2003) quando afirma que essa definição distorce as dimensões do “Brasil rural”. Por outro lado, interessa-nos a compreensão dos processos de reconfiguração identitária operados pelos jovens que vivenciaram uma determinada experiência com os meios de comunicação.

### **Identidade:**

Segundo Bauman (2005) a ideia de identidade fixa e irrevogável começou a entrar em crise, quando perdeu “as âncoras sociais que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável...” (Idem, p.30) É nesse momento que a identidade começa a ser alvo do olhar dos sociólogos, ou seja, “você só tende a perceber as coisas e colocá-las no foco do seu olhar perscrutador e de sua contemplação quando elas se desvanecem, fracassam, começam a se comportar estranhamente ou o decepcionam de alguma outra forma”(Idem,p.23)

Ainda de acordo Bauman (2005), a questão da identidade adquire mais importância porque os indivíduos passaram a buscar desesperadamente um ‘nós’ a que possa pedir acesso. Entendemos que esse “pedir acesso” pode significar o desejo de ser incluído, de fazer parte de algo. Neste sentido, podemos inferir que os jovens, na tentativa de sair da “invisibilidade” (CASTRO, 2007) podem reconfigurar suas identidades como forma de inserir-se.

Teóricos como Hall, Dubar, entre outros, têm se debruçado sobre o estudo das identidades e as mudanças desse conceito. Hall (2006) apresenta as mudanças de concepções ao longo da história. O autor distingue três concepções: a identidade do sujeito do iluminismo, que era uma concepção mais existencialista; a identidade do sujeito sociológico, que se refere a uma concepção “interativa” da identidade do “Eu”. Essa ideia é defendida pelos interacionistas simbólicos, que acreditam que a identidade

“costura o sujeito à estrutura” (HALL,2006,p12). E a identidade do sujeito pós-moderno, que defende a ideia de uma identidade descentrada e não fixa. Assim como Hall, Dubar (2009) também faz uma distinção das diferentes conceptualizações sobre identidade. Ele apresenta três correntes sociológicas que investigam a identidade social. Na perspectiva clássica a identidade social é sinônimo de categoria de pertença objetiva (na maioria dos casos categoria socioprofissional). Segundo, Dubar (2009) afirma que outros teóricos entendem que a identidade social é definida por pertenças múltiplas, como: origem cultural, sexo, moradia, geração, crença religiosa etc. E numa terceira perspectiva, a identidade social surge a partir da “análise das relações ‘subjétiuas’ às categorias de identificação” (DUBAR,2009,p.12), ou seja, é preciso analisar os processos de identificação no seio de organizações específicas (idem). Isso nos mostra que o conceito de identidade acompanha a história, ele não é ahistórico.

Neste sentido, estudar identidades hoje significa compreender o contexto histórico da globalização e quais seus impactos nas identidades culturais. A globalização não é apenas um fenômeno econômico, há também as dimensões política, social e cultural. Essas outras dimensões têm revelado a importância das novas tecnologias da informação e da comunicação, como afirma Sousa Santos (2005) as novas tecnologias da informação estruturam um espaço-tempo emergente. Neste sentido, Castells (2008) desenvolve o conceito de sociedade em rede, em que as “Redes constituem a nova morfologia de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura.”(2008,p.497). Esse fenômeno da sociedade em rede foi fortalecido, de certa forma, por um sentimento de abandono, pois é um fenômeno composto por “indivíduos destituídos pelas estruturas de referências ortodoxas” (BAUMAN, 2005,p.31) que passaram a ser “eletronicamente mediados” (Idem). Numa perspectiva menos entusiástica que a de Castells (2008), mas também menos elaborada, Bauman (2005) afirma que, apesar da inegável presença, as “totalidades virtuais” são frágeis e que dificilmente conseguiriam substituir “formas sólidas de convívio social” que garantiam, ou pelo menos supostamente garantiam, o “sentimento do nós”. De acordo com essa perspectiva de Bauman, entendemos que o

consenso criado pela “globalização hegemônica” de que a inclusão digital é condição para inclusão social, não deve ser um consenso.

Os efeitos dessa “globalização hegemônica” (SOUSA SANTOS, 2005) não são os mesmos em todos os lugares, como afirma esse autor, os países periféricos não usufruem, da mesma forma que os países ricos, dos benefícios da globalização, e sim de uma exclusão mais acentuada. Nessa perspectiva, a luta pela inclusão torna-se também uma luta por identidades na medida em que “temos o direito de ser iguais quando a diferença nos inferioriza e a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza.”(idem, p.75).

Os estudos sobre identidade convergem para o fato de que as estruturas fixas da modernidade (família, Estado-nação, etc) já não são mais centrais, e as transformações no espaço e no tempo (HARVEY, 1993) como, a diminuição de distâncias e simultaneidade de informações, proporcionados pelo avanço tecnológico, alteraram o sistema social, assim como a vida cotidiana, as sociabilidades e, são (espaço e tempo) “também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação” (HALL, 2006,p.70). As representações, por sua vez, são o cerne do processo de construção identitária. Assim, estamos vivendo num contexto em que surge uma noção de identidade menos estática e mais desestabilizada.

Tanto Hall quanto Dubar concordam sobre a questão da “desestabilização”, o primeiro nos fala sobre como os “descentramentos” geraram identidades abertas, contraditórias, fragmentadas do sujeito pós-moderno, e Dubar demonstra que a identidade pessoal passou a ser um construto do próprio indivíduo, e não mais uma identidade herdada ou institucionalizada (DUBAR,2009,p. 143).

Essa identidade construída pelo próprio indivíduo Dubar chama de “identidade narrativa”. Para ele “As questões da identidade são fundamentalmente questões de linguagem (...) identificar-se ou ser identificado não significa só ‘projetar-se sobre’ ou ‘assimilar-se a’, é antes de mais dizer-se através de palavras.”(DUBAR,2009,p.173). Mais uma vez a perspectiva desse autor converge com o pensamento de Hall que acredita que as identidades são construídas dentro do discurso, pois elas constituem fontes de

significado, ou seja, envolve um processo de representação constituído e identificável socialmente (HALL,2006,p.71). Castells (2008) também corrobora com essa discussão ao afirmar que a identidade constitui fonte de significado, ou seja, é como identificador simbolicamente a finalidade de minha ação. Sendo assim, variam de acordo com a época, o lugar, no “interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas.” (HALL, 2006,p.109).

De certa forma, essas leituras revelaram a importância da linguagem, da fala, da expressão, e da comunicação, como o elemento estruturador das identidades, pois ativam os significados dos sistemas culturais. Neste sentido, foi preciso observar que práticas têm possibilitado a “fala” do jovem, seja através de uma expressão artística, através da articulação de grupos de juventude, ou de sua interação com a rede.

### **Dialética da inclusão/exclusão na permanência do mundo social:**

A aprendizagem experiencial faz parte de uma prática social do sujeito que, diferentemente da aprendizagem escolar, se desenvolve ao longo da vida. Assim, trabalhamos com a hipótese de que os jovens vêm procurando constituir novos espaços de fala, que possibilitem a diminuição da exclusão.

Não seria necessário falarmos de inclusão se a sociedade não fosse excludente. Sendo assim, analisaremos três orientações teóricas sobre exclusão, apresentadas por Leal (2004) no artigo “A noção de exclusão social em debate: aplicabilidade e implicações para a intervenção prática” que representam diferentes formas de entender a sociedade.

A primeira concepção entende exclusão como “ruptura de laços sociais, associada ou não à negação de certas parcelas da população como semelhantes àsquelas incluídas.” (LEAL, 2004). Essa concepção faz uma relação entre a ruptura de laços sociais (de trabalho, de relações comunitárias e familiares) e uma crise nos fundamentos da sociedade (XIBERRAS,1993). Nessa perspectiva, “os indivíduos excluídos passam a ser vistos pelos demais como não semelhantes, ou seja, não é reconhecida nele qualquer fração de humanidade que faça com que os incluídos (ou grande parte deles) se reconheçam nos excluídos.” (LEAL, 2004). De acordo com essa autora, muitos teóricos encontram a razão

disso numa crise geral da sociedade atual, não só dos fundamentos dessa sociedade como também dos valores.

Forrester (apud LEAL, 2004) “não fala de rupturas de laços sociabilidades exteriores ao mundo do trabalho, mas fala do fim do emprego como fator fundamental nas transformações pelas quais as sociedades modernas passam”. Neste sentido, o desemprego tornou-se estrutural e os desempregados não são os excluídos, mas sim a maioria de incluídos num outro padrão. Assim, conclui a autora não se trata de uma crise da sociedade, mas de uma “mutação rumo a uma nova civilização” (idem).

Essa concepção de exclusão não apresenta uma especificidade como, exclusão em relação a que? No caso dos jovens, se por um lado estão entrando no mercado de trabalho, sem conseguir fazê-lo como desejavam, mas sim como é possível de acordo com as possibilidades que aparecem na sua região. Por outro lado, ao ampliarem seu espaço de sociabilidades, sentem-se mais “incluídos”, o que reflete, por exemplo, no desejo de permanecerem no campo. Neste sentido uma perspectiva mais relacional sobre exclusão ajudaria a compreendermos melhor a realidade observada.

A segunda concepção pode ser chamada de “inserção precária” (LEAL, 2004), ao contrário da anterior, não pensa na exclusão como um sintoma de crise da sociedade moderna, mas sim como “parte de um processo de contradição, uma vez que ela nega a inclusão, ao mesmo tempo em que faz parte dela”. (SAWAIA, apud LEAL, 2004). Então, essa concepção entende a exclusão como parte do funcionamento da sociedade, dito de outra forma, a exclusão é o resultado da dinâmica da globalização. Nesta perspectiva, Demo (apud, LEAL, 2004) afirma que a “exclusão mostra sua funcionalidade ao integrar certos grupos explorando ao máximo seu trabalho”. Com isso é possível inferir que uma parte da população não se integra, ou se integra de forma subordinada ao sistema capitalista, por opção.

A terceira concepção apresentada é a que compreende exclusão social como não cidadania (CARVALHO, 2002), ou seja, é aquela que impede que o indivíduo exerça seus direitos civis, políticos e sociais. Essa compreensão não se opõe às outras, é geralmente um complemento daquelas.

De acordo com Leal (2004,p.13), no Brasil

há uma tendência em tratar a exclusão como problema a ser resolvido pela capacitação dos indivíduos para o exercício de uma cidadania que se supõe formada a priori, sem pensar em transformações estruturais macrossociais.

Assim, dentro das estruturas da sociedade globalizada o problema da exclusão social poderia ser resolvido “dos incluídos para os excluídos” (idem). A partir disso, a autora apresenta três motivos que sustentam essa idéia no Brasil. Primeiro porque a cidadania no Brasil tem sido tratada como concessão e sendo a exclusão social o oposto da cidadania, o problema seria resolvido pela “concessão de direitos reais”; segundo, diz respeito à capacitação dos indivíduos, grupos e comunidades para uma condição considerada ideal; e por fim, refere-se ao pensamento neoliberal para o qual “ a única igualdade a qual todos os indivíduos devem ter direito é a igualdade de oportunidades, dependendo a sua ascensão, a partir daí de sua própria capacidade de esforço.” (idem) Não sabemos até que ponto essas soluções são capazes de resolver o problema da exclusão social, já que essa tem se mostrado multifacetadas. Além disso, como é possível solucionar os problemas da exclusão sem mudar as estruturas macrossociais?

Neste sentido, a segunda concepção que se refere à exclusão como “inserção precária”, ou seja, que entende a exclusão como decorrência das contradições da sociedade globalizada, parece nos ajudar a entender melhor as estratégias de inclusão dos jovens ADC, pois esses não fazem parte de um movimento ou projeto que luta contra as anomias sociais, ou melhor, não lutam contra as estruturas de reprodução social.

É importante lembrarmos que, de maneira geral, há uma concordância em relação à exclusão como injustiça social. Segundo Sawaia (2009,p.8) a “sociedade exclui para incluir e esta transmutação é condição da ordem desigual, o que implica o caráter ilusório da inclusão”. Nesta perspectiva a autora concebe o problema da exclusão como uma dialética exclusão/inclusão. Essa concepção dialética ajudará nossa interpretação sobre a reconfiguração identitária dos jovens como estratégia de inclusão social.

De acordo com Sawaia (2009), os estudos sobre identidade na modernidade contemporânea apresentam dois paradoxos. Um é que a identidade não é mais

compreendida como metanarrativa, mas também foge da perspectiva relativista que elimina os traços distintivos. O outro, diz respeito ao entendimento de que a identidade serve ao mesmo tempo como argumento de defesa e respeito à alteridade, serve também como proteção ao estranho.

O “estranho” é definido pela autora como o fim das metanarrativas, o enfraquecimento dos eixos identitários rígidos, ou seja, o que Dubar (2006) definiu como a “crise das identidades”. Segundo Sawaia (2009) essa “crise” pode favorecer a autonomia das escolhas, ou pode gerar sofrimentos e a busca de mecanismos defensivos como o fundamentalismo. O problema é que a luta pela diferença acaba transformando as identidades em rótulos gerando uma “obsessão pela diferença”. Isto é, “a relação com a alteridade e a defesa do direito a diferença transformam-se em luta contra o outro” (SAWAIA,2009,p.122).

Quando isso ocorre a identidade é entendida como “categoria política e estratégica nas relações de poder” (SOUSA SANTOS 1994 apud SAWAIA, 2009,p.122). Porque ela

esconde negociações de sentido, choques de interesse, processos de diferenciação e hierarquização das diferenças, configurando-se como estratégia sutil de regulação das relações de poder, quer como resistência à dominação, quer como seu reforço. (Idem,p.123)

Esse argumento corrobora com nossa hipótese de que o processo de reconfiguração identitária operado pelos jovens pode ser entendido como estratégia de inclusão social. Porém, Sawaia (2009) afirma que é preciso superar esse processo de inversão da identidade em ideologia separatista que privilegia a concepção de identidade dentro das relações de poder e que a “referência à identidade só pode ser usada, quando se supera o seu uso político para discriminar e explorar o outro, quando se reconhece a identidade como igualdade e diferença...” (Idem, p.125) A autora parece querer imprimir um consenso mais harmonioso entre igualdade e diferença na concepção de identidade. No entanto, não nos esclarece como, dentro da concepção dialética exclusão/inclusão, podemos entender o que é igualdade e o que é diferença, já que, de acordo com essa concepção “a identidade exclui e inclui parcelas da população dos direitos de cidadania, sem prejuízo à ordem e harmonia social” (Idem, p.124). Por isso, concordamos que o

processo de reconfiguração identitária dos jovens ADC pode ser melhor esclarecido se o lemos na ótica da reprodução social.

Sendo assim, entendemos que o mundo social é formado por um dinamismo interno de estruturas objetivas e estruturas subjetivas. Ele é continuamente mantido pela construção e reconstrução das estruturas (BOURDIEU, 2011).

Para falar-se em reprodução da vida social e com ela dos diferentes mecanismos de dominação-dependência, é preciso considerar o conceito de estratégias de reprodução social desenvolvido por Bourdieu (2011).

Assim, o autor observou que, em diversos contextos, apoiando-se em análises históricas específicas sobre estratégias, diferentes agentes põem em prática estratégias de reprodução através do *conatus* de unidade doméstica, explica o autor: “de fato o mundo social está dotado de um conatus, como diziam os filósofos clássicos - de uma tendência a preservar no ser, de um dinamismo interno inscrito, e assim, nas estruturas objetivas e nas estruturas subjetivas...”(BOURDIEU, 2011,p.31)

A partir dessa concepção, o autor faz um panorama das grandes classes de estratégias de reprodução, porém, admite que não ocorre da mesma forma em todos os lugares, vai depender da “índole do capital que será transmitido e dos mecanismos de reprodução disponíveis” (BOURDIEU,2011,p.35) em cada sociedade.

As estratégias de reprodução estão assim divididas: Estratégias sucessórias; Estratégias educativas, especificamente o caso das “estratégias escolares”; Estratégias de inversão econômica; e Estratégia de inversão simbólica que são ações pelas quais se pretende conservar e aumentar o capital de reconhecimento, propiciando a reprodução dos esquemas de percepção e apreciação (Idem), ou seja, de reprodução do *habitus*. De acordo com Bourdieu (2011,p.37)

as estratégias de reprodução têm por princípio, não uma intenção consciente e racional, mas as disposições do *habitus* que espontaneamente tendem a reproduzir as condições de sua própria produção.

Interessa-nos aqui conhecer como se processa a construção da identidade social dentro da lógica do *habitus*, pois este, juntamente com o conceito de campo desenvolvidos



por Boudieu (2011), permitem a compreensão da relação entre as subjetividades internas e os condicionamentos sociais externos. Foi essa disposição teórica que nos ajudou a compreender as reconfigurações identitárias como estratégia de inclusão.

Dubar (2005) aborda, de forma crítica, a teoria de Bourdieu e, inicialmente, demonstra como o *habitus* é assimilado a uma identidade social. Para isso, Bourdieu opera uma “dupla redução que permita especificar a um só tempo o mecanismo de interiorização das condições objetivas e o mecanismo de exteriorização das disposições subjetivas.” (DUBAR, 2005,p.90). Dito de outra forma, é reduzir as condições objetivas (posição e trajetória do grupo social de origem) à “posição diferencial” (idem) e, ao mesmo tempo, reduzir a subjetividade à “tendência a perpetuá-la”.

Segundo Dubar (2005) a teoria de Bourdieu permite explicar a reprodução da ordem social, porém não consegue explicar, de forma satisfatória, como se processam as mudanças sociais. Concordamos com Dubar, porém, é justamente pelo fato de Bourdieu elaborar toda uma teoria sobre a reprodução social que o utilizamos neste estudo. Este aparato teórico dirigiu nosso olhar para o fato de que a reconfiguração identitária dos jovens ocorreu na permanência do mundo social.

De acordo com Bourdieu (2011) os indivíduos são caracterizados de dois modos interligados: por propriedades materiais (objetividade de primeira ordem) e por propriedades simbólicas (objetividade de segunda ordem), esta segunda implica as representações que os indivíduos produzem a partir de um conhecimento prático como se manifesta nos estilos de vida (idem). As representações dos indivíduos, por sua vez, forjadas a partir de sua posição no espaço social é produto de um sistema de percepção e de apreciação (*habitus*). Nesta perspectiva, Bourdieu cria o conceito de “capital simbólico” que é “*toda diferencia reconocida, aceptada como legítima y que procura un signo de distinción, manifesto especialmente en los estilos de vida*” (idem, p.26).

Entretanto, o capital simbólico não existe fora da relação entre propriedades distintas e distintivas, e nem fora de um grupo dotado de esquemas de percepção e de apreciação que os predispõe a reconhecer.

### **Percurso metodológico:**

Diante da subjetividade do problema da pesquisa – reconfiguração identitária dos jovens rurais - decidimos utilizar o método de histórias de vida tópica, pois essas possibilitam uma melhor compreensão das subjetividades do narrador, permitindo nosso acesso ao imaginário em que as representações são elaboradas. A importância das representações, num estudo sobre identidade, se dá pelo fato de que “É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos” (WOODWARD, 2009,p. 17)

Há quem questione a eficácia do método de histórias de vida utilizado numa pesquisa com jovens, baseando-se no fato de terem poucos anos de vida. Entretanto, Minayo (2008) afirma que essa metodologia compreende dois tipos: a história de vida completa e a história de vida tópica.

Sua principal função é retratar experiências vividas, mas também as definições dadas por pessoas, grupos ou organizações. Pode ser escrita ao verbalizada e compreende os seguintes tipos: a história de vida completa, que retrata todo o conjunto da experiência vivida; e a história de vida tópica, que focaliza uma etapa num determinado setor da experiência em questão. (Idem)

Neste sentido, nossa pesquisa se volta para “história de vida tópica”. Lang (1995 apud GONZAGA 2006) corrobora com essa perspectiva ao afirmar que é preciso fazer uma distinção entre histórias orais de vida, relatos orais de vida e relatos orais.

O primeiro resulta do fato de que o narrador faz o relato de sua experiência ao longo do tempo. O segundo, dá solicitação para que o narrador faça comentários sobre determinados aspectos de sua vida, a partir de um eixo temático. O terceiro, por sua vez, procura obter dados informativos e atuais do entrevistado sobre sua vida em determinada situação em instituições que se queira estudar. (Idem, p. 79)

Essa abordagem dos “relatos de vida”, tal qual da história de vida tópica, se refere ao aspecto determinado que se pretende investigar, que no caso de nossa pesquisa foi o processo de reconfiguração identitária dos jovens que viveram uma experiência específica a partir de uma maior interação com os meios de comunicação. Esses jovens que permaneceram se identificando como jovens ADC, mesmo após a conclusão do curso de

formação de Agentes de Desenvolvimento da Comunicação, são os sujeitos da pesquisa. A coleta dos dados foi através de entrevista semi-estruturada com dez jovens. Segundo Szymansk (2010), a entrevista é um instrumento que permite interação social, traz recortes de experiências, consente o repasse de informações, dando oportunidade ao narrador de falar e ser ouvido. O roteiro de entrevista foi elaborado de forma que envolvesse gradativamente o entrevistado numa reflexão de si mesmo. Então, começamos com perguntas mais objetivas sobre o cotidiano dos jovens a fim de conhecermos um pouco o seu universo.

Cientes de que o território privado das moradias e dos costumes “compõem um relato de vida” (CERTEAU,2008,p.204), decidimos só realizar as entrevistas após algumas visitas à região, onde estabelecemos contatos iniciais, conversas informais, troca de emails, a fim de capturar algumas dimensões do cotidiano como o lugar, o vocabulário, o usado, para uma primeira leitura dos costumes daqueles jovens.

Os jovens sujeitos da pesquisa estavam, em 2011, numa faixa etária entre 18 e 23 anos. Alguns trabalhando, e outros trabalhando e estudando. Moram na sede dos municípios, geralmente com os pais, a maioria não recebe mais o bolsa família, pois já terminaram a escola. Todos gostariam de trabalhar na área de comunicação, mas como nem sempre era possível, aceitavam o que aparecia. Costumavam se encontrar nos eventos organizados pelo Giral e nas Casas de Juventude, esses encontros tinham, geralmente, um caráter mais propositivo, já os encontros de lazer, ocorriam, geralmente, nas praças e nas lanchonetes.

Para análise dos dados mergulhamos na disciplina de interpretação de Análise do Discurso. Segundo Pêcheux (1993), um dos fundadores da Análise de Discurso francesa, o discurso estabelece uma relação em ter língua/sujeito/história, ou seja, uma articulação entre o linguístico, o social e o histórico. Para esse autor, a linguagem não é apenas forma linguística, mas também material de ideologia. A “ideologia é entendida como o posicionamento do sujeito quando se filia a um discurso, sendo o processo de constituição do imaginário que está no inconsciente, ou seja, o sistema de ideias que constitui a representação...” (CAREGATO e MUTTI, 2006). Esse sistema de ideias compõe o

interdiscurso que, segundo Orlandi (1999, p.33) “... é todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido”. Assim, o interdiscurso será tão importante quanto o que for dito nas narrativas.

### **Resultados da Pesquisa**

As narrativas dos jovens trouxeram uma infinidade de possibilidades para pesquisa, mas de acordo com nossos objetivos realizamos recortes que enfatizam a variedade de experiências dentro de alguns pontos temáticos. Para os objetivos deste artigo, analisamos as narrativas em que os jovens expõem a importância da fala como elemento estruturador de suas identidades.

Apesar de partirmos da compreensão da identidade conferida de jovens rurais, esse estudo não pretende reiterar essa identidade dos jovens como rurais ou urbanos porque se trata de uma pesquisa sobre os processos de reconfiguração identitária dos jovens, ou seja, investiga como o jovem constrói e reconstrói sua identidade e não como ele é classificado pelo pesquisador, pois concordamos que “a relação entre campo e cidade é não apenas um problema objetivo e matéria de história como também, para milhões de pessoas hoje e no passado, uma vivência direta e intensa...” (WILLIAMS,2011,p.14), vivência que é expressa nas identidades das pessoas. Além disso, nossa compreensão sobre o mundo rural é de um posicionamento que o toma em relação à sociedade globalizada e essa posição relacional tem revelado novas realidades no mundo rural. Nesta perspectiva, quando narram suas concepções sobre a relação rural-urbano, podemos compreender um pouco mais o contexto histórico-social em que os jovens constroem suas trajetórias de vida.

Observamos que a reconfiguração identitária não faz parte de um projeto de mudanças estruturais da sociedade, formador de uma identidade coletiva, mas sim de processos individualizados de distinção. Quando os jovens afirmavam: -“Eu aprendi a falar”, “eu tenho vez e voz”, eles querem dizer que passaram a falar de forma mais “adequada”, menos infantil, ou ingênua, significa que ampliaram seu vocabulário e sua

“visão de mundo” e por isso sentem-se em condições de posicionar-se em outro patamar da hierarquia social. Isso pode ser melhor compreendido através do conceito de “estilo” definido por Bourdieu (2008), em sua obra *Economia das trocas linguísticas*, como:

(...) uma elaboração especial que tende a conferir ao discurso propriedades distintivas, é um ser percebido que existe apenas em relação com sujeitos perceptores, dotados dessas disposições diacríticas que permitem estabelecer distinções entre maneiras de dizer diferentes, artes de falar distintivas.

Para que a fala seja reconhecida como um elemento de distinção é necessário que existam “sujeitos perceptores” capazes de legitimar a distinção. Sendo assim, destacamos alguns trechos das narrativas dos jovens em que eles sentem-se protagonistas de suas falas.

O jovem entrevistado n. 2 relata uma ocasião em que se sentiu destacado:

Uma vez na escola, eu sei que o certo é cada um trazer o seu material pra escola, eu tava na minha sala e o professor passou uma atividade pra nota e eu não tinha levado o livro e ele mandou todo mundo fazer individual, não só eu mas outros alunos também esqueceram o material. Aí eu fui até a biblioteca e pedi um livro e meus colegas também foram, só que ela (bibliotecária) não quis emprestar o livro, aí eu pedi, novamente o livro com toda educação, aí ela falou que não. Aí eu falei que ela tava errada, a gente também tava, mas se a gente tava ali é por que a gente queria coisa séria, a gente queria estudar e ela não tinha o direito de fechar a porta pra gente quando a gente precisasse, já que a escola é um canto que quer salvar muitas pessoas, que quer abrir caminhos, ela não podia negar o direito da gente, a gente foi procurar o conhecimento e ela negou, só sei que eu fui falar com o diretor e acabei conseguindo o livro não só pra minha turma como na outra também. Aí o pessoal ficou falando: “menino, tais virado!”

Nesse discurso, quando o jovem diz “falei com educação”, ele acredita que falou de forma adequada para que a bibliotecária cedesse ao seu pedido, como ele não obtém o retorno desejado, o jovem muda seu discurso e diz “a gente tá no nosso direito”, ele não fala apenas por si, ele se coloca como “porta-voz” dos estudantes. Isto é, “para que o que seja dito tenha êxito é necessário que a função social do locutor se adéque ao discurso que ele pronuncia” (BOURDIEU, 2008:89). O rapaz tenta legitimar seu discurso ao reclamar em nome de uma coletividade, porém o insucesso da segunda investida não o

desestimulou e o fez recorrer ao poder hierárquico do diretor. Por fim o reconhecimento dos colegas é a comprovação da distinção do rapaz dentre os demais jovens.

Diferentemente do entrevistado n.2, a jovem entrevistada n. 7 não relata um fato específico em que se sentiu destacada, mas a narrativa sobre seu trabalho revela esse sentimento.

Eu trabalho no Ação Jovem, é um grupo de projeto social. A gente costuma realizar todos os anos a caminhada pela paz, a gente também já fez alguns seminários para juventude “Juventude formando juventude”, e essas questões mesmo de movimentos sociais de sensibilizar a população... Eu acho que você fazer parte de movimentos sociais, fazer parte de projetos sociais, ser coordenadora de um grupo social, eu acho que isso sim é que é construir uma raiz de cidadania.

Segundo Orlandi (1999:64) “todo discurso é parte de um processo discursivo mais amplo que recortamos e a forma do recorte determina o modo de análise e o dispositivo teórico da interpretação que construímos.”

De uma maneira geral, os jovens expressam mudança de comportamento geradora de valorização pessoal, cujo elemento desencadeante foi a “fala”, essa por sua vez, não pode ser entendida fora de suas condições sociais. Neste sentido

A competência suficiente para produzir frases suscetíveis de serem compreendidas pode ser inteiramente insuficiente para produzir frases suscetíveis de serem escutadas, frases aptas a serem reconhecidas como admissíveis em quaisquer situações nas quais se pode falar. Também neste caso a aceitabilidade social não se reduz apenas à gramaticalidade. Os locutores desprovidos de competência legítima se encontram de fato excluídos dos universos sociais onde ela é exigida, ou então, se vêem condenados ao silêncio. Por conseguinte, o que é raro não é a capacidade de falar, inscrita no patrimônio biológico, universal e, portanto, não distintiva, mas sim a competência necessária para falar a língua legítima que, por depender do patrimônio social, retraduz distinções sociais na lógica propriamente simbólica dos desvios diferenciais ou, numa palavra, a distinção. (BOURDIEU, 2008, p. 42)

A longa citação de Bourdieu (2008) se faz necessária porque fundamenta toda nossa compreensão sobre a diferença entre a fala enquanto capacidade inerente ao ser humano e a fala enquanto elemento de distinção. Esta perspectiva possibilitou que entendêssemos o que significou de fato, para os jovens, tornarem-se ADC e como isso engendrou reconfigurações identitárias capazes de proporcionar uma maior inserção social

desses rapazes e moças.

Os relatos de vida sobre a experiência de ser ADC mostraram como os processos de reconfiguração identitária dos jovens os ajudou a construir uma “identidade narrativa” em que identificar-se ou ser identificado é antes de tudo “dizer-se através de palavras” (DUBAR,2009). Ou seja, não houve a formação de uma identidade coletiva, pois as mudanças de comportamento que os jovens relatam não têm uma dimensão coletiva que implique em movimentos sociais na luta por direitos, como por exemplo, o combate a práticas antidialógicas que segundo a ONG Giral é um problema na Região. De acordo com os depoimentos observamos que os processos de reconfiguração identitária podem ser entendidos como processos de distinção dentro das relações sociais de interconhecimento.

### **Considerações finais:**

Esse dispositivo teórico nos permitiu construir um ponto de vista sobre a realidade observada. Assim, verificamos que os relatos dos jovens ADCs estão repletos de colocações sobre a importância da fala dentro de uma sociedade estruturada no silêncio. Assim, a pesquisa aponta também para o fato de que a reconfiguração identitária operada pelos jovens, ou seja, o definir-se como jovem ADC e não como jovem rural, pode ser entendida como processos individualizados de distinção (BOURDIEU, 2008) dentro da ordem social vigente. A reconfiguração identitária como processo de distinção tornou-se uma estratégia de inclusão na medida em que os jovens perceberam que a capacidade de falar não é só uma característica inerente ao ser humano, mas sobretudo, uma “competência necessária para falar a língua legítima” (Idem, p.42). Assim, uma das interpretações possíveis desse estudo nos levou a compreender que a “fala” foi o mecanismo que possibilitou uma inclusão no mundo adulto dentro das relações de interconhecimento, porém, não significou uma garantia da cidadania, nem possibilitou uma inclusão através da transformação social.

Por fim, a reconfiguração identitária operada pelos jovens rurais não nos parece lutar contra a globalização, mas sim contra a exclusão que ela provoca. Percebemos que

os jovens não se agarram em metanarrativas de transformação social, mas antes a uma vontade de se incluir e de ter acesso a bens e serviços de qualidade e permanecer com dignidade em seu território. Neste sentido, a reconfiguração identitária dos jovens rurais pode ser entendida como uma estratégia de inclusão social.

### Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Las estratégias de La reproducción social**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas linguísticas**: O que falar quer dizer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Portugal: Celta Editora, 1999.

CARNEIRO, Maria José. Juventude e novas mentalidades no cenário rural. In: CASTRO, Elisa Guaraná; Carneiro, Maria José (orgs.) **Juventude rural em perspectiva**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. Ruralidade: novas identidades em construção. In: **Estudos, sociedade e agricultura**. “O novo mundo rural, sustentabilidade e globalização.” Rio de Janeiro, UFRJ, n. 11, outubro, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania do Brasil** – O longo caminho. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Editora Paz e Terra, São Paulo, V. 2, 2008.

CASTRO, Elisa Guaraná e CARNEIRO, Maria José. **Juventude rural em perspectiva**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

\_\_\_\_\_. **Os jovens estão indo embora?** Juventude rural e a construção de um ator político. Rio de Janeiro: Mauad X, EDUR, 2009.

DEL GROSSI, Mauro Eduardo; GRAZIANO, José da Silva. **O novo rural, uma abordagem ilustrada**. Londrina: Instituto Agrônomo do Paraná, 2002.

DUBAR, Claude. **A crise das identidades** – a interpretação de uma mutação. Edições Aforamento. Porto, 2006.

\_\_\_\_\_. **A socialização**: Construção das identidades sociais e profissionais. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

GONZAGA, Amarildo Menezes. A pesquisa em educação: um desenho metodológico centrado na abordagem qualitativa. In: PIMENTA, Selma; GHEDIN, Evandro; FRANCO, Maria Amélia (orgs). **Pesquisa em educação** – Alternativas investigativas com objetos complexos. São Paulo: Edições Loyola, 2006)

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org) **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 9.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro:DPeA, 2006

LEAL, Giuliana Franco. **A noção de exclusão social em debate: aplicabilidade e implicações para intervenção prática**. In: XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP, Minas Gerais, setembro de 2004.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio de conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. São Paulo: Hucitec, 2008.

OLIVEIRA, Francisco. **Aproximações ao enigma: que quer dizer desenvolvimento local?** In: CASSIA-BAVA, VERONIKA, P. SPINK, P.(org.), **Novos contornos da gestão local: conceitos em construção**. São Paulo: Polis, Programa Gestão Pública e Cidadania/FGV-EAESP, 2002. 336p.

SAWAIA, Bader. **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. Petrópolis, RJ:Vozes, 2009.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. (org.) **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

SZYMANSKI, Heloisa (Org.), ALMEIDA, Laurinda Ramalho e BRANDINI, Regina Célia Almeida Rego. **A entrevista na pesquisa em educação: a prática reflexiva**. Brasília: Liber Livro Editora, 3ª ed. 2010.

TUFTE, Thomas. Juventude, comunicação e mudança social: negociação, navegação e narração da vida de jovens em uma realidade glocal. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, V.33, N.2, P. 51-69, jul/dez. 2010. Disponível em [WWW.revcom2.portcom.org.br](http://WWW.revcom2.portcom.org.br). Acessado em 09/07/2011.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade** : na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Thomas Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

XIBERRAS, M. **As teorias da exclusão: para uma construção do imaginário do desvio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

[WWW.giral.org.br](http://WWW.giral.org.br)

## **Narrativas biográficas: o olhar testemunhal dos diários e sua relação com a prática da cidadania<sup>1</sup>**

Monica Martinez<sup>2</sup>  
Universidade de Sorocaba/SP

### **Resumo**

A partir do levantamento dos trabalhos apresentados na Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) sobre o tema diários, esse estudo tem como objetivo articular uma possível relação entre a prática da cidadania e a elaboração e a pesquisa sobre os diários íntimos, seja em suas apresentações tradicionais, comumente em suportes impressos, ou em suas apresentações mais recentes, disponibilizadas em ambientes digitais. Como uma pedra atirada na água, propõe-se que esses registros tenham um poder de influência cidadã que abarque do individual ao comunitário e humanitário, dependendo de uma miríade de possibilidades que contempla da visão de mundo ampla do(a) autor(a) à necessidade de ação e reflexão de grupos sociais num dado momento socio-histórico.

**Palavras-chave:** Comunicação; Mídia; Narrativas contemporâneas; Narrativas biográficas; diários.

A prática da cidadania começa – ou deveria começar – por uma relação ética, de confiança, com o outro. A partir daí, em tese, são construídas as estruturas familiar, comunitária, social e humanitária. A cidadania aqui é compreendida como uma noção não abstrata, uma vez que não se exerce nem se aprende a exercer a cidadania de forma meramente conceitual. Como diz Cláudio Weber Abramo, diretor-executivo da organização não governamental brasileira Transparência Brasil: "Quem fala em cidadania não raro revela ignorar que se trata de assunto prático – cidadania é exercida por quem defende direitos específicos, o que por sua vez depende da presença de motivos concretos para tanto (ter água em casa, contar com um posto de saúde no bairro etc.)." (ABRAMO, 2015, p. A3).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao GT3- Comunicação e Culturas Populares, do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade de São Caetano do Sul - São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, tem pós-doutorado pela Umesp e estágio de pesquisa pós-doutoral pela Universidade do Texas em Austin. É docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso/SP. E-mail: monica.martinez@prof.uniso.br.

Na esfera científica, essa relação transparente e ética do pesquisador com o campo e, conseqüentemente, com seus respectivos sujeitos – o coração de toda pesquisa – é intermediada por uma grande gama de métodos e técnicas. São eles que permitem levantar, da forma mais clara e idônea possível, dados e observar um dado contexto na tentativa de compreendê-lo, ao menos em um certo recorte de tempo e espaço.

Convém ressaltar que há vários métodos que podem ser escolhidos pelo pesquisador para realizar a pesquisa de campo, em geral a partir da necessidade de cada pesquisa. Em Ciências Sociais, há métodos menos imersivos, como a análise de conteúdo, "um conjunto de técnicas de análise das comunicações" (BARDIN, 2011, p. 37), uma vez que na maior parte dos casos, pelo menos no Brasil, trabalha a partir de um material já captado. Outros são mais imersivos, caso da pesquisa-ação (PERUZZO, 2006, p. 125-145).

Outras áreas do conhecimento, como a Antropologia, igualmente empregam métodos imersivos que podem demandar uma relação de tempo entendido, como a etnografia (LA PASTINA, 2014, p. 121-137). Desde os anos 1960/1970, os historiadores contam com vertentes como a história oral (MEIHY; RIBEIRO, 2011) para realizar estudos sobre grupos em zonas limites ou situações de risco:

A história oral é campo aberto à produção de conhecimento sobre diferenças. O trabalho com o diverso, não reconhecido, com os excluídos por motivos plurais ou com os interditados, é um dos mais importantes exercícios presentes em projetos com entrevistas. Isso se coloca na perspectiva da valorização da diversidade social e reforça o caráter democrático, de luta pela inclusão, provocado segundo a agenda social ligada ao conhecimento humanístico. (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 28).

Uma das técnicas empregadas para construir essa relação é a da entrevista. É por meio dela que os pesquisadores atendem o chamado de destacar uma problemática pouco visível, fomentando a discussão e, por vezes, a reavaliação de um dado cenário.

Progressivamente, por exemplo, crescem estudos de gêneros que tratam de questões como a feminilidade e a masculinidade, mas também a homossexualidade e a bissexualidade. Na mesma linha, pessoas com deficiência em geral: cadeirantes, cegos, surdos, albinos, anões, integram temas que ao fim conduzem a produção do conhecimento, ao desafio da transformação social. (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 28).



Assim, por meio da investigação científica feita por várias áreas do conhecimento, o resgate dessas histórias permitem a esses "eus", por vezes isolados e sem voz, a possibilidade da inclusão social não só como individualidade, mas também como agente social nas esferas política, cultural e econômica. Não raro, possibilita também uma ressignificação do conteúdo individual, uma vez que o pesquisador, por meio de suas perguntas e contextualização, pode desencadear o rearranjo dos conteúdos da psique do indivíduo ao inserir a história de vida do protagonista nos cenários histórico e social. A própria ação de resgatar os fatos e ordená-los em uma narrativa mais ou menos coerente produz um poderoso efeito de reorganização psicológica. Não por acaso, esse processo de verbalização é empregado em outras áreas do conhecimento, notadamente a psicologia.

Na área de Comunicação, um método empregado com a finalidade de interagir de forma profunda com o(s) sujeito(s) da pesquisa é a história de vida. Pesquisadores do campo, como Lima (2009), empregam a definição de narrativas biográficas para abarcar termos consagrados na prática jornalística, como perfil e biografias.

Essa perspectiva de inclusão social por meio de histórias de vida também é cara ao jornalismo. No exterior, exemplo notório é o de Joseph Mitchell (1908-1996). Na primeira metade do século XIX, em uma New York em acelerado processo de reurbanização, o mundo que Mitchell registrava era o dos povos indígenas, dos ciganos, das mulheres barbadas, enfim, dos excluídos do *main stream* da sociedade estadunidense (MITCHELL, 2003). Nunca foi sem inquietação que o fez, uma vez que a partir da Segunda Guerra Mundial aquela nação se tornou uma potência mundial do capitalismo e orquestrou a implantação gradativa, mas mundial, do ideal do estilo de vida americano, notadamente baseado em uma economia de consumo. O mundo que Mitchell registrava, portanto, estava em pleno ocaso.

No Brasil, José Sebastião Faro, pesquisador do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), em seu estudo sobre a *Realidade*, lembra o papel dessa revista em difundir novos desdobramentos da sociedade contemporânea brasileira da época. Como a inserção social feminina:



Já não se tratava de garantir à mulher o exercício dos direitos políticos, de resto conquistados entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. A questão colocada no período de que trata esse estudo era a do exercício pleno da cidadania feminina, envolvendo a liberdade individual, o trabalho, as relações pessoais, o sexo, a participação efetiva nos destinos políticos de cada formação social. No caso do Brasil, essa temática ganhava uma dimensão redobrada em face do autoritarismo instalado no país. A conjuntura de restrições às liberdades públicas se somava aos padrões ideológicos conservadores e senhoriais que se estendiam à mulher. O pleno direito à cidadania feminina, portanto, era um tema de significado político imanente e fácil de ser associado não apenas a questões relacionadas com os padrões de comportamento que envolviam a ordem familiar, mas à ordem institucional como um todo. (FARO, 1999, p. 126).

Não por acaso, o especial da revista *Realidade* sobre mulheres, que chegou às bancas em janeiro de 1967, foi apreendido por decisão judicial. Para realizá-lo, a equipe havia dedicado três meses e entrevistado 1.200 mulheres sobre questões polêmicas na época, como o sexo antes do casamento (FARO, 1999, p. 128).

Nos dias atuais, jornalistas como Christian Carvalho Cruz, do jornal *O Estado de S. Paulo* (2011) e Eliane Brum, colunista do portal do jornal *El País* (2006, 2008, 2012), entre outros, também se empenham em registrar histórias de anônimos. Já Fred Melo Paiva, idealizador do programa *Os infiltrados*, exibido desde maio de 2013 no canal de assinaturas *History Channel*, tem nos anônimos a base de sua proposta *reality-documentário*. Contudo, como o próprio título diz, ele não raro mergulha em universos desconhecidos para compreendê-los e relatá-los com uma voz bastante pessoal, irônica e galhofeira (2013).

### **Levantamento sobre a temática diários na Intercom**

Dentre as narrativas biográficas, um subgênero que merece ser mais estudado em Comunicação são os diários. Quando se lança a palavra-chave "diários" no Portcom, o portal de banco de dados da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), por exemplo, emergem 36 registros. Excluindo-se os trabalhos que versam sobre diários relacionados à mídia impressa, isto é, jornais, e também os trabalhos apresentados por jovens pesquisadores na seção Intercom Júnior, o resultado é reduzido a 12 trabalhos no período de 2002 (quando aparece o primeiro registro do termo) a 2014.

Não é objetivo desse artigo realizar uma análise de conteúdo aprofundada sobre esse *corpus*, que poderá ser feita num estudo futuro. Contudo para fins de compreensão desse universo, realizamos aqui o levantamento dos títulos, autores e das instituições. Em adição, distribuimos essa produção científica em três categorias, relacionadas à mídia a partir da qual o trabalho foi concebido: impressa, eletrônica e digital. São elas:

1. **Mídia impressa:** reflexões sobre livros impressos que reproduzem diários, estes enquanto a prática de um indivíduo registrar com certa periodicidade seu cotidiano em suportes tradicionais, como cadernos;
2. **Mídia eletrônica:** trabalhos sobre produtos midiáticos televisivos e, na maioria dos casos, cinematográficos.
3. **Mídia digital:** estudos sobre os novos formatos de registro de diários surgidos com o desenvolvimento da Internet, como os diários pessoais em blogs, fotoblogs e outros.

Tabela 1: **Pensamento comunicacional sobre diários na Intercom (2002-2014)**

No. /Ano	Título	Autor	NP/ GT	Mídia analisada
1 2014	O roteiro aberto como caminho para as instruções documentarizantes em Diários de Motocicleta	Sancler Ebert (UFSCAR)	Cinema	Eletrônica
2 2013	O eu no contemporâneo: o privado e o público transformados em espaço comum através dos diários íntimos	Pâmela Rochelle Rochane Dias de Oliveira (UERN)	Jornalismo	Digital
3 2012	Entre diários e mapas: modos de apreensão das práticas juvenis	Daniela Abreu Matos (UFRB)	Comunicação e Culturas Urbanas	Digital
4 2007	Entre a utopia e o ceticismo: as potencialidades dos diários virtuais no mercado de comunicação nacional	Mariana Della Dea Tavernari (ECA/USP)	Tecnologias da Informação e da Comunicação	Digital
5 2006	Viajando com os Diários de Motocicleta: análise das possibilidades turísticas do filme Diários de Motocicleta	Cláudio Luis de Camargo Penteado (UniABC)	Comunicação, Turismo e Hospitalidade	Eletrônica
6 2005	Dez anos depois do boom dos diários digitais	C. I. Quadros (UTP)	Jornalismo	Digital
7 2005	A edição de diários íntimos e o caso de Anne Frank	A. S. Moroni (UAB)	Produção editorial	Impressa
8 2005	Diários virtuais/visuais: uma análise da fotografia nos fotoblogs	A. Teles (FURB)		Digital
9 2004	A condição do sujeito como autor-produtor nos diários online - examinando alguns aspectos	Gustavo D. Fischer (Unisinos)	Tecnologias da Informação e da Comunicação	Digital
10 2003	Relações sujeito-tempo nos diários online, o "armazenamento de agoras"	Gustavo D. Fischer (Unisinos)	Tecnologias da Informação e da Comunicação	Digital
11 2002	Entre o texto, o autor e o leitor: uma questão de contrato	V. Maia (FAESA)	Jornalismo	Impressa
12 2002	A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet	André Lemos (UFBA)	Tecnologias da Informação e da Comunicação	Digital

Fonte: MARTINEZ, 2015.

A distribuição de estudos por mídias permite observar a preocupação dos pesquisadores em investigar a produção visível nos novos formatos e suportes, uma vez que 8 dos 12 trabalhos (66%) versa sobre o universo digital. Empatadas, seguem as mídias eletrônica (2 trabalhos, cerca de 17%) e impressa (2 trabalhos, cerca de 17%). Esses estudos contemplam diários famosos, como o de Anne Frank (1929-1945) e o de Ernesto Che Guevara (1928-1967). Já o filme de Walter Salles, *Diários de Motocicleta*, sobre o diário de Guevara, data de 2004.

### **Diários: relatos pessoais e cidadania**

Essa parte do estudo procura articular uma possível relação entre a prática da cidadania e a elaboração e pesquisa sobre os diários íntimos, seja em suas apresentações tradicionais, em suportes impressos ou eletrônicos, ou em suas apresentações mais recentes, disponibilizadas em ambientes digitais.

Do ponto de vista histórico, o registro de diários remonta às culturas do Oriente Médio e Ásia, bem como à Grécia antiga. Contudo, pode-se dizer que foi no Renascimento, com a ênfase humanista no indivíduo, que os diários começam a ter importância como um registro pessoal, opinativo e privado dos acontecimentos. Esse olhar testemunhal, em geral de natureza confidencial e para uso exclusivo do autor(a), é considerado interessante justamente porque seu nível de registro varia de acordo com a própria amplitude com que o(a) autor(a) observa e reflete sobre a realidade na qual está inserido(a). Assim, os diários podem conter crônicas políticas e econômicas que passam ao largo dos registros oficiais. É o caso do membro do parlamento britânico Samuel Pepys (1633-1703), que por dez anos registrou sua visão sobre fatos do período, como o incêndio de Londres de 1666.

Além da política, a crítica social igualmente está presente nesses registros. Exemplo é o escritor londrino Daniel Defoe (1660-1731), autor de *Robinson Crusoe*, que publicou, em 1722, *A journal of the plague year (O Diário do Ano da Peste)*. Nessa obra, Defoe descrevia a epidemia de peste bubônica que vitimou, segundo ele, 100 mil pessoas na capital inglesa em 1665 (DEFOE, 2006). No jornalismo, o inglês Charles Dickens (1812-1870) colaborava com o jornal *Morning Chronicle*. Numa viagem à América, ele



crítica o sistema tabagista e escravagista no livro *American notes for general circulation* ([2000], *Notas americanas para circulação geral*, tradução nossa), lançado em 1842.

Nota-se desde o princípio, também, a forte relação entre os diários e as narrativas de viagem (MARTINEZ, 2012). O escritor irlandês Jonathan Swift (1667-1745) escreveu *Journal to Stella* (*Diário para Stella*, tradução nossa) entre 1710-13. Pioneiro em biografias, o escocês James Boswell (1740-1795) foi um grande escritor de diários, sendo que seu *Journal of a Tour to the Hebrides* (*Diário de uma viagem para as Hebrides*, tradução nossa), de 1785, foi o primeiro a ser publicado ainda durante a vida do autor e não como uma obra póstuma como era costume então.

Além da política e das viagens, os diários também contemplam o cenário artístico e cultural no qual o(a) autor (a) está inserido (a). Exemplos são os diários de Vaslav Nijinsky (1890-1950), notável bailarino russo (NIJINSKY, 1968), e de Paul Klee (1898-1918), pintor suíço (KLEE, 1968) cuja obra *Angelus novus* (1920) foi objeto de reflexão sobre a noção de história pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940)<sup>3</sup>. Os diários de escritoras, como os cinco volumes de Virgínia Woolf (1882-1941) são outro exemplo. Em 15 de novembro de 1918, ela escreveu suas impressões sobre o escritor T.S. Eliot:

Mostrou-nos uns três ou quatro poemas para lhe darmos uma vista de olhos – o fruto de dois anos de trabalho, visto que ele trabalha o dia inteiro num banco e, segundo o seu modo racional de pensar, acha que o trabalho regular faz bem às pessoas de constituição nervosa. Fiquei mais ou menos consciente de um seu sistema, muito intrincado e altamente organizado, de crença poética; devido às suas cautelas, e ao seu cuidado excessivo na escolha da linguagem, não descobrimos muita coisa sobre essa crença. Acho que ele é um adepto das "frases vivas" e acredita que há uma diferença entre estas e as frases mortíferas; acha que se deve escrever com um cuidado extremo, respeitar sintaxe e gramática; e, assim, fazer esta poesia nova florir dos estames da mais antiga poesia. (WOOLF, 1989, p. 132).

---

<sup>3</sup> "Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso." (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Contudo, talvez o conteúdo mais fascinante dos diários seja mesmo o registro do cotidiano, da vida diária, as observações de caráter eminentemente pessoal que, graças a esses escritos, chegam preservadas aos tempos atuais com a riqueza dos afrescos de Pompeia. Talvez seja por esse motivo que, em pleno século XXI, os *blogs* e demais ambientes sociais continuam uma forma importante de narrativa não ficcional.

### **Os diários e suas esferas de influência**

Tentaremos relacionar aqui, por meio do uso de exemplos, um certo escalonamento de influência cidadã nesse gênero narrativo. Esse escalonamento está sendo proposto de forma meramente didática, visto que na realidade esses níveis não são estanques, estando entrelaçados em suas múltiplas possibilidades. Essa tentativa parte da premissa de que, de acordo com a idade, a experiência e/ou a visão de mundo do(a) autor(a), há obras que exercem uma influência mais restrita ao âmbito individual e familiar. Comparando à metáfora da pedra atirada à água, seria o primeiro círculo que se forma, forte porém com impacto cidadão mais restrito. Entrariam, aqui, alguns dos registros das celebridades, tão cultuados na contemporaneidade.

A *piauí* tem tradição na publicação de diários. Na edição de setembro de 2013, a revista publicou um trecho do diário do ator inglês Richard Burton (1925-1984), lançado em 2012 pela Editora da Universidade Yale, que se enquadraria nessa primeira categoria. Ao morrer, Burton era menos conhecido por seu talento e pela sua erudição do que por ter se casado cinco vezes, duas delas com a mesma mulher: a atriz anglo-americana Elizabeth Taylor (1932-2011). O diário retrata o cotidiano de um milionário com problemas de alcoolismo, mas também facetas pouco conhecidas do ator:

Recebi ontem uma carta de Francis Warner<sup>4</sup> perguntando se eu poderia ou gostaria de dar um curso no St. Peter's em Oxford num futuro próximo. Ele propôs nos ceder seus alojamentos e eu lhes ofereceria em troca o iate e as nossas várias casas. Diz ele que está precisando de um ano sabático. Vai ser bem divertido lecionar em Oxford sem ter diploma! Sempre tive esse desejo de mulher grávida, espúrio provavelmente, de ter vida acadêmica, e um semestre de lições suspeitas e preleções espinhosas deve ter um efeito curativo certo. Me agradaria trabalhar com poetas medievais ingleses, franceses, italianos e alemães, e talvez com alguns celtas – galeses e irlandeses, por

---

<sup>4</sup> Nota da revista: Francis Warner, professor de literatura inglesa na Universidade de Oxford, amigo de Burton.

exemplo. A língua inglesa me provoca como uma linda mulher ou como um sonho cheio de frescor e fundo como a morte.<sup>5</sup> Deus, vou dar lição nos meninos até eles soltarem parâmetros iâmbicos pelas ventas. Ofereceram-me 1 milhão de dólares por um mês deste diário. Alguém está louco. E não sou eu. (BURTON, 2013, p. 65).

Um segundo nível estaria presente numa consciência cidadã que tende mais ao familiar/comunitário, por permitir traçar um retrato do dia a dia, dos usos e costumes, de certas famílias e grupos sociais. Estaria nessa esfera de influência o livro *Minha vida de menina*, no qual a brasileira Helena Morley (1880-1970) registra o cotidiano mineiro do final do século XIX na ótica de uma adolescente (MORLEY, 1998). Helena era o pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant e o diário cobre os anos de 1893-1895:

Hoje, quando me levantei, já encontrei mamãe com tudo pronto para irmos para o rio lavar a roupa amontoada de mais de uma semana. (...) Fomos todos com tia Agostinha, Naninha, Glorinha e a criada delas Benvinda; nós para lavarmos as roupas e meus irmãos com mais obrigações ainda, pois tinham de buscar lenha, fazer vassoura para a casa, pescar e armar as arapucas na esperança de alguma pomba.

Íamos na maior alegria e no meio do caminho mamãe se separou de nós para levar o almoço de meu pai, na lavadeira. Ela mesma é que gosta de ir para ficar perto de meu pai.

Chegados ao rio nós ficamos na praia e meus irmãos entraram no mato. A velha Luzia arrumou as pedras, fez a trempe, colocou o caldeirão de feijão e acendeu o fogo. Eu e Luisinha<sup>6</sup> enchemos a bacia de roupa e nos pusemos a ensaboar. Minha tia e as primas fizeram o mesmo e Benvinda foi procurar lenha e ajudar a fazer o almoço.

Ensaboamos as roupas e estendemos nas pedras para corar, tudo com pressa pois sempre temos muitos planos e já estávamos na hora do almoço.

Sentamo-nos na praia com nossos pratos feitos como para trabalhador; feijão de tropeiro com farinha, torresmos, ovos fritos e arroz; sobremesa, banana e queijo. Delicioso!

[...]

Minhas tias contam histórias do casamento delas. As únicas que casaram por seu gosto, conhecendo os maridos, foram mamãe e tia Aurélia, porque casaram depois da morte de vovô. Para as outras vovô escolhia o marido que ele queria. Só Dindinha escapou de casar com um fazendeiro burro, por milagre. Elas ficavam espiando pelo buraco da fechadura e diziam uma à outra: "Eu penso que aquele assim assim é o meu". (MORLEY, 1998, p. 328-329).

<sup>5</sup> Nota da revista: Alusão a um verso de Rupert Brooke (1887-1915); *Green as a dream and deep as death*.

<sup>6</sup> A irmã de Helena. (Nota da autora).

O trecho acima, como vários outros desse diário, permitem uma volta a um tempo em que as cidades não dispunham de energia elétrica nem dos equipamentos eletroeletrônicos que se difundiriam somente mais de meio século depois. Registra igualmente os costumes relacionados ao matrimônio no contexto de uma sociedade patriarcal. Como afirma a historiadora brasileira Mary Del Priore:

Constituindo um contrato civil antes de se tornar sacramento – o que só ocorre na Europa em meados do século XII – o casamento é uma instituição básica para a transmissão do patrimônio, sendo sua origem fruto de acordos familiares e não da escolha pessoal do cônjuge. A garantia de igualdade era fundamental para impedir a dispersão de fortunas acumuladas. A importância dessa questão se reflete no século XVIII, quando na reforma da legislação de Pombal em Portugal se reforça a autoridade paterna para impedir os casamentos desiguais (DEL PRIORE, 2006, p. 27).

Nessa época, apenas membros das classes subalternas conseguiam escolher seus cônjuges de forma mais espontânea. Tal como os camponeses europeus, os pobres da colônia não tinham interesses político-econômicos para preservar e, por isso, podiam deixar aflorar seus sentimentos. (DEL PRIORE, 2006, p. 26).

Num terceiro círculo, a usar nossa metáfora da pedra atirada à água, estaria a onda relativa à influência social. Podemos dizer que nessa esfera encontram-se as obras que registram, de forma parcial ou integral, o cotidiano de certos indivíduos ou grupos cuja leitura permite a melhor compreensão socio-histórica de um dado período. Exemplo seria o livro *De moto pela América do Sul*, escrito aos 23 anos pelo então estudante de medicina Ernesto Che Guevara (1928-1967), que ao conhecer a América Latina tem os olhos abertos para as agruras sociais enfrentadas pelos habitantes da região. O livro seria base do filme *Diários de Motocicleta*, realizado em 2004 pelo diretor brasileiro Walter Salles. Estariam nessa categoria também obras como o *Diário de Guadalcanal* (Richard Tregasakis, Ed. Objetiva), escrito em 1942 quando o jornalista tinha 23 anos, e *Diário de um detento* (Jocenir Prado, Labortexto, 2001), com prefácio de Dráuzio Varella.

Embora feito poucos meses *a posteriori*, pode-se dizer que estaria nessa categoria o registro cronológico de Bruno Torturra, cofundador da *Mídia Ninja*, um coletivo noticioso alternativo, para a revista *piauí*:



publicação desses dois últimos livros, nota-se que o interesse das editoras na publicação de diários continua vivo.

Zlata Filipovic mostra que o diário de crianças e adolescentes podem ser ferramentas poderosas de conscientização. O registro dos acontecimentos recortados pelo olhar infanto-juvenil também foi registrado pela autora em obra coorganizada posteriormente, *Vozes roubadas*, que reúne 14 diários infanto-juvenis que abarcam da Primeira Guerra Mundial à invasão do Iraque em 2003 (FILIPOVIC; CHALLENGER, 2008). Em 1992, a autora de *O diário de Zlata Filipovic* tinha 11 anos e vivia sua vida de menina, em Sarajevo, quando eclodiu a guerra da Bósnia e sua cidade ficou sitiada por forças sérvias durante quase quatro anos.

Descoberto em 1990, *O diário de Lena* foi escrito pela então adolescente Lena Mukhina, na época com 16 anos. A obra narra o cerco de 872 dias de Leningrado, em 1941, durante a invasão nazista à Rússia, quando mais de 700 mil civis pereceram. O registro de 2 de janeiro de 1942 evidencia o cotidiano marcado pelo racionamento de víveres, energia ("Se houvesse luz, poderíamos ainda, de um jeito ou outro, viver: ler, costurar etc. Mas o que fazer sem luz? Somos obrigadas, querendo ou não, a nos deitar às 6h da tarde."), água ("é preciso descer ao térreo, no andar da administração do prédio") e comunicação ("O rádio também quase nunca funciona. Às vezes ouve-se uma voz que começa a falar ou cantar e depois se cala novamente"). Nesse contexto de privação, até a morte pode ser uma boa companhia:

Agora que Aka não está mais conosco, a vida ficará menos cara para nós duas. Vamos dividir tudo por dois e não mais por três, como antes. É uma enorme diferença. Mamãe tinha duas pessoas para dependentes de seu salário, agora tem uma só. Até então seiscentos rublos por mês mal bastavam, agora, com tudo o que aprendemos, quatrocentos serão amplamente suficientes. De forma que mesmo a morte de Aka, de quem gostávamos tanto, teve seu lado positivo. Como diz o provérbio russo: "Toda desgraça traz algo de bom". (MUKHINA, 2015, p. 139-140).

A Segunda Guerra Mundial é uma ferida ainda aberta graças aos registros dos diários. Em 2012, a professora da PUC-SP, Noemi Jaffe, lançou *O que os cegos estão sonhando*, que contém os registros de sua mãe, Lili, sobrevivente de Auschwitz, o campo de concentração localizado na Polônia ocupada (JAFFE, 2012).

Nascida na Rússia, em São Petesburgo, Marie Vassiltchikov (1917-1978) era filha do príncipe Illarion e da princesa Lydia Vassiltchikov. Em 1919, a família deixou a terra natal com destino à Alemanha. Em 1940, ela e uma irmã foram para Berlim, onde trabalhou no Serviço de Rádio e, mais tarde, no Departamento do Ministério do Exterior. Fervorosa antinazista, Marie acompanhou de perto a Conspiração de 20 de Julho, fracassada tentativa do conde Von Stauffenberg para matar Adolf Hitler:

Quinta-feira, 20 de julho

[...]

O conde Claus Sckenk von Stauffenberg, um coronel do Estado-Maior, colocara uma bomba aos pés de Hitler durante uma conferência no QG de Rastenburg, na Prússia Oriental (hoje território polonês). Ela explodira, e Hitler estava morto. Stauffenberg esperara do lado de fora pela explosão e, vendo Hitler carregado numa maca e coberto de sangue, correr para o seu carro, que ficara escondido em algum lugar, e com seu ajudante de campo, Werner von Haefen, fora para o campo de aviação local e voara de volta para Berlim. Na comoção geral, ninguém notara sua fuga. (VASSILTCHIKOV, 2015, p. C9).

Ao prefaciar a obra, seu irmão, George, pondera que a irmã "escrevia seu diário de modo compulsivo. Diariamente ela datilografava um sumário dos acontecimentos. Apenas as narrativas mais longas, como a dos bombardeios de Berlim em novembro de 1943, foram escritas "ex post facto":

Ela acreditava firmemente que qualquer valor que seu diário tivesse se deveria ao fato de ser completamente espontâneo, honesto e escrito sem reservas, uma vez que originalmente não se destinava à publicação. Seus testemunhos oculares, suas reações e emoções no calor da hora falavam por si mesmos: essa era sua impressão. Tudo perderia muito de seu interesse se algo fosse adulterado por um juízo posterior aos eventos, sem falar na possibilidade de (auto) censura para preservá-la de constrangimentos e sentimentos de outras pessoas. Essa versão do diário – a terceira e definitiva – ficou pronta algumas semanas antes de sua morte. (VASSILTCHIKOV, 2015, p. C8-C9).

De todos os diários, talvez nenhum tenha tido mais repercussão do que o de uma garotinha que começou o seu aos 13 anos, em 1942, e o escreveu por dois anos enquanto esteve abrigada por amigos, com a família, na Holanda ocupada: a alemã de origem judaica Anne Frank (1929-1945). Publicado em 1947, a obra teve recentemente nova



edição lançada, agora sem as alterações paternas. Após o fracassado atentado do conde Von Stauffenberg, ela escreve, em 21 de julho:

Agora estou ficando realmente esperançosa. Finalmente as coisas vão bem, muito bem mesmo! Houve um atentado contra a vida de Hitler e desta vez não foi ato de judeus comunistas ou capitalistas ingleses; foi um orgulhoso general alemão e – o que é mais – ele é conde e bastante jovem. A Divina Providência salvou a vida do Führer e infelizmente ele conseguiu escapar com apenas alguns arranhões e queimaduras. Alguns generais e oficiais que estavam com ele ficaram feridos ou morreram. O principal culpado foi fuzilado. De qualquer modo, essa é a prova de que existem muitos oficiais e generais que estão fartos da guerra e gostariam de ver Hitler despencar num abismo sem fundo. (FRANK, 1988, p. 222).

Trata-se da penúltima anotação de Anne: a última seria escrita em 1º de agosto de 1944. Três dias depois, em 4 de agosto, após uma denúncia, a família holandesa que a abrigava e seus familiares foi obrigada pela Polícia de Segurança Alemã a revelar a entrada do esconderijo e a família Frank foi enviada a Auschwitz.

Essa última categoria acolheria diários feitos por pensadores da Comunicação. Exemplo é a trilogia escrita pelo francês Edgar Morin, que registra seu dia a dia durante os anos de 1994, 1995 e 1996, lançada em 2012 pela Edições Sesc SP. No prefácio do segundo volume, *Chorar, amar, rir, compreender*, Morin sintetiza o poder dos diários:

Meu diário me revela que, no decorrer do dia, salto (salto quântico) de um plano a outro: de um microacontecimento pessoal que concentra toda a minha atenção, me diverte ou me aborrece, à terrível situação na Bósnia ou em Ruanda; do prazer ou desprazer de uma refeição aos grandes problemas planetários; da dor da morte de um amigo ao divertimento banal. Assim se tecem os dias para cada um, mas tenho o sentimento muito forte da passagem, rápida, do insignificante ao importante momento político, social; do momento egocêntrico ao momento terrocêntrico; foi isso que fiz nos diários que escrevi, e que, portanto, farei neste outro. Fazendo-os, quis dar conta, em meu caso particular e através dele, da condição humana. Montaigne dizia justamente que cada um traz consigo a condição humana. E a traz, nós acrescentaríamos, como o ponto singular de um holograma contendo a informação do todo do qual ele é uma minúscula parte. A condição humana está não somente nas profundezas da nossa natureza inextrincável de *homo sapiens/demens*, está também em nossa aptidão de padecer ou gozar segundo o acontecimento, no exercício mais ou menos não alcançado da razão, nas nossas tentativas de compreender aquilo que nos acontece e o que acontece ao mundo, está nos sucessivos estados do cotidiano, conforme o que se apresenta aos olhos, aos ouvidos, ao espírito... (MORIN, 2012, p. 13-14).



Para compreender a importância dos diários e dos produtos midiáticos a partir dele originados, talvez precisemos recorrer ao conceito de mosaico do sociólogo estadunidense Howard Becker. “Cada peça acrescentada num mosaico contribui um pouco para nossa compreensão do quadro como um todo” (BECKER, 1999, p. 104). Em um mundo que se caracteriza pelo pensamento complexo, no sentido moriniano do termo, no qual *complexus* significa aquilo que é tecido em conjunto, parece que somente a união das múltiplas formas narrativas, biográficas ou não, pode propiciar uma tentativa da compreensão, em alguma medida e num dado tempo e espaço, dos fatos. Sabendo-se de antemão, como diz Morin, que somos *Homo Sapiens Sapiens Demens*, e entre nossa sabidez e demência reside a única certeza da vida: a de estarmos dolorosamente cientes de nossas limitações e, na maioria dos casos, falibilidade em compreender a nós mesmos, aos outros, a natureza e o universo que nos cerca.

## Referências

ABRAMO, Claudio Weber. Brevíssimo vocabulário do bem. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 15 fev. 2015, página A3.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo, Edições 70/Almedina Brasil, 2011.

BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. 4ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. Os vampiros da realidade só matam os pobres. In: Llosa, Mario Vargas et all. **Dignidade!** São Paulo, Leya, 2012.

\_\_\_\_\_. **O olho da rua**: uma repórter em busca da literatura da vida real. São Paulo: Globo, 2008.

BURTON, Richard. "Eu não me interessava por nada comum". **piauí**. Rio de Janeiro, n. 84, set. 2013, p. 62-71.

CRUZ, Christian Carvalho. **Entretanto, foi assim que aconteceu:** quando a notícia é só o começo de uma boa história. Porto Alegre: Arquipélago, 2011.

DEFOE, Daniel. **A journal of the plague year.** Salt Lake City: The Project Gutenberg Literary Archive Foundation, 2006.

DICKENS, Charles. **American notes for general circulation.** New York: Penguin Books, 2000.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1968:** tempo da reportagem na imprensa brasileira. Canoas: Ulbra/age, 1999.

FILIPOVIC, Zlata. **O diário de Zlata Filipovic.** São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

FILIPOVIC, Zlata; CHALLANGER, Melanie. **Vozes roubadas.** São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank:** o documentário mais dramático da Segunda Guerra Mundial. 12ª. ed. Rio de Janeiro: 1988.

GUEVARA, Ernesto Che. **De moto pela América do Sul.** Rio de Janeiro: Sá Editora, 2003.

JAFFE, Noemi. **O que os cegos estão sonhando:** com o diário de Lili Jaffe (1944-1945). São Paulo: Editora 34, 2012.

LA PASTINA, Antonio. Etnografia como uma abordagem para investigar as práticas de mídia – de Macambira ao Texas. **Matrizes.** São Paulo, v. 8, nº. 1, jan./jun. 2014, p. 121-137. Entrevista concedida à Líriam Sifuentes.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas:** o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2009.

MARTINEZ, Monica. Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v. 35, n. 1, jan./jun. 2012, p. 35-52.

MEIHY, José Carlos Sebe B.; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral:** para empresas, universidades, comunidades, famílias. São Paulo, Contexto, 2011 MITCHELL, Joseph. **O Segredo de Joe Gould.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORIN, Edgard. **Chorar, amar, rir, compreender.** São Paulo: Edições Sesc SP, 2012.

NIJINSKY, Vaslav. **The Diary of Vaslav Nijinsky.** Califórnia: University California Press, 1968.

PAIVA, Fred Melo. Os infiltrados. **History Channel.** 2013.



PERUZZO, Cícilia M. K. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

TORTURRA, Bruno. Olho da rua. **piuí**. Rio de Janeiro, n°. 87, dez 2013, p. 23-31.

VASSILTCHIKOV, Marie. Quinta-feira, 20 de julho. Pelos olhos de Missie: a princesa russa que viu e narrou o Reich. **Folha de S.Paulo**, 15 fev. 2015, p. C8-9.

WOLFE, Virginia. **Diário de Virginia Woolf**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 132.

## Os recursos de comunicação política do ativismo feminista andreense<sup>1</sup>

Fernando Luiz Monteiro de Souza<sup>2</sup>

Andreza de Sobral<sup>3</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS, São Caetano do Sul - SP

### Resumo

Este trabalho aborda os recursos de comunicação das mulheres andreenses para garantir o exercício de seus direitos de cidadania. Para isso, examina alguns produtos de comunicação utilizados, como recurso mobilização social e propagação da luta política pelas ativistas feministas no município de Santo André no período de 1980 até 2010. O material de estudo foi composto por peças presentes nos acervos pessoais das feministas Ivete Garcia e Silmara Conchão. A partir desse material, conclui-se que a publicidade foi importante estratégia de comunicação para divulgar as ações dos movimentos feministas em Santo André, possibilitando a introdução de novas perspectivas e conceitos das mulheres a respeito da igualdade de direitos e a necessidade de políticas específicas para o atendimento de suas reivindicações.

**Palavras - chave:** comunicação; mulheres; preconceito; feminismo.

### O movimento de mulheres e a luta contra o preconceito

Este artigo procura analisar os recursos de comunicação elaborados pelas ativistas feministas andreenses na luta pela conquista de melhorias na cidade, pelos direitos de cidadania e por políticas específicas para o atendimento das demandas das mulheres. A relevância desse estudo se baseia na atuação do movimento de mulheres de Santo André nas décadas de 1980, 1990 e 2000 que procurou romper com os estereótipos impostos às mulheres, resgatando assim a dignidade e a afirmação do seu protagonismo político na região do Grande ABC.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GT 3: Comunicação e Culturas Populares: Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup>Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais. Mestre em Ciência Política e Doutor em Sociologia. Professor e pesquisador da Escola de Comunicação da USCS.

<sup>3</sup>Bacharelanda em Publicidade e Propaganda da Escola de Comunicação Social da USCS.

De fato, ao longo desse período as ativistas dos movimentos de mulheres andreas procuraram de alguma maneira mudar a sua realidade e mostrar que são diferentes à imagem que a sociedade impôs a elas, mostrando que todos são iguais e que as diferenças de gênero não devem implicar em desigualdades de oportunidades entre homens e mulheres. Opondo-se, ao comportamento machista que se reproduz ainda na sociedade e que contribui para que alguns homens se considerem superiores às mulheres (GARCIA, 2001) & (SOUZA, 2013).

Essa visão machista, com um modelo de mulher estereotipado encontra-se ainda disseminada em produtos de comunicação, como banners, revistas, publicidades, outdoor, panfletos. Por meio deles as mulheres são rotuladas como símbolo sexual o qual deve ser seguido por todas, configurando-se para elas a necessidade de adequação a esse modelo para a sua realização plena. Conforme Nishida (2006), a comunicação se veicula em diversos meios sociais, porém geralmente utiliza modelos femininos para obter atenção na divulgação de suas mensagens em uma sociedade de comportamento machista. Ou seja, a imagem utilizada é feminina, mas a linguagem é masculina. Isso faz com que a mulher apareça de forma secundária nos planejamentos, na hora de compor as histórias e entre outros recursos e formatos adotados (GARCIA, 1998).

A representação principal com sua imagem aparece na publicação e nas histórias, quando é alvo delas e/ou dirigida a elas (ADM – Homem e Mulher, 1992). Todavia, quando se procura caracterizar algo que defina ambos os sexos, a imagem utilizada é a do gênero masculino. Isso cria a impressão de que o mundo deve ser dirigido por homens, e que as mulheres sejam meras figurantes desse mundo. A mídia enfoca os estereótipos em favor ao sexo masculino, demonstrando o valor do homem como superior, engrandecendo a masculinidade (YANAZE, 2005).

De forma inversa a essa perspectiva e que as mulheres feministas em suas organizações de lutas mostram-se cada vez mais mobilizadas em usar os recursos de comunicação para desconstruir tal modelo de inferioridade. Isso tem se refletido nas campanhas de publicidade e propaganda de massa, as quais vêm mostrando as mulheres com poder na sociedade. Contudo, ainda há propagandas disseminadas pelos veículos de

comunicação de massa que as dispõem como submissas e inferiores, constituindo um desafio a ser vencido pelas ativistas que lutam por igualdade de condições (NISHIDA, 2006) & (SILVA, 2014).

Pela atuação do movimento feminista esse modelo machista tornaram-se alvos de uma desconstrução, gerando o enfrentamento dos preconceitos e da violência na luta pelos direitos de cidadania. Por isso, outros produtos de comunicação elaborados pelos próprios movimentos de mulheres e feministas apresentam um comportamento alternativo às mulheres, distinto aos reproduzidos com base nos padrões machistas.

Um exemplo disso são os produtos de comunicação desenvolvidos pelas ativistas feministas de Santo André que estão reunidos nos acervos de Ivete Garcia e Silmara Conchão<sup>4</sup>. Essa compilação é composta por cartas, panfletos, cartazes e cartilhas, entre outros documentos, é resultado do ativismo político dessas mulheres no período de 1989 a 2010, são recursos de comunicação utilizados para mobilizar as mulheres andreenses na luta social pela conquista e transformação das problemáticas da cidade, enfrentando, ao mesmo tempo, as desigualdades sociais de gênero, especialmente, os estereótipos impostos pela sociedade.

A relevância do acervo baseia-se no número expressivo de produtos de comunicação utilizados pelas mulheres e feministas andreenses de base popular com o objetivo de mobilizar as mulheres dos bairros do município e organizar a luta por seus direitos de cidadania registrados nos documentos reunidos por Ivete Garcia e Silmara Conchão, disponíveis no banco de dados do Hipermemo núcleo Memórias do ABC da USCS. Trata-se de uma série de documentos como a cartilha “Mulheres – nossas vidas, nossas lutas” de 1989 (Imagem 8; p. 16), que fala sobre as desigualdades de gênero e classe no ABC, destacando a comunicação das ações e o enfrentamento de estereótipos na luta por direitos de cidadania.

---

<sup>4</sup> Silmara Conchão é educadora física, professora, ativista feminista, coordenadora da Comissão de Extensão da FMABC (COMEX) e secretária de Política para Mulheres de Santo André. Ivete Garcia é feminista, socióloga, foi sindicalista, vereadora, vice-prefeita e prefeita de Santo André (de 1989 a 2008). Criou e liderou a Assessoria dos Direitos da Mulher nos governos de Celso Daniel.



Para a mobilização das mulheres foram utilizados vários materiais de comunicação, como panfletos e cartilhas para tornar públicas, palestras, reuniões, oficinas organizadas pelo movimento de mulheres dos setores populares. Criados fora de uma lógica de disseminação da indústria cultural de massa, tais produtos apresentam limitações técnicas em sua produção, nos conteúdos e em sua distribuição. Entretanto, o uso desses recursos permitiu, durante o período, a ampliação na visibilidade das lutas femininas e de suas reivindicações nos bairros e na cidade. Por isso, a importância de se estudar esses acervos a partir da ação das ativistas do movimento de mulheres de Santo André, reside em procurar entender as características dos recursos utilizadas no processo de comunicação e mobilização social (PERUZZO, 1998).

### **O gênero e a comunicação**

A análise dos documentos permitiu reconhecer as ações das ativistas em busca dos direitos das mulheres aos serviços de infraestrutura das cidades, na conquista do direito ao voto, no acesso ao estudo, o direito ao trabalho remunerado e à educação básica, além do debate sobre a violência contra a mulher (SOF, 1989). Outros documentos importantes elaborados pela própria ativista Ivete Garcia compreendem um conjunto de trabalhos e projetos para a melhoria de vida das mulheres do ABC no período de 1989 a 1995, especialmente quando liderou a Assessoria dos Direitos da Mulher. Órgão criado pela administração municipal de Santo André para trabalhar especificamente em prol dos direitos femininos na cidade, durante o governo de Celso Daniel, o então prefeito. Dos projetos daquele período destacam-se os realizados, como a “Casa de apoio às mulheres vítimas de violência” e a “Delegacia da mulher”, com apoio da Secretaria de Segurança do Estado de São Paulo. Alguns projetos e trabalhos também tiveram o apoio do Consórcio Intermunicipal Grande ABC, que reúne os sete municípios do Grande ABC para o planejamento, a articulação e definição de ações de caráter regional. Todos os projetos elaborados a partir da criação da Assessoria dos Direitos da Mulher foram divulgados por meio do recurso de comunicação intitulado: “Caderno 1 Santo André – Violência – Mulher” (Imagem 1), com o intuito de mostrar às pessoas o enfrentamento da violência

praticada contra a mulher. Nos textos apresentados no caderno consta a pesquisa sobre a qualidade de vida e do atendimento às moradoras de Santo André, do acesso aos equipamentos sociais da cidade, as propostas de participação política, sindical e social, além do perfil das mulheres andreenses. O caderno traz, de maneira detalhada, os problemas que as moradoras de Santo André vêm sofrendo e descreve exemplos de países que lutaram contra esse tipo de violência e as formas de solução desenvolvidas.

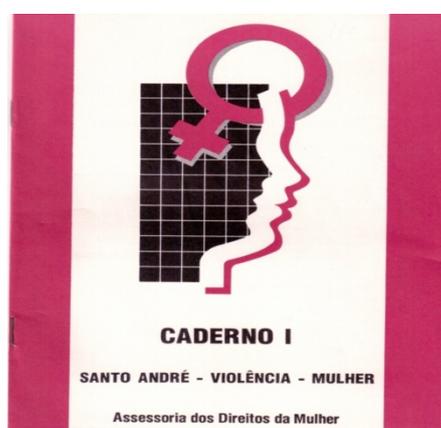


Imagem 1 - Caderno I: Santo André - Violência - Mulher

O Caderno II “Nós e a Violência” (Imagem 2) apresenta uma abordagem mais específica sobre a violência contra a mulher em Santo André. Esse caderno foi mais direcionado aos aspectos psicológicos das mulheres, a seus sentimentos em relação aos agressores, quais tipos de agressão afetam a subjetividade da mulher em casa e no trabalho. Descreve os tipos de serviço oferecidos pela Delegacia da Mulher para atender as denúncias e ajudá-las com as orientações necessárias para sua integridade física e psicológica. Apresenta, ainda, uma tipologia das violências a que as mulheres são submetidas, permitindo assim identificar quais sofrem. Esse seria o primeiro passo para se conscientizarem e tomarem a iniciativa da autodefesa. Acompanhado dos artigos de leis criadas em benefício das vítimas das agressões. Nas últimas páginas, estão os créditos dos organizadores que produziram o material.

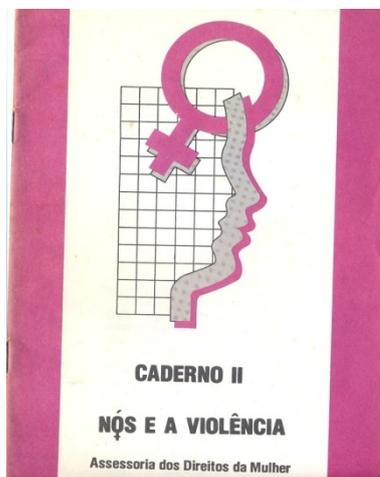


Imagem 1; Caderno II: Nós e a Violência

O próximo caderno do acervo a ser analisado é “Mulher e Espaço Urbano” (Imagem 3), elaborado em novembro de 1992, em que se descreve a cidade de Santo André no ponto de vista feminino, repensando diretrizes que melhorariam a vida cotidiana das mulheres e com os projetos de leis enviados à Câmara, que beneficiariam e qualificariam a vida da mulher andreense. Relata as iniciativas para a democratização da cidade para todos os cidadãos, enfocando especialmente as destinadas às mulheres. Descreve a luta feminista na defesa de propostas para o plano diretor da PMSA.

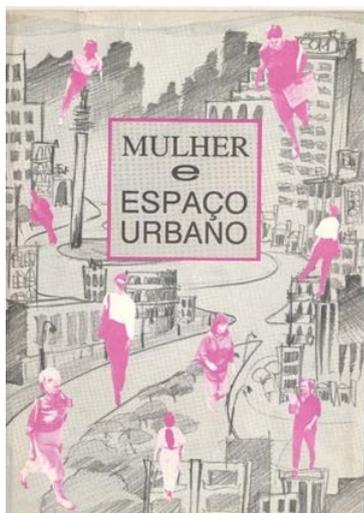


Imagem 2; Mulher e espaço urbano

A revista “1º Encontro Feminista da Zona Leste” (Imagem 4), tem como tema a violência contra a mulher, lançada em Maio de 1994, foi mais uma fonte analisada que relata o encontro realizado nos dias 27 a 29 de novembro de 1992, na cidade de Peruíbe, em São Paulo, o qual reuniu 97 mulheres, vindas de diversos bairros e movimentos feministas do estado de São Paulo. Descreve detalhadamente o que ocorreu no encontro e quais foram às atividades que as mulheres presentes realizaram: debates sobre assuntos de gênero e de raça, almoços, oficinas, seminários, festas, formulação de propostas. No fim, fora feita uma avaliação sobre o encontro na fala de algumas mulheres presentes e um perfil das participantes como, a condição conjugal, a raça, condição financeira entre outras. Há também os agradecimentos às entidades que colaboradoras para a realização do encontro. Essa revista possui design gráfico definido por suas fotos em preto e branco, ausência de campanhas publicitárias pelo fato de ser um produto de comunicação institucional.

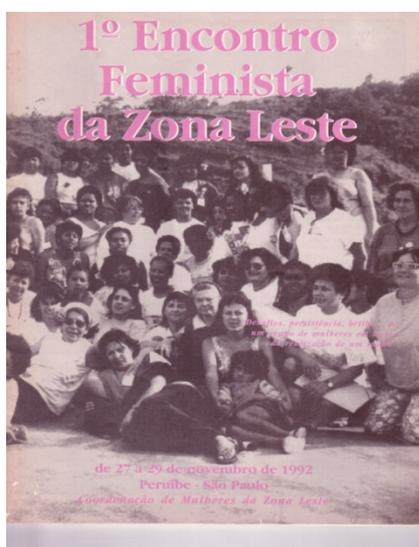
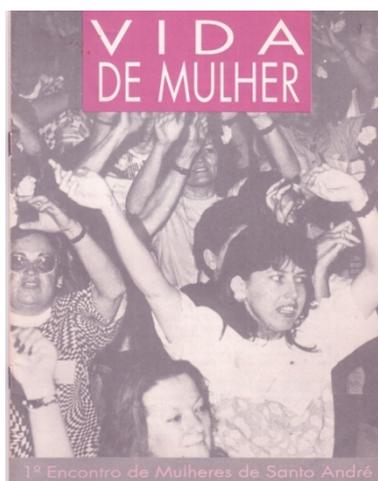


Imagem 3: Revista “1º Encontro Feminista da Zona Leste”

O quinto arquivado analisado é a revista “1º Encontro de Mulheres de Santo André” (Imagem 5), realizado no dia nove de novembro de 1991, o qual reuniu 600 mulheres, de vários bairros da cidade de Santo André e de municípios vizinhos, sendo na época o maior

número de mulheres reunidas da história da cidade. A publicação registraosfragmentos desse encontro retratando conversas, debates e discussões, oficinas e palestras. No início da revista, há uma descrição sobre a Assessoria dos Direitos da Mulher, a chegada e o encerramento, explicando e detalhando os acontecimentos desse encontro. Essa revista conta com organização de formatação de texto em três colunas, o qual permite a acomodação de texto e de imagens, também em preto e branco. Nas páginas finais, há trechos da avaliação das mulheres que compareceram no encontro, agradecimentos aos colaboradores do encontro e aos que organizaram a produção da revista.



**Imagem 4: Revista "Vida de mulher: 1º Encontro feminista de Santo André"**

O “Relatório do curso relações de gênero e metodologia de trabalho com mulheres” (Imagem 6) é o sexto arquivo de Ivete Garcia a ser analisado. Relatório produzido pela “Sempre viva organização e formação”, no ano de 1992, no qual são descritos os objetivos, a metodologia e as etapas que compuseram esse curso em seu decorrer de forma detalhada. Separado em três módulos, exemplifica as etapas que foram percorridas durante o curso.



**Imagem 5: Relatório do curso "Relações de Gênero e Metodologia de Trabalho com Mulheres"**

Esse arquivo conta com desenhos de traços diversificados e fotos no correr das páginas que estão em horizontal presas a uma espiral, com apenas uma coluna de texto alinhada à direita da página. Das 67 páginas do relatório, 55 páginas contêm fotos e/ou desenhos, os quais remetem à ideia de algo lúdico em meio a assuntos importantes e delicados na perspectiva das ativistas.

Outro arquivo analisado foi a publicação de uma revista que faz parte do projeto de campanha, “Diferenças São Naturais, Desigualdades Não”(Imagem 7), como consta na tabela abaixo, que visa os preconceitos raciais e de gênero. Uma campanha que contém folders, cartazes e brinde. Essa campanha foi organizada e planejada por movimento institucional de nome Elo Mulher no Consórcio Intermunicipal do Grande ABC, com o Governo Federal. Essa campanha foi uma proposta piloto aplicada à região do ABC com o objetivo de valorizar as políticas afirmativas de gênero e raça.



Imagem 6: Revista “Diferenças são naturais, desigualdades não”

A campanha foi lançada em outubro de 2005, nela se apresenta o Consórcio Intermunicipal do ABC, seus projetos e planejamentos para a promoção de igualdade de gênero e raça. Com as páginas com imagem em sobreposição, textos separados em três colunas, e imagem de pessoas de cores diferentes lado a lado, com a finalidade de demonstrar que as diferenças não devem ser transformadas em desigualdade. Essa revista apresenta eventos da região relacionados à promoção da igualdade de gênero e raça.

A revista relata também seminários, workshops e conferências realizados em outras prefeituras da região com o objetivo de se aprimorarem as políticas de igualdade de gênero e raça, visando a melhoria de seus municípios com educação, emprego, moradia e segurança. Contando com avaliações de oficinas, a finalização da revista traz sites para visitar e conhecer mais projetos e programas a respeito do assunto e dos cartazes, brindes, outdoors e outros objetos de divulgação e comunicação da campanha.

O último documento a ser analisado é “Mulheres: Nossas Vidas, Nossas Lutas” (Imagem 8), um livreto que conta a história de toda a luta feminista desde o começo de suas reivindicações por direitos de forma igualitária e justa. Desde o início até a época de

sua divulgação, o livreto descreve as lutas e buscas das mulheres por uma qualidade de vida em educação, trabalho, saúde e creche para os filhos.

Com desenhos despojados e em cor preta, formato pequeno e folhas na horizontal, de leitura rápida, com desenhos em diferentes dimensões e o texto escrito em uma coluna. Contendo na quarta página uma dedicatória de Ivete Garcia presenteando-o à ativista Ana. É uma cartilha com instruções e informações para que as mulheres entendam o processo de reivindicação de seus direitos.

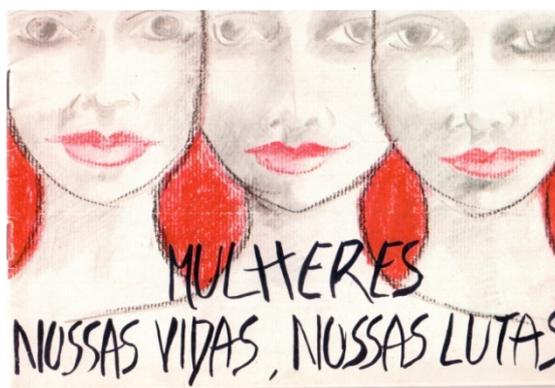


Imagem 7; Cartilha "Mulheres; Nossas vidas, nossas lutas".

### **Considerações finais**

Esses produtos de comunicação são recursos de divulgação de oficinas, encontros, seminários e palestras que mobilizaram as mulheres participantes dos eventos e iniciativas da prefeitura. Mesmo considerando as limitações técnicas na maioria de sua produção e disseminação, ou seja, a limitação no uso das técnicas de diagramação, das imagens, e edição dos conteúdos. Esses produtos foram um recurso importante para as ativistas que perceberam a publicidade como ferramenta para influenciar o processo político de efetivação dos projetos e propostas de leis no município de Santo André e na região do ABC. Outro aspecto foi à possibilidade de propagara o público feminino que o município possui políticas públicas direcionadas a população feminina, tais como os

serviços destinados à mulher: à delegacia especializada no atendimento as vítimas de violência, à casa de apoio, e profissionais especializados em abrigá-la sem situação de grande risco e de garantir seus direitos.

Se por um lado a publicidade massificada tornou as mulheres um objeto de desejo masculino ou como algo invejável para os olhos de outras mulheres. Por outro, com a comunicação estabelecida pelas ativistas feministas, os paradigmas impostos pela sociedade, aos poucos vão sendo quebrados e vêm se tornando distintos a aquela imagem tradicional que mantinham a respeito das mulheres, repercutindo nos meios massivos também um enquadramento feminista.

Os arquivos de Ivete Garcia e Silmara Conchão são o outro lado dessa comunicação, ou seja, a comunicação feminista, demonstrando que a publicidade utilizada para divulgar as ações dos movimentos de mulheres em Santo André permitiu a inserção de novas perspectivas de visão das mulheres, da cidade e dos homens a respeito da igualdade de oportunidades. Assim, a publicidade se mostra como um recurso importante para a composição do ativismo das mulheres por uma maior igualdade na sociedade contemporânea. Ao quebrar os estereótipos para a efetivação dos direitos igualitários, sem restrições e preconceitos por parte da sociedade a campanha publicitária é mostrada como objeto, como força, como elemento influente ou como um elemento de conscientização dos direitos de cidadania, tornando-se um importante recurso de mobilização social para as mulheres ativistas dos setores populares.

## Referências

ASSESSORIA DOS DIREITOS DA MULHER. **Homem e Mulher: uma educação diferenciada?** São Paulo: Prefeitura Municipal de Santo André, 1992.

CARVALHO, Maria do Carmo A. A.; RIBEIRO, Matilde. Olhares para gênero e raça nas políticas públicas. **Gênero e raça nas políticas públicas: experiências em Santo André –SP.** SP, Pólis, 2001.

CFMEA, Articulação de Mulheres Brasileiras. **Políticas públicas para a igualdade: balanço de 2003 a 2010 e desafios do presente.** Brasília: CFEMEA, 2011.

FARIA, Nalu; NOBRE, Míriam. O que é ser mulher? O que é ser homem?: Subsídios para uma discussão das relações de gênero. **Gênero e Educação**. São Paulo, Coordenadoria Especial da Mulher e Secretaria Municipal de Educação; Editora Record, 2003

GARBOGGINI, Flailda Brito. Novos rumos da representação humana na publicidade da TV brasileira, em BARBOSA, I. S. **Os sentidos da publicidade: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005

GARCIA, Carla Cristina. **As outras vozes: memórias femininas em São Caetano do Sul**. São Paulo: Hucitec, 1998.

GARCIA, Ivete (2000). Gênero e políticas públicas municipais em BORBA, A.; FARIA, N.; GODINHO, T. **Mulher e Política, Gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores**. 1ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

IPEA, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Retrato das desigualdades de gênero e raça**. Brasília. 4ª ed. Brasília: Ipea. 2011.

NISHIDA, Neusa Fumie. A imagem da mulher na publicidade: cenário das representações da ética de responsabilidade. **UNÍ Revista**. Vol. 1, nº 03. São Paulo, 2006.

PERUZZO, Cécilia M. K. **Comunicação nos Movimentos Populares**. Vozes, Petrópolis, RJ, 1998.

SILVA, Terezinha. “Comunicação e Mobilização: o movimento ‘não foi acidente’ e a campanha em torno de um problema público no Brasil”. **RBCC-INTERCOM**, SP, v.37, n.2, jul/dez 2014.

SOUZA, Fernando Luiz Monteiro de. **O ativismo de mulheres negras e a política de promoção da igualdade de gênero e raça em Santo André (SP)**. Tese na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Local: Universidade de São Paulo. 2013.

YANAZE, Liriam Luri Yamaguchi. Reflexos da cultura da mulher ocidental na mulher japonesa por meio da publicidade – Uma análise com abordagem sociosemiótica, em: BARBOSA, I. S. **Os sentidos da publicidade: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

#### **Documentos do acervo de Ivete Garcia**

ASSESSORIA DOS DIREITOS DA MULHER. **1º Encontro de mulheres de Santo André**. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991.



ASSESSORIA DOS DIREITOS DA MULHER. **Caderno I – Santo André– Violência – Mulher.** Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991.

ASSESSORIA DOS DIREITOS DA MULHER. **Caderno II – Nós e a violência.** São Paulo: Prefeitura Municipal de Santo André, 1992.

ASSESSORIA DOS DIREITOS DA MULHER. **Mulher e Espaço urbano.** Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1992.

SOF – Sempre Viva Organização Feminista. **Relatório do curso Relações de Gênero e Metodologia de Trabalho com Mulheres.** São Paulo, SP. 1992.

COORDENAÇÃO DE MULHERES DA ZONA LESTE. **1º Encontro Feminista da Zona Leste.** São Paulo: SOF – Sempre Viva Organização Feminista, 1994.

#### **Documentos do acervo de Silmara Conchão**

CONSÓRCIO INTERMUNICIPAL DO GRANDE ABC. Diferenças são naturais, desigualdades não. **Programa GRPE.** Santo André: NSA Gráfica e Editora, 2005.

SOF – Sempre Viva Organização Feminista. **Mulheres; nossas vidas, nossas lutas.** São Paulo: Página Sete Artes Gráficas Ltda, 1989.

## Processos de comunicação no carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP)<sup>1</sup>

Renata Rendelucci Allucci<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP

### Resumo

Este trabalho busca compreender os rumos do carnaval da cidade paulista de São Luiz do Paraitinga, reiniciado no ano de 1981 como festa de rua, após sua proibição pela igreja católica por sessenta anos (1920 a 1980). Sua volta está atrelada a fatores diversos, incluindo a reação dos luizenses a uma reportagem televisiva. Após sua retomada, o carnaval – que se destaca pela utilização exclusiva do ritmo das marchinhas carnavalescas autóctones – foi recebendo cada vez mais atenção de grupos externos à sua realização, com destaque para a mídia. Em episódio recente (2013), verificou-se a força das redes sociais, utilizada pelos moradores da cidade para confrontar a empresa patrocinadora da festa. A pesquisa investiga estratégias que permitem uma melhor compreensão da afirmação das práticas culturais de São Luiz do Paraitinga.

**Palavras-chave:** carnaval; cultura popular; redes sociais.

### São Luiz do Paraitinga, patrimônio cultural, lugar do carnaval

São Luiz do Paraitinga está localizada no Vale do Paraíba, na região Sudeste do Estado de São Paulo, na Serra do Mar, no meio do caminho entre Taubaté e Ubatuba e a 182 km da capital. Sua população é de 10.397 habitantes, de acordo com o Censo Demográfico de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, com aproximadamente seis mil pessoas vivendo na área urbana. É banhada pelo Rio Paraitinga (Parahytinga que, em Tupi-Guarani significa Águas Claras) e é local da nascente do Rio Paraíba; ambos se encontram e formam o Rio Paraíba do Sul, que corta os estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Seu patrimônio arquitetônico, valorizado por diversos tombamentos, seu título de *Estância Turística* obtido em 2002 e, finalmente, sua declaração como *bem do patrimônio*

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GT3 – Comunicação e culturas populares, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup>Mestrem História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, São Paulo/SP, renata@3d3.com.br.

*cultural brasileiro* pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN em 2010, fizeram e estão fazendo, a cidade se destacar.

Em que momento a pacata São Luiz do Paraitinga transformou-se em alvo de jornalistas, historiadores, arquitetos etc.? Seus artistas e sua arte, incluídos as marchinhas e o carnaval, foram, em grande parte, responsáveis pela criação de uma imagem de cidade.

É de García Canclini esta reflexão.

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. O sentido e o sem sentido do urbano se formam, entretanto, quando o imaginam os livros, as revistas e o cinema; pela informação que dão a cada dia os jornais, o rádio e a televisão sobre o que acontece nas ruas. Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.15).

Apesar – ou por causa – desta variedade de apreensões sobre a cidade, procura-se sempre por seus aspectos distintivos, por qualidades únicas, por traços que a destaquem e que, por fim, deem à cidade sua chamada identidade. Tenta-se, então, produzir uma imagem exclusiva da cidade, fruto de uma cultura própria e particular. Para isso, somada à sua materialidade, inclui-se a programação artística como mais um dos seus aspectos singulares e pitorescos.

Atualmente, a base econômica da cidade está na agropecuária (leite, milho, feijão, hortaliças) e no turismo. Como Estância Turística, recebe verbas do Departamento de Apoio ao Desenvolvimento das Estâncias (DADE) para serem aplicadas em obras que melhorem sua estrutura para receber turistas. Na instância federal, São Luiz do Paraitinga foi incluída no PAC 2 Cidades Históricas (Programa de Ação Cultural), lançado em 2013, por meio do qual a cidade recebe verbas para projetos pontuais, entre os quais a requalificação urbanística de seu Centro Histórico.

Mas a denominação de São Luiz do Paraitinga que mais interessa é a hipérbole “cidade das mil festas”, devida ao seu extenso calendário festivo. As primeiras celebrações que aconteceram no Vale do Paraíba e em São Luiz do Paraitinga, seguiam, em linhas gerais, o calendário instituído pela Igreja Católica, e compreendiam alguns

ciclos temáticos como Natal, Reis, Carnaval, Quaresma, Semana Santa, Páscoa, Divino, Junino. O carnaval – hoje, a maior festa da cidade em número de turistas – é considerada a festa mais importante, ao lado da Festa do Divino Espírito Santo.

### **Proibição e retorno do carnaval; o papel da mídia**

Em São Luiz do Paraitinga, assim como em diversas cidades brasileiras nos períodos colonial e imperial, o catolicismo esteve presente desde o princípio, manifesto principalmente em um extenso ciclo festivo em celebração aos santos padroeiros dos bairros rurais e urbanos. Nos primeiros anos da formação da cidade, ele foi praticado sem a intermediação de autoridades eclesiásticas, com características leigas e familiares na execução de seus rituais.

Porém, a ampliação de associações religiosas que chegavam para organizar a prática de um catolicismo “oficial” e a presença de religiosos tiveram reflexos sobre as celebrações populares, religiosas ou profanas. No Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, iniciou-se a reforma da Igreja conhecida como Reforma Romanizadora, ou Reforma Ultramontana, em que se combatia o protestantismo, o espiritismo, o anticlericalismo, a maçonaria, o divórcio, a questão operária, entre outros. Pretendia retirar dos leigos o controle financeiro e administrativo das irmandades e instituir os padres como os únicos agentes espirituais.

Quem explica é Maria Aparecida Junqueira Veiga Gaeta, ao dizer que

Como uma engrenagem em que as peças não-funcionais são excluídas em nome da harmonia, o catolicismo ultramontano via-se como a única fonte da verdade e da salvação. Fora de seus quadros estavam o anátema e a condenação. Aprisionado pelo maniqueísmo, julgava o outro não católico como uma maldição e/ou uma fonte de erros. O outro católico, porém não-ultramontano, era considerado como uma ovelha desgarrada, cheia de vícios, que poderia ser reintegrada ao rebanho desde que despojada de seus antigos vícios (GAËTA, 1997).

Entre os vícios a serem combatidos, estavam os usos e costumes das festas, nas quais era preciso disciplinar abusos, como os excessos de comida e bebida. Com isso, as práticas culturais populares sofreram censuras e normatizações. Os elementos dos rituais como danças, músicas, máscaras, começaram a ser eliminados. As manifestações



exteriores, como procissões e folias, foram retiradas das ruas, devendo agora ser modificadas e praticadas dentro do recinto da igreja.

A Mitra Diocesana de Taubaté – a quem a Igreja de São Luiz do Paraitinga estava subordinada – transmitiu instruções a esse respeito aos seus vigários. Em São Luiz do Paraitinga, coube ao então padre Ignácio Gióia retirar do calendário religioso da cidade a festa do Divino Espírito Santo assim como o Carnaval, que deixou de ser comemorado entre os anos 1920 e 1980, período que ultrapassa a morte do padre.

Padre Ignácio Gióia, era um italiano da província de Potenza, nascido em 1874. Chegou ao Brasil em 1900 e passou pelas paróquias de Descalvado, Jaguariúna e Queluz, todas no estado de São Paulo. Assumiu a paróquia de São Luiz do Paraitinga em julho de 1912; alçado a Monsenhor em 1933, permaneceu por quase 50 no comando religioso da cidade até falecer, em 1961.

Durante os sessenta anos em que a festa não foi realizada, teve início a disseminação de uma lenda local que contava que, para conseguir convencer os paroquianos a não brincarem o carnaval, Padre Gióia os ameaçava com a profecia de que nasceria *rabo e chifre* em quem entrasse na folia carnavalesca e com outros castigos provenientes de uma possível desobediência, sendo o mais frequente dizer que uma *enchente* assolaria a cidade. O padre trabalhava com “o medo ao sagrado e ao poder, arraigados há milhares de anos no espírito humano” (AZEVEDO, 1985, p. 61-70).

Esse episódio não pode ser confirmado; assim, foi transformado em lenda e recriado em histórias e em marchinhas de carnaval.

Em 1980, houve um princípio de carnaval de rua, mas de forma desarticulada, com pouca participação popular. E foi nesse mesmo ano que a Rede Globo esteve em São Luiz do Paraitinga e fez uma reportagem sobre a ausência de carnaval na cidade. Veiculada no *Jornal Hoje* dessa emissora, encontrou a cidade em mais umade suas tardes pacíficas, quietas e modorrentas, sem música nem folia; era dia 19 de fevereiro de 1980, terça-feira de carnaval. Nela, a jornalista expunha a já mencionada história do castigo do padre Gióia, de que haveria uma grande enchente na cidade se o carnaval se realizasse, além de sua fala de que carnaval era “coisa do demônio”.

Mesmo com duração de apenas um minuto e vinte e sete segundos, a reportagem continha sessenta anos de história e a autoestima de uma comunidade: vendo-se retratados nacionalmente por meio da televisão como um povo que tinha medo da maldição do padre e sentindo-se ridicularizados, alguns cidadãos luizenses tomaram a frente na questão; foi o estopim da volta da comemoração popular dessa festa.

Em sua dissertação de mestrado, Stela Guimarães de Moraes analisou essa reportagem da Rede Globo. Entrevistou a repórter Maria Cristina Pinheiro, jornalista que esteve na cidade. Perguntada sobre a razão para essa história ser motivo de pauta para o *Jornal Hoje*, Pinheiro respondeu que

E como é que um fato vira notícia e vai parar no Jornal Nacional ou no Jornal Hoje? Dizem os manuais de redação que, quanto mais pessoas forem afetadas ou se interessarem por um fato, mais “notícia” ele será – mas quanto mais desconhecido e inesperado, também. E é aí que entra essa história da cidade que não tinha carnaval: desconhecida e inesperada no país do samba (MORAES, 2010, p. 81).

Os moradores sentiram-se ofendidos e pode-se hoje entender a volta do carnaval, em 1981, como uma ação política, um esforço contra instituições como a igreja católica e a mídia, em uma tentativa de reapropriação, por parte de muitos luizenses, de suas práticas culturais.

Na esteira da controvérsia entre a proibição do carnaval e seu ressurgimento, um dos primeiros blocos criados na cidade foi o *Encuca a Cuca*, com seu boneco emblemático, a Cuca, suas fantasias e máscaras, em especial a do diabo, e que pode ser entendido como um enfrentamento às antigas determinações dos religiosos e beatos, como resposta e rejeição dos luizenses à divulgação negativa que a reportagem televisiva trouxe à sua imagem.

A imprensa teve um papel importante na volta do carnaval. A festa, que começou pequena, com alguns blocos e participação quase exclusiva dos moradores da cidade, começou a ganhar dimensões extramuros. A mídia impressa foi uma das criadoras e difusoras da representação de um ideal de carnaval, ao usar expressões como “Carnaval dos velhos e bons tempos”, vendendo e reforçando a imagem idílica da comemoração. Outras manchetes dos jornais, mesmo que distantes geograficamente da festa que

anunciavam, foram por essa linha: “Em Paraitinga, Carnaval à moda antiga” (Folha de Londrina, Caderno de Turismo – 2002); “São Luiz do Paraitinga (SP) comemora o Carnaval à moda antiga depois das chuvas” (Folha de S.Paulo, Caderno Cotidiano, 05 de fevereiro de 2010).

Para João Rafael Coelho Cursino dos Santos, os jornais vinculam a cidade a um universo que continuaria inserido no modo de vida caipira. Seus argumentos são que

São Luiz do Paraitinga, desde sua elevação à Estância Turística, em 2002, é caracterizada pela grande imprensa e mesmo por muitos artigos científicos como a cidade onde se mantém viva a “genuína” cultura caipira, incluindo a primazia da religiosidade popular, e constituindo um modo de vida não encontrado mais praticamente em local algum. Uma argumentação de certo modo romântica e até exagerada, sendo ainda marcada, infelizmente, pela busca de uma realidade que estaria “congelada no tempo”, esquecendo-se a fundamental característica de transformação presente no interior de toda cultura (SANTOS, 2088, p. 11-12).

A cidade é destacada por seus atributos e a imprensa ajudou a compartilhar as construções estéticas que iam se criando, procurando construir um sentido por meio de conexões entre seus elementos, desde o patrimônio arquitetônico tombado às expressões culturais, passando pelas denominações que São Luiz do Paraitinga foi recebendo ao longo dos anos.

Até o *New York Times*, no Caderno de Turismo, em 2008, em matéria de Seth Kugel, informou sobre a existência de uma festa carnavalesca em uma pequena cidade paulista, da qual ele ressaltava o estilo “antigo da festa, que remonta aos carnavais de meados do século XX” e, ainda, “a cidade é conhecida por ter um dos melhores carnavais à moda antiga”.

Interessante, porém, perceber que ele foi além na matéria, contando fatos como “A comemoração do Carnaval teve um hiato de 60 anos a partir dos anos 1920, quando um padre italiano cancelou-a por motivos morais. Mas as coisas recomeçaram em 1981”. Kugel também destacou que “Um decreto oficial proibiu ritmos modernos como samba e axé; o gênero musical oficial dos blocos são as tradicionais marchinhas”. Sobre o visual dos foliões, disse que “Os trajes usados pelos blocos são semelhantes aos carnavais em

todo o país, com temas específicos de cada bloco, os quais este ano incluem de tudo, de bebês a motoristas de ônibus”.

Os pesquisadores Eliane de Oliveira e Francisco de Assis, ao trabalharem sobre a memória iconográfica do carnaval do Vale do Paraíba, observaram que

Ao assumir o papel de maior veículo impresso da região, o jornal *ValeParaibano* – periódico que circula desde 1952 – se tornou um dos principais responsáveis pela divulgação dos assuntos referentes ao Carnaval do Vale do Paraíba e também arcou com a responsabilidade de reforçar a identidade da cultura regional (OLIVEIRA, ASSIS, 2006).

Os autores também mostraram que o ValeParaibano destacava em suas páginas o carnaval luizense, “caracterizado pela concentração de blocos populares animados por marchinhas carnavalescas remanescentes da década de 1920, e pelo aspecto folclórico da região do Vale do Paraíba” (OLIVEIRA, ASSIS, 2006).

Também Stela Guimarães de Moraes focou seu olhar em como a imprensa adjetivou o carnaval de São Luiz do Paraitinga no ano de 2009. De 21 matérias analisadas – 17 do ValeParaibano, 3 do jornal O Estado de S.Paulo e 1 do jornal O Globo – 9 delas usavam *tradição* ou *tradicional* para se referir ao carnaval luizense (MORAES, 2010, p. 98).

Como advertem Cruz e Peixoto, a imprensa não é veículo imparcial de transmissão de informações, pois

como força social que atua na produção de hegemonia, a todo o tempo, articula uma compreensão da temporalidade, propõe diagnósticos do presente e afirma memórias de sujeitos, de eventos e de projetos, com os quais pretende articular as relações passado/presente e perspectivas de futuro (CRUZ, PEIXOTO, 2007, p.259)

Ao eleger a tradição como principal característica do carnaval luizense, a imprensa procurou construir um sentido para a festa que estivesse de acordo com as outras qualidades atribuídas a São Luiz do Paraitinga: o modo de vida caipira, o patrimônio histórico conservado, a religiosidade, a musicalidade, suas memórias e suas identidades. Esse conjunto de atributos, veiculado e vendido por meio da imprensa, colaborou para o crescimento do turismo na cidade; mas não se encontraram, nessa mesma imprensa, matérias que se preocupassem em trazer contribuições, com profundidade, para o debate

sobre a infraestrutura necessária para a cidade e sobre as transformações surgidas ano a ano nas comemorações do carnaval.

A festa que recomeçou tímida, feita por e para seus moradores; aos poucos foi ganhando notoriedade em círculos mais amplos, como os frequentadores esporádicos da cidade, moradores de cidades vizinhas, amigos de moradores, até que alguns artistas, na sua maioria cantores, músicos e compositores musicais foram conhecendo a festa e, assim, entre outros fatores, atraindo a atenção da mídia.

A chegada de vários jovens universitários, vindos em sua maioria da capital São Paulo, foi um dos grandes marcos transformadores do carnaval. Surgindo em grupos, alugando casas, comprando fantasias e ocupando a cidade, configuram-se hoje no maior público da festa. Quase sempre desvinculados da vida cotidiana da cidade, vão em busca de diversão, muitas vezes sem demonstrar preocupações sobre o patrimônio histórico, sobre outras práticas culturais que ali se desenvolvem ou sobre a vida social do lugar. Atualmente, o público chega à incrível estimativa de mais de 40.000 pessoas por dia, na pacata cidade cuja população urbana é de pouco mais que um quinto desse número.

### **A enchente e a cobertura da mídia**

Na história da cidade, foram marcantes algumas cheias do rio Paraitinga. Mas, foi a enchente de janeiro de 2010 a pior enfrentada pela cidade, com o rio subindo praticamente 15 metros acima de suas margens. Quase todos os edifícios do núcleo histórico eram construídos em taipa de pilão e pau a pique, com alicerces feitos de pedras irregulares. Isso causou o desmoronamento e a queda da Igreja Matriz, do antigo Grupo Escolar (obra de Euclides da Cunha), da Capela das Mercês e de inúmeros sobrados e casas térreas da área atingida, além da destruição de estabelecimentos comerciais como padarias, farmácias, restaurantes, bancos, cartório.

Uma ação muito importante foi a criação do *Jornal da Reconstrução*<sup>3</sup>, editado pelo jornalista e morador da cidade Luiz Egypto de Cerqueira. A iniciativa teve como

---

<sup>3</sup> Todas as edições do *Jornal da Reconstrução* podem ser acessadas pelo site <http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/publicacao/jornal/>.

ponto de partida a constatação da necessidade de um veículo impresso capaz de falar para e com a comunidade, além de ouvi-la. Com tiragem de 2.000 exemplares, as edições circularam da primeira quinzena de março de 2010, até o número 18, de março de 2011, quando sua produção foi interrompida. Nas pautas, assuntos como as novas casas populares, conselhos para a reconstrução, notícias sobre as situações física e econômica da cidade, o andamento das obras, relatos de audiências públicas, entre outros, mas também sobre o calendário festivo, chamando os moradores para participar das festas e comemorações que, timidamente, voltavam a ocupar as ruas da cidade.

Sua matéria inaugural, intitulada *Como tudo aconteceu*, trazia explicações para a enchente dadas pelo diretor do Núcleo Santa Virgínia do Parque Estadual da Serra do Mar, engenheiro florestal João Paulo Villani, com base em informações do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE).

Se o engenheiro apontava para as causas da natureza associadas às ações humanas, o caderno Cotidiano da Folha de S.Paulo deu ênfase para o lado místico da catástrofe: “Os técnicos apontam entre as razões para a catástrofe de São Luiz do Paraitinga os altos índices pluviométricos, o sistema de escoamento problemático e a ocupação irregular do solo. Para grande parte dos moradores, porém, há apenas um único motivo para o que aconteceu: um castigo de Deus”. O jornalista contava que diversos moradores tinham a opinião de que a enchente era um aviso divino, como no caso de Sodoma e Gomorra, dizendo que “assim como as cidades bíblicas perdidas no pecado e também destruídas por decisão divina, São Luiz do Paraitinga teria abandonado os ensinamentos de Deus e se perdido em festas mundanas” (PAGAN, 2010).

Já a Revista Veja SP começava com uma nefasta constatação: “Era uma vez uma cidade chamada São Luiz do Paraitinga, berço do sanitarista Oswaldo Cruz (1872-1917)”. Praticamente decretando o desaparecimento da cidade, a revista ainda apontou para os imóveis históricos, destruídos “porque são feitos principalmente de taipa de pilão e de pau a pique, tipos de parede que levam barro em sua composição. Ao contrário das de concreto, quando encharcadas, essas estruturas amolecem e se desfazem”. (BERGAMO, 2010).



Como o patrimônio material danificado já era parcialmente tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – Condephaat e pelo IPHAN, houve divergências entre eles sobre as práticas de reconstrução. Sobre essa situação, a matéria do Caderno Cotidiano da Folha de S.Paulo, mostrou que o então governador José Serra (PSDB), em visita à cidade, criticou os órgãos de proteção do patrimônio e “cobrou menos discussão e mais trabalho para reconstruir rapidamente o município”. Sobre a Igreja Matriz, opinou Serra “Minha posição é que a igreja seja refeita inteiramente igual ao que era, reproduzindo [a original]. Porque ela ficou no chão e não tem muito patrimônio histórico para observar.” Continuou o governador “Vai ter que ter um debate mais rápido, porque, se for ficar discutindo academicamente, vão se passar alguns anos e não vai acontecer nada” (PAGAN, 2010b).

Também foram apontadas irregularidades, como mostra a matéria do jornal O Estado de S.Paulo, tendo a Defensoria Pública de São Paulo em Taubaté entrado com uma ação civil pública contra o Estado e o município de São Luiz do Paraitinga, alegando que as autoridades estavam sendo omissas em relação aos desabrigados pela enchente e à falta de assoreamento do rio e que a Prefeitura havia se apropriado indevidamente de dinheiro advindo de doações da mobilização social para ajuda aos moradores (BRANCATELLI, 2010).

### **Um patrocinador para o carnaval e a força das redes sociais**

Em 1981, quando o carnaval retornou para as ruas de São Luiz do Paraitinga, ele surgiu como uma festa pequena em dimensões e em pretensões, manifestação da cultural popular local.

Questões contemporâneas abriram possibilidades para que o carnaval passasse, aos poucos, a pertencer também a outras esferas, como reflete o professor e pesquisador Osvaldo Trigueiro:

As manifestações populares (festas, danças, culinária, arte, artesanato, etc.) já não pertencem apenas aos seus protagonistas. As culturas tradicionais no mundo globalizado são também do interesse dos grupos midiáticos, de turismo, de entretenimento, das empresas de bebidas, de

comidas e de tantas outras organizações sociais, culturais e econômicas (TRIGUEIRO, 2005).

Mesmo não se conhecendo o momento exato dessa mudança no carnaval luizense, ela faz parte de um movimento maior, quando, contemporaneamente, as manifestações culturais passaram a ser percebidas também como recursos econômico, político e social; passaram a ser meio, seja de melhoras das condições sociais, seja como atributos de desenvolvimento econômico (JORDÃO, 2012, p.30).

Esta também é a postura de Eduardo Coelho, Diretor de Turismo do município, quando afirma que: “A cultura, na minha visão, é o grande produto que temos na cidade”.

Paulatinamente, as demandas cada vez maiores fazem com que os gastos para a realização do carnaval em São do Luiz do Paraitinga cresçam a cada ano. Por isso, cada vez mais, a presença de um patrocinador vai-se tornando indispensável.

Eduardo já viveu, como Diretor de Turismo, a aventura de conseguir patrocínio para o carnaval, no emblemático ano de 2013, nas negociações com a Ambev, empresa de bebidas. Com sua marca de cerveja Skol, a empresa já estava presente em 5 importantes festas de carnaval brasileiras: em Olinda (PE), Recife (PE), Florianópolis (SC), Ouro Preto (MG) e Salvador (BA).

A ação, chamada de *Operação Skol Folia*, apresentava personagens vestidos de amarelo (cor da lata da cerveja), com quepes e bonés militares, batendo continência. Os consumidores, geralmente jovens, que queriam participar do carnaval, deveriam fazer inscrição no *site* para concorrer a estadias e passagens para as cidades mencionadas, junto com um determinado número de amigos. Aqueles que ganharam, foram, daquele momento em diante, chamados de *generais*, pois eram os comandantes responsáveis pelas missões que aconteceram durante os dias do evento e que deram aos grupos formados pontuações e prêmios em uma espécie de gincana, ou guerra, já que os termos usados – quartel general, exércitos, guerreiros – remetiam a esse tipo de disputa.

A postura de um exército, em pleno carnaval, já seria suficiente para causar estranheza sobre a estratégia de *marketing* da empresa. Em São Luiz do Paraitinga, o



contraste entre esses foliões amarelos e as fantasias coloridas de chitas e as cartolas e as calças de retalhos marcava visivelmente as diferenças de posturas e intenções.

Além disso, as ruas foram tomadas por barracas amarelas onde se vendia a cerveja da marca patrocinadora, por *outdoors* exibindo os personagens militares, pela distribuição de brindes com a cor e a logomarca da cerveja.

Porém, a ação mais invasiva tentada pela empresa foi fazer uma grade de *shows* que incluíam artistas como Jorge Ben Jor, Bonde do Tigrão, Turma do Pagode, além do DJ francês Bob Sinclair. A comoção foi imediata. Por meio de redes sociais, principalmente em postagens no *facebook*, pessoas começaram a expor sua indignação, em um discurso que mostrava preocupação com a tradição, com a cultura local, com os artistas luizenses, acusando o poder público de ter “vendido o carnaval e a cultura”. Seguem algumas frases arquivadas, escritas em linguagem exacerbada, com repetição de pontuação para enfatizar a colocação de opiniões:

*Cadê o decreto da Prefeitura proibindo qualquer outro ritmo que não seja a Marchinha???*

*O mais bonito do carnaval em SLP é a inclusão social, não havia rico, nem pobre, nem feio, nem bonito...era todo mundo igual correndo atrás do trio. Agora os que tem mais grana se divertem mais, quem não tem volta pra casa. Que pena! Triste isso...*

*Marqueteiros da Skol, vocês poderiam agregar mais valor a todos, uma vez que valorizassem os verdadeiros protagonistas desse carnaval de rua: os nossos músicos, blocos e artesãos.*

*Acredito que a estância turística de São Luiz do Paraitinga teria força para manter a tradição folclórica e conseguir patrocinadores sem precisar descaracterizar a cultura das marchinhas!!!*



*Cultura não se vende!!!*

*Gostaria também de saber quem são os responsáveis pela irresponsabilidade de vender uma cultura que é da cidade e não de meia dúzia de pessoas que acham que podem passar por cima da cultura de um povo!*

Diante da grande agitação e polêmica que a divulgação dos *shows* causou, a empresa voltou atrás em sua decisão e não levou adiante a ideia de incluí-los na programação do carnaval. As negociações entre poder público e a empresa nunca ficaram devidamente esclarecidas, com a alegação da Prefeitura de que não tinha conhecimento desses *shows*. Mas, em um momento anterior, eles haviam concordado com a utilização de um recinto fechado na Praça de Eventos da cidade para que o patrocinador fizesse ações diferenciadas.

A rápida mobilização popular e sua divulgação obrigou o patrocinador a recuar e o poder público a se posicionar. No *site* da Prefeitura da cidade<sup>4</sup>, em nota publicada em 17 de janeiro de 2013 com informações sobre o carnaval, o texto começa com o seguinte pronunciamento: “Charmosa cidade do interior paulista divulga programação da festa com as tradicionais marchinhas, mantendo suas tradições”. E assim, por mais um carnaval, os blocos luizenses comandaram a folia.

No ano seguinte, 2014, não houve acordo com nenhum patrocinador, ficando ao encargo da Prefeitura, novamente, o pagamento dos gastos com a festa.

Negociado de forma a atender as expectativas de ambos, patrocinador e patrocinado, o patrocínio pode ser um dos recursos para a manutenção da cultura. Os fatores econômicos resultantes da produção de um evento cultural como o carnaval tem tanta importância quanto os valores culturais, inclusive para sua permanência, como observou García Canclini:

Todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenômeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas

---

<sup>4</sup> [www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br](http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br)

populares, interessados em manter sua herança e em renová-la. A preservação dessas formas de vida, de organização e pensamento se explica por razões culturais, mas também, como dissemos, pelos interesses econômicos dos produtores que tentam sobreviver ou aumentar sua renda (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 217-218).

Dito de outra forma, é quase idílica a concepção de uma manifestação cultural que aconteça independentemente de outros grupos, políticos ou econômicos, pois sua dinâmica há muito ultrapassou como única motivação ser expressão artística; o discurso de tradição e resistência não se sustenta, nem interessa aos patrocinadores e apoiadores do evento.

### **Considerações finais**

O carnaval de São Luiz do Paraitinga é uma festa que está se transformando, se reinventando ano a ano, de acordo com decisões internas de seus grupos e com influências externas, seja por fatores econômicos, sociais ou culturais. O desafio é encontrar o equilíbrio entre tradição e novidade, entre permanência e interrupção, entre as memórias e os esquecimentos, entre o local e o global.

A grande procura de pesquisadores, historiadores, fotógrafos, antropólogos, *videomakers*, agentes culturais e artistas consagrados pelas manifestações culturais que se realizam na cidade trouxeram mudanças na percepção dos luizenses quanto ao seu próprio carnaval e sua cultura. O interesse dessas pessoas desloca o reconhecimento dessa cultura – que até então era interno à própria comunidade – a um público externo, valorizando as festas e seus produtos, configurando-os como elementos de diferenciação e distinção.

A isso soma-se a importância adquirida pelo seu patrimônio arquitetônico, estimulada pelos órgãos de preservação e a enchente que, se foi uma catástrofe sem precedentes, também foi ocasião de atenções por parte dos órgãos públicos e da imprensa e da entrada de recursos financeiros em um volume jamais recebido, colocando São Luiz do Paraitinga em destaque, principalmente pelas especificidades de sua cultura.

A mídia tem papel destacado nas várias situações aqui levantadas e sua utilização na vida de São Luiz do Paraitinga seguiu diversos caminhos. Passados mais de trinta anos,



ainda é marcante a reportagem do *Jornal Hoje* da rede Globo; ela ainda é apontada como a origem da mobilização dos luizenses para a volta do carnaval às ruas da cidade. Reiniciado o carnaval, os jornais encarregaram-se de difundir a imagem de uma festa caracterizada pela tradição, pela realização de uma manifestação cultural popular, resistente a inovações e transformações.

A imprensa não estava sozinha, pois sua atuação foi reforçada pelos interesses de outros grupos, principalmente aqueles atrelados ao turismo, para quem essa representação foi e é geradora de atratividade, quando aliada à vivência da conjunção dos patrimônios histórico e cultural e dos eventos culturais.

Mais recentemente, o caso aqui apresentado revelou o embate entre os interesses da comunidade luizense e os do patrocinador, explícito na utilização das redes sociais, cujo alcance e rapidez de divulgação foram responsáveis pela reversão favorável às solicitações dos moradores e frequentadores da festa. E há que se acreditar, mais do que tudo, na força da cultura popular, em seu poder de recriar e de reorganizar seus elementos para adquirirem novos significados e revelarem novos valores. E, como vimos, o carnaval de São Luiz do Paraitinga está sempre pronto para isso.

## Referências

AZEVEDO, Silvia Maria. Diabo e cultura popular. **Trans/Form/Ação**. UNESP Marília, Jan 1985, vol.8, p. 61-70. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31731985000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731985000100006&lng=pt&nrm=iso). Acesso em julho/2014.

BERGAMO, Giuliana. São Luiz do Paraitinga sofre com as chuvas do início de ano. **Revista Veja SP**. São Paulo, 08/01/2010; atualizada em 07/12/2010. Disponível em <http://vejasp.abril.com.br/materia/sao-luiz-do-paraitinga-sofre-com-as-chuvas-do-inicio-de-ano>. Acesso em setembro/2014.

BRANCATELLI, Rodrigo. Ação da Defensoria aponta omissão e desvio de verba em tragédia de Paraitinga. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 12/08/2010. São Paulo. Disponível em <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,acao-da-defensoria-aponta-omissao-e-desvio-de-verba-em-tragedia-de-paraitinga-imp-,593822>. Acesso em setembro/2014.

CRUZ, Heloisa de Faria, PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto História**. São Paulo (35), p. 253-270, dez 2007.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A cultura clerical e a folia popular. **Revista Brasileira de História**. vol. 17 n. 34 São Paulo, 1997. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881997000200010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em fevereiro/2015.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento. In: Teixeira Coelho (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa PezzaCinrão e Ana Regina Lessa. 4ª. ed 5ª. reimpressão. São Paulo: Edusp, 2011.

JORDÃO, Gisele. Em: JORDÃO, Gisele, ALLUCCI, Renata. **Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2011-2012**. São Paulo: Allucci&Associados, 2012.

KUGEL, Seth. Carnaval on a Smaller Stage. New York: **The New York Times**, January 27, 2008. Travel. Disponível em <http://travel.nytimes.com/2008/01/27//travel/27journeys.html>. Acesso em julho/2013.

MORAES, Stela Guimarães de. **De rabo e chifre às marchinhas: como uma reportagem da Rede Globo interferiu na criação do carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP)**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Eliane de, ASSIS, Francisco de. **Memória iconográfica do carnaval valeparaibano**. Pesquisa do NUPEC (Núcleo de Pesquisa e Estudos em Comunicação) da Universidade de Taubaté (UNITAU), 2006. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/4o-encontro-2006-1>. Acesso em julho/2014.

PAGAN, Rogério. Para morador, enchente foi um "castigo de Deus". **Folha de S. Paulo**. São Luiz do Paraitinga, 07/01/2010. Cotidiano. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1701201017.htm>. Acesso em setembro/2014.

PAGAN, Rogério. Em São Luiz do Paraitinga, Serra cobra rapidez de órgãos do patrimônio. **Folha de S.Paulo**. São Luiz do Paraitinga, 07/01/2010b. Cotidiano. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u675929.shtml>. Acesso em setembro/2014.

SANTOS, João Rafael Coelho Cursino dos. **A Festa do Divino de São Luiz do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História Social) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 210 f.: il. São Paulo, 2008.

TRIGUEIRO. Osvaldo Meira. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos**. Comunicação. Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. Brasília-DF, fev./ 2005. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.html>.

## Revelando São Paulo: cultura popular itinerante<sup>1</sup>

Daira Renata Martins Botelho da Silva<sup>2</sup>  
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Bauru - SP

### Resumo

O artigo propõe a apresentação e reconhecimento das relações entre comunicação, cultura e mercado, por meio da observação de um evento chamado Revelando São Paulo. Realizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, com a produção e organização de uma Organização Social de Cultura chamada Abaçai Cultura e Arte. O festival é uma forma de levar a cultura do interior paulista para cidades estratégicas, a fim de disseminá-las. No caso do Revelando, a cultura popular transformada em festival entra em choque com suas próprias raízes por aliar-se com a lógica de mercado e buscar apoio governamental ou dos veículos de comunicação hegemônicos. A proposta, então, é perceber como se dão as relações para que o evento aconteça com o objetivo de entender a dinâmica da nova face da cultura popular.

**Palavras-chave:** Comunicação; Cultura Popular; Revelando São Paulo.

### Introdução

A lógica de mercado atinge todos os setores da sociedade de maneira incisiva e com a comunicação e a cultura popular não é diferente. Retratado como um festival de cultura popular do interior paulista, o Revelando São Paulo se configura como uma grande exposição cultural com elementos da gastronomia, música, artesanato, manifestações culturais e tem o objetivo de levar a cultura popular para cidades estratégicas como São Paulo e São José dos Campos, por exemplo.

A forma pela qual o Revelando São Paulo estabelece sua comunicação com o público e com os grupos presentes em cada edição do festival representa sua ligação, tanto

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT3- Comunicação e Culturas Populares, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista – UNESP de Bauru – São Paulo. E-mail: dairarmb@yahoo.com.br.



com o popular, quanto com a vertente mercadológica e governamental necessária, também, para sua realização.

É essa ligação que mostra a nova cara da cultura popular, bem como a comunicação que permeia esse processo, anteriormente baseado na oralidade e nas tradições / folclore, mas que hoje traz novos elementos, através da modificação das tradições, sua modernização, seu envolvimento com outros grupos, com seu entorno social, histórico, econômico.

### **Globalização**

Globalização, massificação, hegemonia. Essas são palavras que permeiam sempre os estudos da sociedade em geral, não obstante, estão inseridas, também, nas pesquisas de comunicação. A sociedade está permeada por um mundo conectado, que busca cada vez mais essa interação, seja a quilômetros de distância, seja dentro de nossas casas, com nossos familiares ou amigos que acabam por se comunicar através de um computador. Os indivíduos estão inseridos na “sociedade em rede”, sobre a qual pregou Manuel Castells (1999), e, não menos importante, inseridos na “aldeia global” de McLuhan (1969), como nos instiga Luiz Beltrão:

Transformado em aldeia global pela tecnologia dos meios de comunicação eletrônicos, o mundo passou a ser habitat natural de um único clã e, como nos tempos mais longínquos e ainda hoje nos mais isolados núcleos de convivência humana, reclama um jornalismo livre de camuflagens, de propaganda e proselitismo, como de fantasia, pois para estas outras exigências da vida social existem áreas específicas da comunicação. (BELTRÃO, 1976, p. 30)

Na passagem, o autor credita às tecnologias dos meios de comunicação a viabilidade da transformação do mundo na aldeia global, mas também leva pensar sobre

as consequências que essa nova forma de viver, referida por ele como “*habitat* natural de um único clã” afeta as relações sociais e, sobretudo, a forma de comunicação existente entre elas.

A caracterização do global remete a uma sociedade unificada, tanto nos costumes, como nas relações pessoais, “acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2002, p. 69). Martín-Barbero reitera esse conceito afirmando que global é o espaço novo que o mercado e as tecnologias produzem e do qual necessitam, deixando bem claras as implicações que envolvem o termo, já que, segundo o autor, o mesmo aconteceu no final do século XVII na Europa, fato que remodelou o “espaço-nação”, e que o mesmo está acontecendo na atualidade, entretanto, o que está em concreta mudança é o “espaço-mundo”, tendo como eixo principal a empresa, como chave a relação de interdependência e como veículo e sustentação “a trama tecnológica da comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 1997).

É possível compreender o raciocínio de Martín-Barbero, através das indagações que o pesquisador latino-americano faz acerca da participação incisiva do mercado em todo o processo:

Na globalização, o que conduz o processo é o mercado. É ele que, agora, regula as relações entre os povos, as nações e as culturas, que institui os modelos de comunicação e dinamiza as redes. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 41)

Ideia da qual partilha a pesquisadora Marlei Sigríst, no artigo “Co-existência pacífica da tradição com a modernidade: produção da cultura popular no mundo globalizado”, integrante da coletânea organizada por Sebastião Breguez e que dá indicações dos termos que citados anteriormente: “aldeia global” e “sociedade em rede”:

Hoje, já se tem claro que a globalização é mais uma faceta do capitalismo, que sempre buscou a transnacionalização e que agora deixa transparecer seu caráter global. Nesse processo, os sistemas de comunicação permitem a descentralização da atividade capitalista, pois as empresas tornam-se mais ágeis e interligadas entre si. Aliás, não só as empresas como as pessoas ligam-se rapidamente a qualquer parte do mundo. (SIGRIST, 2004, p. 46)

Retomando o termo utilizado pela autora, através do qual as pessoas “ligam-se”, o ato de ligar-se atua como a teia que envolve os indivíduos, levando-os a uma sensação de proximidade, compartilhamento e reciprocidade nem sempre verdadeiras, mas que, de certa forma, estão presentes em na sociedade, no cotidiano, a todo o momento.

### **Oralidade**

Mesmo antes das palavras, o homem já realizava a comunicação a partir de gestos, com a emissão de sons – que eram compreendidos pelos indivíduos mais próximos – e, posteriormente, através dos desenhos feitos nas paredes das cavernas nas eras mais remotas.

Um exemplo dessa possibilidade de perpetuação de modo de vida pode ser exemplificado na fala de Pierre Lèvy:

Se a humanidade construiu outros tempos, mais rápidos, mais violentos que as plantas e animais, é porque dispõe deste extraordinário instrumento de memória e de propagação das representações que é a linguagem. É também porque cristalizou uma infinidade de informações nas coisas e em suas relações, de forma que pedras, madeira, terra, construtos de fibras ou ossos, metais, retêm informações em nome dos humanos. Ao conservar e produzir os artefatos materiais com os quais vivemos, conservamos ao mesmo tempo o momento em que uma relação é inscrita na matéria resistente de uma ferramenta, de uma arma, de um edifício ou de uma estrada, torna-se permanente. Linguagem e técnica contribuem para produzir e modular o tempo. (LÈVY, p. 46, 1994)

Aqui, o apontamento é direcionado à produção e administração do tempo, porém, é possível utilizar a frase com o objetivo de mostrar a importância da linguagem / oralidade na construção da história e do indivíduo. A técnica – aprimorada a cada dia – levou o homem a caminhos inimagináveis, no entanto, não poderia haver a evolução da técnica sem a linguagem. “A relação entre elas tem o caráter de uma tensão mútua e criativa, contendo uma dimensão histórica – afinal, as sociedades com cultura escrita surgiram a partir de grupos sociais com cultura oral...” (HAVELOCK, 1995, p. 18 – 19).

Com a chegada da escrita – por volta de 4000 a. C. – as primeiras civilizações passaram a se organizar e a contar suas histórias sob outra perspectiva, digamos mais “duradoura”. Apesar de sua função relacionada à perenidade da informação e da história, a escrita levou a dois pontos de reflexão. O primeiro, trazido por Lèvy, mostra a exigência da criação de um código comum, o que, conseqüentemente, levou à exclusão de alguns, o que tornou a compreensão da mensagem obscura por parte de seu leitor (LÈVY, 1994). A leitura não era para todos e estava restrita a determinado grupo que detinha o conhecimento e a técnica.

### **Cultura popular**

A cultura é um campo da ciência que permeia diversas relações sociais, por isso, é de difícil definição e, não obstante, remete a explicações oriundas das ciências sociais, da antropologia e da própria comunicação. Da mesma forma, pode-se enquadrar a cultura popular que indica relações de poder e têm facetas diversas que mudam de acordo com a forma como é analisada.

Assim como na sociedade, a forma como os meios de comunicação veem a cultura popular é sob o viés da invisibilidade, por isso, ela e suas manifestações usam, então, diferentes formas de comunicação para poder se disseminar e se perpetuar, maneiras estas que se baseavam, em sua maioria, na oralidade. No entanto, hoje, é possível verificar outra vertente, que mostra a “cara” da cultura popular em veículos alternativos de comunicação, que permitem a visibilidade desses indivíduos e suas manifestações de maneira mais ampla, como a *internet*, por exemplo.

Quanto se pensa em comunicação de massa e a comunicação alternativa e de resistência existente na década de 60, as mesmas eram feitas fora da mídia hegemônica por certas ferramentas: como jornais, panfletos, palanques. Hoje, é visível um novo cenário, com novas ferramentas, citadas na Mutação Tecnológica e na Revolução da Informa o propostas por Muniz Sodre (2012, p. 13).

Assim, entende-se que a cultura popular, mesmo centrada na tradição, no folclore e na oralidade, se configura em um novo conceito na contemporaneidade, ou seja, a

cultura popular vive tempos de transformação; em um dilema entre o popular – referente ao povo – e as propostas do mercado, já que o mundo hoje é considerado um grande “supermercado cultural” (MATHEWS, 2002), e, dessa maneira, as diretrizes nesse campo entram em choque: popular / povo X mercado.

A cultura popular também se mostra enquanto produto, de alto valor no mercado, pois, se tudo é igual, pasteurizado e globalizado, o que tem valor é o diferente.

Assim como a cultura, a cultura popular – por meio de suas manifestações – se modifica de acordo com o ambiente no qual está inserida e, também, através das mutações que precisa realizar para continuar viva, pois “É praticamente impossível imaginar a existência de um sistema cultural que seja afetado apenas pela mudança interna. Isto somente seria possível no caso, quase absurdo, de um povo totalmente isolado dos demais.” (LARAIA, 2001, p. 96). Do mesmo modo, incita Canclini:

Pensemos em uma festa popular, como podem ser a festa do dia dos mortos ou o Carnaval em vários países latino-americanos. Nasceram como celebrações comunitárias, mas num ano começaram a chegar turistas, logo depois fotógrafos de jornais, o rádio, a televisão e mais turistas. Os organizadores locais montam barracas para a venda de bebidas, do artesanato que sempre produziram, *souvenirs* que inventam para aproveitar a visita de tanta gente. Além disso, cobram da mídia para permitir que fotografem e filmem. Onde reside o poder: nos meios massivos, nos organizadores das festas, dos vendedores de bebidas, artesanato ou *souvenirs*, nos turistas e espectadores dos meios de comunicação que se deixassem de se interessar desmoronariam todo o processo? Claro que as relações não costumam ser igualitárias, mas é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam. (CANCLINI, 2008, p. 262)

A afirmação de Canclini deixa evidente a relação comumente estabelecida entre as manifestações da cultura popular e os diversos setores da sociedade, sobretudo em relação à mídia. A questão também é abordada por Alfredo Bosi: quando o autor afirma que a festa está nos e entre os festeiros e os elementos que a compõem, de forma que existe uma conaturalidade entre a festa e os participantes. No entanto, o autor é enfático ao falar da perda dessa característica, pois afirma haver um distanciamento provocado



através do momento em que “o turismo (ou a TV, paraíso do viajante de poltrona) toma conta dessas práticas: a festa, exibida, mas não partilhada, torna-se espetáculo. Nesse exato momento, o capitalismo se apropriou do folclore, ocultando o seu teor original de enraizamento.” (BOSI, 1987, p. 11).

A mercantilização, economicização e espetacularização das festas são fatos recorrentes àquelas que não conseguem sobreviver ou que são cooptadas pelo poder público ou instituições privadas, no entanto, “o cerne das festas populares está localizado no interior da sociedade civil, cujas instituições desencadeiam os processos de celebração que as nutre e fortalece, mas também pode fazê-las definharem e desaparecer.” (MELO, 2008, p. 79), pois, de acordo com Marques de Melo, as festas que não possuem o elemento civil não se configuram como atos culturais, ou, também, manifestações culturais.

O mais interessante é notar a nova realidade da cultura popular enquanto mutante e em conflito,

É possível que o equilíbrio entre forças centrípetas e centrífugas tenha finalmente se inclinado na direção das centrípetas. Mesmo assim, a análise de nossa cultura (ou culturas) passada, presente e futura que acredito ser a mais convincente é aquela que vê uma nova ordem surgindo, a formação de novos ecótipos, a cristalização de novas formas, a reconfiguração de culturas, a “crioulização do mundo”. (BURKE, 2010, p. 115 – 116)

Chamada por Burke de “crioulização do mundo”, hoje a cultura popular ocupa lugar de destaque, fazendo parte, sobretudo, da dinâmica de mercado, que envolve elementos que, anteriormente, não conversavam. No entanto, é o questionamento feito por Canclini que permeia a pesquisa que será realizada a partir deste projeto: “É preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições.” (CANCLINI, 2008, p. 206).

### **Revelando São Paulo – Festival da Cultura Paulista**

Canclini afirma que “As culturas populares não se extinguíram, mas há que buscá-las em outros lugares ou não-lugares.” (CANCLINI, 2008, p. XXVII), e o Revelando São

Paulo é um evento que atua com o objetivo de levar a cultura popular para as pessoas, ou seja, levar a cultura popular a outro ou a um “não-lugar”.

A proposta do evento é levar as tradições que são pouco divulgadas e pouco conhecidas pelas próprias pessoas que vivem no Estado de São Paulo. O objetivo é evidenciar a identidade paulista:

*Sempre voltado para a Cultura Tradicional do Estado de São Paulo (Patrimônio Imaterial) é um articulador e promotor de ações e políticas culturais em todo o Estado, envolvendo pesquisa, relações institucionais, contatos com as mais diversas comunidades, diálogos e parcerias com os dirigentes culturais dos municípios e com instituições privadas de natureza cultural e/ou educacional.*

*Por meio de suas pesquisas e parceiros, este programa revela a importância da cultura imaterial, de saberes e fazeres de várias comunidades e pessoas da região, procurando contribuir na sua manutenção e extroversão, envolvendo as diversas instâncias dos poderes públicos municipais e estadual, para que se garanta as condições necessárias à sua continuidade.*

*O Programa Revelando São Paulo também prestigia, apoia e incentiva pessoas, grupos e instituições que mesmo sem fazer parte historicamente de determinadas manifestações culturais, procuram, com seu trabalho e pesquisa, mantê-las e difundí-las, seja fielmente ou por meio de releituras sérias<sup>3</sup>.*

O evento já tem 18 anos e é realizado pela instituição sem fins lucrativos Abaçai e Arte (fundada em 1973) em parceria com o Governo do Estado de São Paulo. Desde sua fundação, o Revelando São Paulo tem como objetivo mostrar os costumes e tradições da cultura popular paulista, além de proporcionar o encontro de variados tipos de manifestações em um só lugar. Atualmente, o evento possui quatro edições que são distribuídas ao longo do ano: Entre Serras e Águas (Atibaia), Vale do Ribeira (Iguape), Vale do Paraíba (São José dos Campos) e em São Paulo – capital.

---

<sup>3</sup> Trecho extraído do site <http://revelandosaopaulo.org.br/rv/>. Acesso em fevereiro de 2015.

O alcance do Revelando é grande e consegue agregar mais de 300 grupos de cultura tradicional que se mobilizam para participar das edições do evento. De acordo com a organização, participam manifestações culturais como “batuques, folias, jongos, congos, grupos folclóricos de comunidades de imigrantes, cururus, comunidades indígenas, trança fitas, bandas e fanfarras, irmandades religiosas, quilombolas, violeiros e orquestras de violas, ciganos, fandangos”<sup>4</sup>. Quem visita o Revelando ainda encontra culinária típica do Estado com oferta de produtos doces e salgados, cada uma representando uma região, como o bolinho caipira, muito conhecido na região do Vale do Paraíba. No mesmo espaço, distribuídos entre os mais de 180 estandes no evento, há exposição de artesanato como os artigos das Figureiras de Taubaté, peças feitas com conchas do mar da cidade de Ubatuba.

A maior edição do evento acontece na capital paulista, e chega a receber mais de nove mil integrantes de grupos de cultura tradicional durante os dez dias em que o Revelando São Paulo acontece, sendo que esses participantes representam cerca de 180 cidades do Estado.

Os números que apresentados pelo Revelando São Paulo são expressivos:

- 69 municípios com estandes de culinária;
- 115 municípios com estandes de artesanato;
- 800 pessoas trabalhando diretamente no artesanato e culinária;
- Comunidades indígenas de 12 etnias, 37 aldeias (mais de 180 participantes);
- 10 comunidades quilombadas;
- Comunidades ciganas de sete municípios;
- Mais de 9.000 integrantes de grupos de cultura tradicional (aproximadamente 250 grupos);

---

<sup>4</sup> Informações disponíveis no site do Revelando São Paulo. Acesso em fevereiro de 2015.

- Mais de 180 municípios participantes, de todas as regiões do Estado de São Paulo<sup>5</sup>.

Ou seja, é um evento de expressividade no Estado, que traz elementos da cultura popular aliados à lógica de mercado, ao festival apresentado de forma itinerante, com o objetivo de alcançar novos visitantes, um novo nicho de mercado para esse tipo de evento, e, ao mesmo tempo, é responsável por concentrar várias manifestações da cultura popular e levá-las ao seu público.

### **Mercado e cultura**

Na contemporaneidade a cultura popular tem feito parte de novas dinâmicas, inclusive de cunho econômico, que tem proporcionado visões diferentes e variadas formas de se apresentar para a sociedade. O Revelando São Paulo é uma dessas novas maneiras.

É interessante notar que, centrada na oralidade, a cultura popular foi se transformando e se adequando às tecnologias e às diferentes maneiras de sobrevivência que, não necessariamente, fazem com que a manifestação perca sua essência ou importância enquanto representante de determinada região, por exemplo.

Ao perceber essa transformação, Canclini ressalta sua importância e o não extermínio das culturas populares:

Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem.

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproxima quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado. Cada vez podem prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do

---

<sup>5</sup> Informações disponíveis no site do Revelando São Paulo. Acesso em fevereiro de 2015.



desencatamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que espetacularização da mídia propicia. O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente “expressão” de seus criadores. (CANCLINI, 2008, p. 22)

Assim, o Revelando São Paulo assume essa característica de transformador da cultura popular, levando essas manifestações para rumos diferentes dos quais estão presentes em sua formação histórica e que, até mesmo, as caracterizam como tais:

- Territorialidade: a cultura popular – com seus ritos e crenças – está extremamente ligada à questão territorial, que confere, também, legitimidade e identidade a determinado grupo, no entanto, a proposta do Revelando São Paulo traz uma perspectiva diferenciada, criando um novo lugar para essa cultura.
- Mercado: sob esse viés, a cultura popular sempre foi tida como uma forma de subsistência, que não tinha a questão econômica como um de seus eixos, no entanto, esse cenário está mudando, pois a cultura popular se tornou uma fonte de renda, até para os próprios indivíduos que a manifestam, se tornando, também, uma maneira de angariar fundos para não deixar que essa cultura desapareça.
- Entretenimento: a cultura popular também apresenta uma outra vertente, associada ao show, ao entretenimento, viés esse que nem sempre é o pretendido por aqueles que a praticam, mas que se dá pelo contato com o grande público ou com a mídia. No caso do Revelando São Paulo, é possível constatar que, mesmo com a intenção de levar a cultura popular para as pessoas, o evento tem caráter de entretenimento e de um grande acontecimento na cidade que o recebe.
- Poder público: nesse caso, especificamente, existe forte ligação com o Governo do Estado de São Paulo, que também é responsável pela



realização do evento. Esse também é um movimento que tem acontecido com várias manifestações da cultura popular, como, por exemplo, as festas, que, ao longo do tempo, se tornam grandes demais para serem organizadas pelo grupo que as iniciou, por isso existe a necessidade da intervenção ou parceria para que a realização de eventos como o Revelando São Paulo possam ser bem sucedidas.

- Oralidade: a questão de maior impacto na contemporaneidade é o conceito de oralidade inerente à cultura popular, contada e perpetuada por meio das histórias e experiências vividas pelos integrantes de seus grupos de manifestações espalhadas por todo o país. Esse é um cenário que também está transformando a cultura popular, já que com as novas tecnologias existem novas formas de comunicar e também de preservar essa memória tão importante para as tradições. O Revelando São Paulo é também um repositório de memória já que, a cada edição, o evento registra os momentos em fotos, vídeos que terminam por constituir um grande arsenal de memória que pode ser acessada e revisitada a qualquer momento.

### **Conclusão**

Apesar de não se tratar de um evento nacional, o Revelando São Paulo é significativamente um festival de cultura popular com estratégias de comunicação e atuação delimitadas pelo poder público e pela lógica de mercado, mas também participa da perpetuação e divulgação das manifestações da cultura popular à sua maneira atraindo grande quantidade de pessoas a cada edição.

O Revelando São Paulo, evento que, mesmo tratando de cultura popular e suas manifestações, demonstra a outra visão sob o tema: a criação de um novo lugar para a cultura popular, que reunindo várias manifestações em um só espaço; a questão do itinerante; a visão mercadológica e, sobretudo, a comunicação que estabelece com seu entorno.

Desta forma, a mídia e a comunicação estão presentes em todo o processo da cultura popular, pois não são somente os meios hegemônicos que são capazes de divulgar ou compartilhar. Mesmo centrada na oralidade e nas tradições, a cultura popular tem se modernizado, sobretudo com o intuito de chegar a um número cada vez maior de espectadores, leitores, brincantes.

### Referências

- BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica**. Porto Alegre: Sulina, 1976.
- BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, Alfredo (org.). Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. 4 reimpressão. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LÈVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Comunicação plural: alteridade e sociabilidade. In: **Comunicação & Educação**. Ano III, n. 9 – maio / agosto, p. 39 – 48. São Paulo: Moderna, 1997.
- MATHEWS, Gordon. **Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural**. Tradução Mário Mascherpe. Bauru: EDUSC, 2002.



MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio são as mensagens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MELO, José Marques de. **Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da folkcomunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

**Revelando São Paulo**. <http://revelandosaopaulo.org.br/rv/>. Acesso em fevereiro de 2015.

SIGRIST, Marlei. Co-existência pacífica da tradição com a modernidade: produção da cultura popular no mundo globalizado. In: **Folkcomunicação: resistência cultural na sociedade globalizada**. Edição do Núcleo de Pesquisa em Folkcomunicação da INTERCOM. Biblioteca da Comunicação, V. 18. Belo Horizonte: INTERCOM, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

## Webdocumentário Lá do Leste como ferramenta etnográfica virtual para o fomento sociocultural urbano na Cidade Tiradentes<sup>1</sup>

Guilherme Lima<sup>2</sup>

Centro de Estudos Latino-Americano Para Comunicação e Cultura – CELACC-ECA/USP<sup>3</sup>

### Resumo

O presente trabalho propõe analisar o webdocumentário sob a ótica antropológica no momento em que este apresenta características etnográficas numa plataforma virtual e, a partir da experiência com o Webdoc Lá do Leste: uma etnografia audiovisual compartilhada; considerar a possibilidade de subverter a ideia de dominação e controle apresentado pela Internet. Pretende-se ainda, discorrer sobre a contribuição do webdocumentário para o fortalecimento da cidadania cultural e do espaço público para a produção colaborativa, revelar e potencializar os saberes e as poéticas culturais do bairro pela visão dos próprios agentes locais a fim de ampliar suas práticas como movimento sociocultural urbano.

**Palavras-Chave:** Antropologia, Cultura Urbana, Documentário, Webdocumentário, Etnografia Virtual

### Introdução

O avanço no mercado das tecnologias do audiovisual, aliados ao barateamento e acesso a novas técnicas de captação, edição e finalização em inúmeras plataformas, aumentou a produção e a qualidade videográfica. A disponibilidade de um conteúdo infinito de dados no espaço virtual, ainda democrático, através da rede mundial de computadores, modificou toda forma linear de comunicação e a lógica da rede ampliou o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT3- Comunicação e Culturas Populares, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Jorge Guilherme Pereira de Lima, Pós-graduando em Mídia, Informação e Cultura - CELACC/ECA-USP - 2014, bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Anhembi Morumbi. Atua como videomaker e documentarista por paixão. .

<sup>3</sup> O presente artigo é resultado do trabalho de conclusão do curso de pós-graduação Latu Sensu em Mídia Informação e Cultura sob orientação do Professor Mestre Renato Rovai do Centro de Estudos Latino-Americano Para Comunicação e Cultura da Universidade de São Paulo – CELACC-ECA/USP

nosso senso crítico diante dos modelos herméticos que a sociedade e a mídia hegemônica tentam impor e nos tornou muito mais conectados.

Em torno deste contexto virtual surge o webdocumentário, que permite utilizar no mesmo espaço-tempo diversos tipos de linguagens aumentando as perspectivas de continuidade para além deste espaço virtual. Tanto na sua capacidade de contar uma mesma história com diversas possibilidades narrativas, quanto à utilização de inúmeros parâmetros de conteúdo numa forma mais fragmentada e interativa. Neste sentido, o presente trabalho propõe analisar o webdocumentário sob a ótica antropológica a partir do momento em que este, mesmo numa plataforma virtual, apresenta características etnográficas.

A pesquisa usa como exemplo o Webdocumentário "Lá do Leste: uma etnografia audiovisual compartilhada", que tem como proposta tornar conhecidos e valorizados as práticas culturais e artísticas da região de Cidade Tiradentes e, a comunicação entre produtores locais e moradores. E procura compreender ainda, como a arte e a cultura podem ser afetadas na contemporaneidade pelas relações que ocorrem através do espaço virtual da internet onde diversos níveis sociais se encontram de forma democrática.

É forçoso pensar numa interatividade livre de uma homogeneização cultural de forma que o webdocumentário possa contribuir para uma reflexão etnográfica da realidade social contemporânea e romper com a noção de espacialidade. Em uma reflexão sobre a cultura da mídia Kellner (2001, p. 82) afirma que ela "também fornece o material com que muitas pessoas constroem seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade de "nós" e "eles". Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral".

Diante de tal perspectiva o trabalho propõe revelar como o Webdocumentário "Lá do Leste", pode contribuir para defesa dos espaços públicos do distrito, valorizando a cidadania cultural local em benefício dos próprios moradores, demais pesquisadores e estudantes. E, a partir desta perspectiva de interação, contribuir para a produção colaborativa tanto no espaço virtual quanto fora dele.

## O Documentário Etnográfico

O cinema já nasce documentário quando em 1895, final do século XIX, os irmãos Lumière projetam as primeiras imagens em movimento com a saída dos trabalhadores de uma fábrica no filme "*La Sortie des Usines Lumière*", com a refeição de crianças em "Goûter de Bébé" e a chegada de um trem numa estação em "*L'arrivée d'un Train à La Ciotat*" e neles se revelavam os costumes e valores da época. Em sua grande maioria, os filmes reproduziam o cotidiano do que acontecia nas ruas, registros de atividades naturais do dia-a-dia. Já o filme de ficção só viria a surgir em 1903 com o ilusionista George Méliés.

Os aspectos apresentados naqueles primeiros filmes representavam uma determinada visão do mundo por sua semelhança com uma realidade familiar àqueles que estavam presentes na primeira sessão. De acordo com Bill Nichols (2005, p. 47) o documentário "representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares".

O surgimento do cinema no Brasil se dá no ano seguinte àquela apresentação dos irmãos Lumière com um predomínio total do registro documental nos seus primeiros 20 anos. Já nos anos de 1960 com a chegada de câmeras mais leves e portáteis e a facilidade da gravação de som direto os realizadores conseguiram se aproximar ainda mais do cotidiano real das pessoas. No geral, a produção do documentário no País desde os seus primórdios até os dias atuais tem seu direcionamento voltado muito mais para as questões sociais.

Etnografia pode ser definida como um método utilizado pelos antropólogos para descrever de forma participativa determinada cultura, ou seja, vivenciando os hábitos, os conhecimentos, as crenças, estabelecer relações com estas culturas e levantar suas genealogias, mapear campos, manter um diário, e, assim por diante. Os primeiros filmes no final do século XIX, como registrado pelos Irmãos Lumière, já se percebe essa busca, esse registro dos aspectos culturais da sociedade. Para a antropóloga e pesquisadora Rose Hikiji (HIKIJ, 2012 p. 31) "o cinema e a antropologia nascem quase simultaneamente. As imagens



projetadas na grande tela fascinam os antropólogos e estes decidem fazer da película etnografia”.

Em 1898 são realizados os primeiros filmes etnográficos. O documentário assume desta forma uma função social, um produto de um fato social, bem como, objeto de estudo com o compromisso de representação criativa das experiências reais.

Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 2008: p. 7).

Contudo, ao compreender a antropologia social compreende-se a etnografia, o documentário etnográfico, embora carregado de uma estética própria, tem seu foco principal no registro natural de determinados grupos sociais em seu sentido mais amplo que inclui, entre tantas outras coisas, “suas crenças, arte, moral, lei, costume e todas as capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade”. (THOMPSON, 2009, p. 171).

Como se percebe, as novas tecnologias sempre beneficiaram a produção do documentário no País, principalmente de filmes independentes. Com novas técnicas, novas linguagens, narrativas e estratégias para documentar a representação do real. A capacidade do documentário de se organizar e requisitar a participação também do espectador quando questionados ou provocados ultrapassou os limites das projeções e limitações das salas de cinema. Ele extrapolou o tempo/espço através da Internet para alcançar maior interatividade proporcionada pela Web 2.0.

### **Webdocumentário como narrativa etnográfica**

Com o avanço da tecnologia digital e com a chegada da Web 2.0, a rede ampliou seu alcance através de um ambiente interativo de informação, pedagogia e cultura. A transmissão de conteúdo online extrapolou o espaço físico restrito as mídias verticais offline e se adaptou às novas formas de narrativa. A rede nos permitiu atuar, em certa escala, sem a necessidade de instituições externas, mas como "instituições individuais" e,

nesse sentido, muito mais livres e com mais opções. (UGARTE, 2008, p. 29). O que pode tornar possível a ampliação e o alcance do documentário etnográfico na contemporaneidade ao se apresentar no espaço virtual a partir da interação entre as dimensões online e offline.

Por ser a internet é uma mídia em constante ascensão ela pode evidenciar o seu papel relevante contribuindo para uma sociedade de saber partilhado e possibilitar a produção democrática cultural extremamente variada. Pode também disponibilizar uma vasta gama de conhecimentos e, assim, contribuir para o avanço da sociedade. Cabe, portanto, compreender como essa prática se constitui na atual modernidade. Para isso, vamos entender o que é webdocumentário e como ele se apresenta etnograficamente enquanto possibilidade de reapropriação e reorientação da mídia, pelo menos na teoria, enquanto "intelectual coletivo".

O Webdocumentário, como resultado da evolução das linhas informacionais, é uma produção audiovisual criado para ser hospedado e veiculado na internet. O termo foi empregado pela primeira vez no séc. XX no festival de cinema francês "Cinéma Du Réel Festival" para referir-se ao formato documental concebido para a plataforma web. Este evento torna a França a precursora no assunto e contou com apoio de diversos canais televisivos e produtoras para divulgar seu produto. Destacam-se ainda as produções realizadas no Canadá, Inglaterra, Estados Unidos, Espanha e Colômbia.

Pela escassez de uma divulgação adequada para as produções realizadas no Brasil, são poucos os que tem conhecimento do que trata o webdocumentário no País. Mas merece relevância os seguintes webdocumentários: Rio de Janeiro – Autoretrato, mostra o trabalho de um grupo de fotógrafos na Favela da Maré, no Rio de Janeiro; Pelo Menos Um, narra a história de 25 jovens do Centro de Educação Popular Comunidade Vida, em Caruaru, no agreste de Pernambuco; Webdoc Graffiti, trata da interação do grafiteiro com a rua; Um Novo Olhar - Abuso Sexual Infantil e Pedofilia, veiculado no final de 2013, aborda um dos temas mais difíceis da atualidade; Vai Ter Praça, que fala da relação das pessoas com as praças de Fortaleza e; Webdocumentário Lá do Leste, que iremos analisar neste trabalho.

O Webdocumentário caracteriza-se por modificar a forma organizacional da narrativa linear em um ambiente virtual contemporâneo que transpõe o espaço-tempo nos mais variados níveis. O suporte digital apresenta diversos modelos de documentar o real modificando a forma organizacional ao utilizar mecanismos que nos permite navegar de forma independente por toda obra, tanto pela sua interatividade, quanto ao utilizar-se de ferramentas hipertextual de navegação que podem combinar fotografia, textos, áudios, animações, links, mapas, infográficos e outras tantas linguagens digitais que nos permitem percorrer de forma autônoma pela obra.

O espectador já não é mais um espectador passivo, ele pode ir e voltar diversas vezes e escolher sobre o que assistir e onde assistir. O internauta assume então um papel participativo. Portanto, ao ser planejado para a internet a produção do webdocumentário não pode perder de vista a questão da usabilidade e levar o nível de aprofundamento que pode ir o internauta em diversos níveis de imersão. É bom acentuar que cada webdocumentário tem sua identidade própria e tais peculiaridades não estão em todos eles, muito embora, estas sejam as mais recorrentes. Portanto, é preciso também manter uma "preocupação com o design e em como construir um caminho de identidade visual para falar de um assunto"(HIKIJ<sup>4</sup>, 2014).

Sendo a Internet um espaço onde diversos níveis sociais se encontram de forma democrática é forçoso pensar numa interatividade livre de uma homogeneização cultural. De forma que o webdocumentário contribui para diversas possibilidades etnográficas, para uma reflexão da realidade social contemporânea que rompe com a noção de espacialidade das comunidades concentrando-se em processos culturais para além dos espaços físicos, proporcionando assim, "maior diversidade de escolha, maior possibilidade de autonomia cultural e maiores aberturas para intervenções de outras culturas e ideias". (KELLNER. 2001, p. 26).

Ao criar uma ruptura com o dogma linear do documentário, o webdocumentário utiliza-se dos meios digitais para criar uma narrativa não linear, construir novos sujeitos

---

<sup>4</sup>Em entrevista concedida ao autor em 02/07/2014.

e espaços sociais e, descrever a realidade. Consolidando assim, novas ferramentas de experiência culturais, além da possibilidade de ouvir as diferentes vozes que compõem a mesma história.

Levando em consideração que o internauta assume um papel participativo e de interação, a quebra de um paradigma tradicional pode evoluir para desdobramentos que valorizam a fruição do internauta ao se conectar com outros sujeitos de identidades culturais universais para compartilhar saberes, ampliar o repertório cultural e contribuir para uma reflexão etnográfica da realidade social contemporânea "menos teórica, de reapropriação e reorientação da mídia enquanto intelectual coletivo" (SODRÉ, 2009, p. 212).

Para a pesquisadora e documentarista Carolina Caffé<sup>5</sup>:

É um privilégio e de uma potência de correlações maravilhosa poder cruzar os textos, ver as cores e o movimento daquilo que antes só se escrevia; é um prato cheio para a etnografia. Além de ser muito interessante para os atores locais usarem essas plataformas para fortaleceram a produção e o consumo da cultura local. (CAFFÉ. 2014).

Naturalmente, o webdocumentário através de diversas narrativas, enquanto ambiente virtual contemporâneo, expressa uma capacidade para se mover por entre diferentes espaços sociais e explorar essa mobilidade com interação entre as dimensões online e offline. Dentro deste contexto, Christine Hine<sup>6</sup> (HINE, 2004, p. 78) afirma que "todas as formas de interação são etnograficamente válidas e não apenas pelas interações que envolvem uma relação cara a cara". Tais características confere ao webdocumentário a possibilidade de uma etnografia com capacidade de fruição para fora do ambiente virtual. É interessante, neste sentido, o ponto de vista de Geertz no que tange as diversas maneiras de se interpretar as culturas:

Não há qualquer razão para que seja menos formidável a estrutura conceitual de uma interpretação cultural e, assim, menos suscetível

---

<sup>5</sup>Em entrevista concedida ao autor em 04/07/2014.

<sup>6</sup>"Todas las formas de interacción son etnográficamente válidas, no sólo las que implican una relación cara a cara." HINE, 2004, p. 78).



a cânones explícitos de aprovação do que, digamos, uma observação biológica ou um experimento físico - nenhuma razão, exceto que os termos nos quais tais formulações podem ser apresentadas são, se não totalmente inexistentes, muito próximos disso. Estamos reduzidos a insinuar teorias porque falta-nos o poder de expressá-las. (GEERTZ, 2008: p. 17).

Não se pode esquecer, no entanto, que pela ótica do digital o webdocumentário assume também características pedagógicas de transmissão do conhecimento e troca de informações entre indivíduos de diversas localidades e gerações. Ao se apresentar como uma teia de elementos informacionais no ambiente em rede ele proporciona recursos que pode transformar a realidade cultural. Sua conexão instantânea transpõe a noção do espaço-tempo e assume uma responsabilidade na reflexão contemporânea da sociedade criando novos sujeitos com identidades culturais universais.

### **Webdocumentário Lá do Leste uma etnografia compartilhada**

O Webdocumentário "Lá do Leste: uma etnografia virtual compartilhada" é resultado de um processo que começou em 2009 com o mapeamento de várias manifestações artísticas e culturais do distrito de Cidade Tiradentes, o maior complexo de conjuntos habitacionais populares da América Latina. O projeto foi concretizado pela ONG Instituto Pólis, coordenado por Hamilton Faria junto com as antropólogas Rose Hikiji e Carolina Caffé. Com o fim do projeto, as duas antropólogas resolveram juntar todo material de pesquisa que tinham em mãos e agrupar numa única plataforma virtual.

O Webdocumentário LÁ DO LESTE se consolida como representatividade etnográfica virtual dos movimentos de arte e cultura ao abordar diferentes temas, artistas, coletivos e iniciativas que consolidam os movimentos socioculturais da região. A plataforma tem semelhança com as cenas de um roteiro cinematográfico, mas com uma pequena descrição e falas dos personagens sempre acompanhadas de uma referência imagética, seja um vídeo, videoclipe, fotos, etc. Os "botões" de acesso nos levam a outras páginas que tratam dos bastidores e de como foi realizada a produção e pesquisa que resultou no projeto. Uma versão do conteúdo físico do Livro/DVD pode ser lido online, ou baixado em PDF. Os Extras

apresentam vídeos em "stop motion", videoclipe, debates de lançamento dos filmes e é possível ler artigos sobre a pesquisa.

Os filmes, *LÁ DO LESTE* e *A ARTE E A RUA*, estão hospedados no Canal Vimeo e podem ser assistidos sem sair da página. Eles seguem a vida e as transformações da arte de rua com a urbanização do distrito. São reflexões das condições sociais das famílias, cenas da vida cotidiana compartilhada pela experiência daqueles que cresceram e continuam a viver no bairro.

Utilizando-se da técnica do cinema de observação e participativo, a narrativa explora a metodologia experimental da "câmera bastão" onde alguns "atores sociais" registram elementos do seu cotidiano sem a presença de uma equipe de gravação. Em um conceito de etnografia compartilhada, a ideia era de que os personagens "criassem seus próprios vídeos sobre eles mesmos, de passar o bastão, passar a câmera e o poder de autodefinição sobre a sua cultura no sentido de democratização da produção do conhecimento" (CAFFÉ<sup>7</sup>, 2014).

Localizado em uma página a parte o MAPA DAS ARTES DE CIDADE TIRADENTES - [www.cidadetiradentes.org.br/#](http://www.cidadetiradentes.org.br/#) - é um mapa virtual interativo da comunidade artístico-cultural do bairro. Organizado sobre um mapa físico e geográfico é possível localizar pessoas, grupos, espaços e eventos relacionados às linguagens da música, dança, audiovisual, artes plásticas, literatura e teatro. Outras questões relacionadas à vida cotidiana das pessoas do bairro são apresentadas numa série de temas como jovem, negro, mulher, trabalho, etc.

O mapa apresenta as informações da comunidade por meio de vídeos, fotos, músicas e textos e seu objetivo é contribuir para o fortalecimento da cidadania cultural dos moradores da Cidade Tiradentes e, revelar e potencializar os saberes, fazeres e poéticas culturais do bairro pela ampliação da visão dos próprios agentes locais, além de favorecer a dinâmica e interlocução entre diferentes grupos para criação de espaços comuns e potencialização de redes.

---

<sup>7</sup>Em entrevista concedida ao autor em 04/07/2014.



### **Como Perspectiva Virtual Etnográfica e Colaborativa**

O Webdocumentário LÁ DO LESTE enquanto ferramenta virtual etnográfica aborda diferentes iniciativas que consolidam o movimento artístico sociocultural da Cidade Tiradentes. A mobilidade de navegação permite ao internauta um engajamento mais aberto e criativo onde ele pode inferir a experiência vivida dentro da plataforma digital. Isso proporciona um caminho que ele mesmo escolhe e elege. A etnografia, neste sentido, pode ser usada para atingir diversos significados dentro daquilo que compõem as culturas mais distantes.

O formato se concretiza como uma representatividade etnográfica ao explorar a linguagem do documentário adaptado para a web. Através das construções de espaço-tempo ele torna possível vivenciar novos elementos, novos enredos com diferentes experiências subjetivas. Acerca dessa abordagem cabe, portanto, a reflexão de Hine<sup>8</sup>:

La aproximación etnográfica, en este sentido, abre el camino para estudiar la configuración de un contexto cultural significativo para los participantes manteniendo la pretensión de ver lo que ellos ven a través de sus ojos, constituyendo un enfoque enraizado que busca una comprensión profunda acerca del sustrato cultural del grupo como tal. (HINE, 2004: p. 34).

A tecnologia virtual pode, assim, ser usada para atingir espaços significativos que compõem a cultura de determinada sociedade tornando possível diversos níveis de interações na pesquisa antropológica. Neste caso, além de reproduzir as condições da vida social no distrito e dos valores socialmente compartilhados por todos daquela região, houve uma mobilização e intercâmbio de vários artistas locais na intenção de valorizar as produções e os espaços culturais do próprio bairro e, a criação de espaços comuns potencializados pela rede.

---

<sup>8</sup>Livre tradução: "A abordagem etnográfica, a este respeito, abre o caminho para estudar a configuração de um contexto cultural significativo para que os participantes mantenham a pretensão de ver o que eles veem através de seus olhos, proporcionando uma abordagem fundamentada que busca um substrato profundo da compreensão de determinado grupo cultural como tal". (HINE, 2004: p. 78).

Muniz Sodré (SODRÉ, 2009, p. 17) evidencia que as formas tradicionais de representação da realidade e novíssimas (o virtual, espaço simulativo ou telerreal da hipermídia) interagem, expandindo a dimensão tecnocultural, onde se constituem e se movimentam novos sujeitos sociais. No webdocumentário as apropriações etnográficas podem ocorrer de diversas maneiras, isso vai depender do nível de interesse que o material desperta no internauta. Entretanto, esse engajamento virtual vai depender também do pesquisador interessando em ter uma relação mais ativa com o objeto à sua frente.

Mesmo longe de abarcar todo o universo de um movimento cultural e impulsionado pelas constantes transformações de uma tecnologia em construção, a tendência é que se ampliem cada vez mais as possibilidades de informação. Surgem a todo o momento novas formas de reunir, apresentar e divulgar conteúdos artísticos culturais. A Internet impulsiona uma comunicação mais distribuída e potencializa trocas infinitas de conhecimentos. O internauta deixa de ser apenas um observador e passa a contribuir para o enriquecimento das relações culturais locais. Quebram-se os paradigmas da estabilidade e insinuam-se novas regras para o "jogo humano".

No caso do MAPA DAS ARTES, Rose Hikiji<sup>9</sup> explica que a ferramenta foi criada para que os artistas locais pudessem através de uma rede de artistas fortalecer o conhecimento deles sobre si próprios, promover interações e espaços de economia solidária entre eles. A plataforma virtual pode envolver o internauta a desafiar novos espaços de interação política e novas formas de pensar os modos de cultura de maneira mais democrática, na qual, todos podem trocar experiências entre si desempenhando um papel mais construtivo de valores sociais. “Tais desenvolvimentos permitem pensar a etnografia como uma forma de conhecer através da experiência sem tentar produzir um estudo que abrange a totalidade de uma dada cultura”. (HINE<sup>10</sup> 2004, p. 20).

Mesmo sendo um produto inacabado, ou não, a plataforma pode facilitar as relações culturais, antes limitada e restrita, e fortalecer a ideia de sujeitos sociais em

---

<sup>9</sup>Em entrevista concedida ao autor em 02/07/2014.

<sup>10</sup>“Tales desarrollos permiten pensar en la etnografía como modo de conocer a través de la experiencia sin pretender producir un estudio que abarque la totalidad de una cultura determinada.” (Hine 2004, p. 20).

sujeitos históricos donos de sua própria memória sociocultural, como bem reflete Marilena Chauí:

Uma definição dos sujeitos sociais como sujeitos históricos, articulando o trabalho cultura e o trabalho da memória social, particularmente como combate à memória social una, indivisa, linear e contínua, e como afirmação das contradições, das lutas e dos conflitos que constituem a história de uma sociedade (CHAUÍ, 2006: p. 72).

Carolina Caffé<sup>11</sup> destaca que vivemos num momento histórico extremamente rico em relação às potências de transformação e comunicação da internet usando o audiovisual como principal fomento. O que deixa claro também, que a reprodução imagética do webdocumentário torna a experiência etnográfica mais próxima e amplia a dinâmica das trocas culturais.

### **Como Preservação dos Espaços Públicos e da Cidadania Cultural**

A vida social tornou-se uma questão de "manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos e de sujeitos que se expressam através destes artefatos para entender a si mesmo e aos outros" (THOMPSON. 2000). Desta forma, encontros que partilham entre si suas experiências e crenças, ainda que parte destes indivíduos possuam recursos de poder e autoridade, possibilita a criação de novos posicionamentos e trajetórias.

O espaço contemporâneo criado pelo webdocumentário fornece uma infinidade de contextos socioculturais que facilitam a aceitação e participação dos indivíduos no cenário social de uma comunidade. Torna possível a criação e recriação de novos valores culturais, ou excluídos, ou esquecidos e nos dá a oportunidade de fazermos nossa própria leitura da sociedade.

No webdocumentário *LÁ DO LESTE* é possível perceber o vínculo que os artistas mais politizados tem com o movimento Hip Hop. A organização das práticas culturais e da

---

<sup>11</sup>Em entrevista concedida ao autor em 04/07/2014.

sociabilidade dos espaços públicos e as transformações históricas do distrito são resultado direto dessa relação com o movimento e em especial a arte de rua. O documentário *A ARTE E A RUA*, por exemplo, desperta para várias coisas relacionadas ao espaço, discute a questão da ocupação da cidade, do fortalecimento da cultura local e mostra que enquanto o estado procura inserir algo de fora, ao mesmo tempo, não percebe as manifestações culturais da própria comunidade.

O filme ressignifica os limites da cultura, dos muros, os limites invisíveis que o estado impõe às periferias. O discurso é o da resistência, que com simplicidade vai potencializando novos atores para um projeto mais inclusivo e político, onde os espaços de cultura possam ser mantidos e entendidos sem a mediação de instituições governamentais.

### **Como Forma de Subverter a Ideia de Controle e Dominação**

Torna-se inegável que o webdocumentário tenha ultrapassado as questões da mobilidade de comunicação como fomento das expressões culturais tanto da atualidade e, porque não dizer, também do passado. A convergência de meios tende a solidificar-se e evoluir cada vez mais junto com as novas tecnologias digitais. A facilidade de navegação permite assim, um engajamento mais aberto e criativo com o universo político e sociocultural de uma comunidade aonde atores sociais podem inferir a experiência vivida dentro da plataforma digital.

Neste sentido, a Internet surge como um espaço onde diversos níveis sociais encontram-se de forma democrática numa interatividade livre de uma homogeneização cultural. Os conteúdos socioculturais adaptados às novas formas de narrativa permitem atuar em certa escala, sem a necessidade de instituições externas, mas como "instituições individuais" e, muito mais livres. Marilena Chauí nos lembra da importância de se contrapor a história oficial das organizações dominantes na seguinte reflexão:

Se contrapor à história oficial celebrativa dos dominantes, graças à história que os trabalhadores criam a partir de sua própria memória, da crônica de seus valores, lutas, esperanças e tradições, inventando outro calendário e instigando seus próprios símbolos e espaços. (CHAUÍ, 2006: p. 9).



Com a Internet as diferentes dimensões de comunicação, principalmente na produção audiovisual são totalmente possíveis e “com a democratização das formas de produção de imagens e sons, existe uma mudança completa de paradigma. Hoje se consegue produzir narrativas caseiras, de forma bem experimental e difundir isso de uma forma inédita”. (HIKIJ<sup>12</sup>, 2014). Um vídeo pode ser visto por milhões de pessoas sem precisar passar pelos canais tradicionais de cinema e televisão.

"Quando os membros dos grupos oprimidos tem acesso à cultura da mídia, suas perspectivas muitas vezes articulam visões outras da sociedade e dão voz a percepções mais radicais" (KELLNER, 2001, p. 203). Com isso fica evidente, portanto, que o webdocumentário pode levar ao mundo as reivindicações e expressões artísticas socioculturais para além do espaço físico. Pode oferecer algo novo na aventura humana, sem se conformar com os dogmas vigentes na sociedade impostos por uma mídia vertical e hegemônica subvertendo a ideia de dominação e controle que a ferramenta Internet costuma apresentar.

### **Considerações Finais**

Os códigos, os modelos de produção evoluíram vertiginosamente e nos desafiam a cultivar novos espaços interação política e novas formas de pensar os modos de cultura de maneira mais democrática. Estes novos espaços em plataformas virtuais revelam que a cultura não é algo estático, mas algo em constante construção e ressignificação e não uma verdade mística e oculta. Isso implica que a própria cultura pode construir e destruir sentidos. Diante deste ponto de vista, podemos perceber que através do webdocumentário é possível extrapolar as formas narrativas do conteúdo off-line e abraçar todos os estilos de documentário envolvendo o espectador, ou não, na construção final do produto.

O Webdocumentário LÁ DO LESTE, participe dessa mudança de paradigmas revela como a web é um terreno imenso para a experimentação. Através dele é possível conhecer os vastos espaços urbanos onde a arte e a cultura se encontram de forma menos

---

<sup>12</sup>Em entrevista concedida ao autor em 02/07/2014.

hegemônica e restrita e oferece ao indivíduo uma visão da realidade na qual ele se encontra dentro do espaço urbano. Rose Hikiji<sup>13</sup> conta que a ideia do LÁ DO LESTE era potencializar a circulação, "divulgar o que foi produzido numa esfera mais qualitativa onde qualquer pessoa poderia acessar o material, assistir e baixar o livro".

O que se percebe no Webdocumentário é que existe uma outra lógica vigente na literatura, nas artes visuais, na dança, no rap, um movimento artístico forte saindo das periferias e chegando aos grandes centros que não passam despercebidos. Por esta razão é importante que produções como esta permitam novas identidades, novas visões de mundo que possam romper com velhos paradigmas e possibilitem explorar objetos etnográficos para além do espaço geográfico.

Para Carolina Caffé<sup>14</sup> o webdocumentário tem um grande desafio pela frente ao romper com a forma tradicional de contar uma história, de acessar as realidades, "não é fácil desconstruir e criar novas lógicas narrativas". Ela acredita que o projeto ideal é aquele que esteja sempre conectado com o mundo lá fora, com uma produção "outside" que possa extrapolar o espaço virtual, se tornar mais dinâmico e ganhar mais sentido.

Ainda que experimental, não se pode negar a capacidade do webdocumentário como possibilidade etnográfica virtual de fruição no que diz respeito à educação e cultura. Um espaço que contribui para o fortalecimento das culturas locais e oferece ao sujeito condições para que ele seja protagonista da sua própria identidade cultural. Neste contexto podemos afirmar que o Webdocumentário LÁ DO LESTE: Uma Etnografia Audiovisual Compartilhada, se apropriou de maneira muito bem articulada desta plataforma virtual e revelou uma etnografia bem singular do distrito Cidade Tiradentes.

## Referências

AMORIN, Amorin, **Webdocumentário**. Disponível em: <<http://pedroamorim.blogs.ua.sapo.pt/811.html>>. Acesso em 02/11/2013.

---

<sup>13</sup>Em entrevista concedida ao autor em 02/07/2014.

<sup>14</sup>Em entrevista concedida ao autor em 04/07/2014.

ANDERSON, Chris. **Cauda Longa: do mercado de massa para o mercado de nicho.** Tradução Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro, Campus Elsevier, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural - O Direito à Cultura.** 1º Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2006.

CINEACADEMIA, Blogspot. **Webdocumentário?** Disponível em: <<http://cineacademia.blogspot.com.br/2013/04/webdocumentario.html>>. Acesso em 02/11/2013.

COMUNICARE, Portal. **Webdocumentários e as novas possibilidades narrativas documental.** Disponível em: <<http://www.portalcomunicare.com.br/os-webdocumentarios-e-as-novas-possibilidades-da-narrativa-documental>>. Acesso em 02/11/2013.

CROSS, Content. Disponível em: <<http://www.crosscontent.com.br/>>. Acesso em 02/11/2013.  
DOC ON-LINE, **Revista. Doc On-line.** Disponível em: <Doc On-line, n. 14, agosto de 2013, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 3 - 6>. Acesso em 02/11/2013.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas.** 1º Edição - Rio de Janeiro: LTC, 2008.  
GRAFFITI, Webdoc. **Webdocumentário: Webdoc Graffiti.** Disponível em: <<http://www.webdocgraffiti.com.br/>>. Acesso em 02/11/2013.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura.** 3ª Edição. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro. 1982.

HIKIJÍ, Rose Satiko Gitirana. **Imagem e violência: etnografia de um cinema provocador.** São Paulo: Editor Terceiro Nome. 2012.

HINE, Christine. **Etnografia Virtual.** 1ª Edição. Editorial UOC, Arago, Barcelona 2004.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LEVIN, Tatiana. **Do documentário ao Webdoc: questões em jogo num cenário interativo.** Disponível em <<https://www.academia.edu/4972660/>>. Acesso em 02/11/2013.

NE10, Site. Especiais NE10: **Webdocumentário: Pelo menos um.** Disponível em: <<http://especiais.ne10.uol.com.br/pelomenosum/>>. Acesso em 02/11/2013.

NOVO OLHAR, Webdocumentário. **Webdocumentário: Novo Olhar.** Disponível em: <<http://www.webdocnovoohar.com.br/>>. Acesso em 03/01/2014.

PENAFRIA, India Mara Martins; Manuela. **Estética do Digital: cinema e tecnologia.** LabCom. 2007.

\_\_\_\_\_. Manuela. **O filme documentário no suporte digital.** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/madail-penafria-digital.pdf>>. Acesso em 02/11/2013.



\_\_\_\_\_. Manuela. **O ponde de vista no filme documentário.** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em 02/11/2013.

\_\_\_\_\_. Manuela. **Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo.** Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>>. Acesso em 02/11/2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?.** São Paulo. Editora Senac: São Paulo, 2008.

RIO DE JANEIRO AUTORETRATO. **Webdocumentário: Rio de Janeiro: autorretrato.** Disponível em: <<http://www.riodejaneiroautorretrato.com.br>>. Acesso em 02/11/2013.

SILVA, Marco Aurélio da . **Eduardo Coutinho e o cinema etnográfico para além da antropologia.** Disponível em <<https://www.academia.edu/1065392>>. Acesso em 02/11/2013.

SODRÉ, Muniz. **Antropologia do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.** 4ª Ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** 3ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna - Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** 8ª Ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TOMBA, Maíra Gregolin; Marcelo Sacrini; Rodrigo Augusto. **Web-documentário – Uma ferramenta pedagógica para o mundo contemporâneo.** bocc: Biblioteca On-line de Ciência da Comunicação. 2003.

UGARTE, David de. **O Poder das Redes: manual ilustrado para pessoas, organização e empresas chamadas a praticar o ciberativismo.** Porto Alegre. EDIPUCRS, 2008. 116 p.

VAI TER PRAÇA. Webdocumentário. **Webdocumentário Vai ter praça.** Disponível em <<http://www2.virtual.ufc.br/vaiterpraca/index.html>>. Acesso em 03/08/2014.

WEBDOCUMENTÁRIO. Disponível em: <<http://www.webdocumentario.com.br/>>. Acesso em 02/11/2013.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 4 - História dos meios: rádio, TV, impressos***

## **A desconstrução do machismo na teledramaturgia brasileira: uma leitura da minissérie *Amores Roubados* à luz dos conceitos de texto e memória da cultura de Iuri Lotman<sup>1</sup>**

Daniela Jakubaszko<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

### **Resumo**

Este artigo pretende fazer uma leitura preliminar da minissérie *Amores Roubados* (Rede Globo, 06 a 17 de janeiro de 2014) à luz dos conceitos de texto e de memória entendidos conforme a Semiótica da Cultura (Iuri Lotman, 1996). Nessa livre adaptação de um clássico da literatura brasileira, diversos vínculos e pactos se mantêm e se transformam de acordo com o contexto de construção textual da minissérie em articulação com a memória da cultura e com a história da teledramaturgia brasileira, entendida como gênero discursivo. No caminho que vai do folhetim impresso à minissérie, geram-se novos sentidos e este artigo busca evidenciá-los por meio do estudo desses vínculos e pactos que se entrelaçam entre os textos. Concluímos que o traço que mais alterou-se significativamente dialoga com as representações de gênero, de forma a contribuir para a desconstrução do machismo e para a democratização nas relações de gênero.

**Palavras-chave:** teledramaturgia brasileira; semiótica da cultura; texto; memória da cultura; masculinidade e gênero.

### **A emparedada da Rua Nova e Amores Roubados: do emparedamento da mulher à morte do macho opressor**

A minissérie *Amores Roubados* (TV Globo, 6 a 17 de janeiro de 2014),<sup>3</sup> escrita por George Moura, Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo e Teresa Frota com supervisão de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4: História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Daniela Jakubaszko é professora doutora da Escola de Comunicação da USCS.

<sup>3</sup> Créditos da minissérie: Minissérie de George Moura Escrita por George Moura Colaboração Sérgio Goldenberg, Flávio Araújo, Teresa Frota Supervisão de texto Maria Adelaide Amaral Direção geral José Luiz Villamarim Elenco principal (ordem alfabética) Antônia (Isis Valverde) Antônio Braga (Germano Haiut) Carolina (Cássia Kiss) Celeste (Dira Paes) Fortunato (Jesuíta Barbosa) Isabel (Patrícia Pillar) Jaime (Murilo Benício) João Paulo (Iranthir Santos) Leandro (Cauã Reymond) Roberto Cavalcanti (Osmar Prado). Aqui transcrevemos apenas as personagens principais. Para consultar o elenco completo ver site oficial da Rede Globo <http://gshow.globo.com/programas/amores-roubados/O-Programa/noticia/2014/01/creditos-de-amores-roubados.html> Acesso em 25.02.2015.

Maria Adelaide Amaral, foi livremente inspirada no romance *A emparedada da rua nova* do jornalista e escritor Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846-1913).

No caminho que vai do folhetim impresso<sup>4</sup> à minissérie, mantêm-se diversos elementos, vínculos e recursos dramáticos. A adaptação livre permite recontar no presente uma história do passado de forma a atualizar seus conflitos para se adequarem aos sentidos do mundo dos novos interlocutores. Mas não só, os desafios que se colocam para os roteiristas são inúmeros: atualizar nomes, profissões, expressões idiomáticas, recursos dramáticos, perfil das personagens e suas funções no enredo, marcas do tempo narrado, entre outras. Também precisamos lembrar as transposições semióticas, já que novos códigos entram em jogo no produto audiovisual. Dos inúmeros elementos que observamos, selecionamos alguns e os relacionamos em uma tabela para posterior desenvolvimento de cada um dos tópicos levantados. No campo “vínculos, pactos e observações” foram feitos comentários sobre algumas das diferenças principais entre a obra adaptada e a minissérie. De qualquer modo, pode-se dizer que a macroestrutura do roteiro se manteve, modificando-se aspectos e relações que trariam novos propósitos e coerências às ações das personagens, sobretudo os relacionados à questão das relações entre os gêneros.

Como veremos, o que se modifica de forma substancial é o destino final das personagens principais, de forma a recontar os papéis do homem e da mulher, reformulando os sentidos da história original para que ela possa gerar questionamentos e visões sobre o presente de fato mais afinadas com as questões atuais. Se Carneiro Vilela tinha por objetivo denunciar a hipocrisia social e a misoginia reinantes na sociedade recifense na transição dos séculos XIX e XX (ALBUQUERQUE, 2013), *Amores Roubados*, nos fala sobre como o Brasil do século XXI vem operando a desconstrução do machismo. O posicionamento discursivo se constrói em coerência com a evolução do tema na história da teledramaturgia brasileira que, por meio das telenovelas, séries e

---

<sup>4</sup> Segundo Mendonça (2008), o romance teria sido publicado em 1886 com o nome “As tragédias do Recife” e veiculado como folhetim 23 anos depois, de 3 de agosto de 1909 a 27 de janeiro de 1912 pelo *Jornal Pequeno* (Recife), com o título “A emparedada da rua nova”. Conferir também prefácio 5ª Edição, de Vieira (VILELA, 2013), que é inclusive orientador da pesquisa de mestrado de Mendonça.



minisséries, ao representar as relações de gênero em suas histórias, vem se afirmando como um gênero discursivo que participa do diálogo social no sentido de estimular e fortalecer os processos de democratização nas relações de gênero (JAKUBASZKO, 2010; 2014).

Antes de evidenciar tais reformulações de sentido, vamos a um resumo das histórias. Conta-se sobre o envolvimento secreto e simultâneo de um jovem sedutor filho de prostituta, Leandro, com três mulheres: as amigas Celeste, Josefina e Clotilde, sendo esta última filha da segunda. Na minissérie, Josefina passará a se chamar Isabel e Clotilde, Antonia. Quando Jaime Favais, marido de Isabel e pai de Antonia, descobre o envolvimento do rapaz com a esposa, manda matá-lo. Tanto o livro quanto a minissérie iniciam a narrativa com a morte de Leandro. Por meio de seguidos flashbacks os conflitos vão se revelando e as paixões se intensificando. A polícia deve investigar o caso quando encontra um cadáver em local ermo, mas, na verdade, o vê como um problema, um estorvo que deve ser eliminado o mais rápido possível. Sabendo da investigação, Jaime e seus cúmplices vão até o investigador dizendo reconhecer o corpo. A versão agrada ao delegado que não quer ter trabalho com o caso, muito menos entrar em conflito com um rico e importante senhor da elite local. O mandante e os assassinos já haviam comprado um estrangeiro que concordou em se mudar de cidade, viajando com o nome de Leandro. Ao mesmo tempo em que “desapareciam” com o estrangeiro, armavam uma falsa fuga para o Don Juan pernambucano. Leandro, intuindo a confusão em que se metera, já havia avisado a mãe que fugiria. Foi pego antes de conseguir escapar. O assassinato passaria como suicídio no folhetim impresso e como acidente automobilístico no audiovisual.

O plano teria dado certo se um amigo de Leandro, Fortunato, não tivesse descoberto a verdade e, se, ao mesmo tempo, os investigadores não tivessem recolhido provas da identidade verdadeira do morto, de forma a comprometer a versão de Jaime e torná-lo suspeito do assassinato. Ainda assim, a polícia não foi o maior obstáculo: as duas obras fizeram a crítica da corrupção e da hipocrisia social por meio do suborno em troca do arquivamento do caso. O conflito mais grave foi a verdade vir à tona no seio familiar:

“era, pois, completa a desolação e ainda mais completo o aniquilamento daquela família”  
(VILELA, 2013, p. 469).

Depois do assassinato e das tentativas de revelar-encobrir o caso, a mãe de Leandro, pensando que ele havia fugido, chantageia Celeste porque tem a posse de cartas de amor – *emails*, na minissérie – escritas por ela para Leandro. Desesperada, recorre à amiga Isabel para conseguir a quantia pedida pela mãe do amante. É quando descobrem ser apaixonadas pelo mesmo homem. Entrando em colapso na casa de Celeste, Isabel desmaia. Seu pai, Antonio Braga, é chamado para ajudar. A neta, que estava com ele na hora do chamado, também se dirige à casa de Celeste e fica sabendo do envolvimento de ambas com o rapaz de quem, logo depois saberia, estava grávida. Antonio Braga, com a loucura tomando conta da filha, a rebeldia da neta e a pressão da polícia para pagar o silêncio pelo crime do genro, sofre uma convulsão cerebral – ou enfarto na minissérie - e morre.

Até aqui, com pequenas diferenças entre as obras, o enredo é o mesmo. O que mudará substancialmente é o final.

Na história original, como próprio título informa, Clotilde é emparedada viva por ter engravidado de um relacionamento às escondidas, quando deveria ainda ser menina virgem. O emparedamento é a solução encontrada por Jaime para resolver dois problemas simultaneamente: acabar com a chantagem feita por seu próprio sobrinho, João Paulo Favais, que exigia o casamento com a prima Clotilde em troca do silêncio, porque descobrira que Jaime era mandante do crime; salvar a honra da filha e da família, sepultando com o cadáver de identidade falsa e história verdadeira do adultério da mulher e da gravidez da filha solteira. Forjando uma viagem à Europa para que as duas se recuperassem da morte do patriarca Antonio Braga, na noite anterior, ele e o sobrinho sequestraram um pedreiro e forçaram-no a levantar uma parede, lacrando os aposentos de Clotilde. No dia seguinte, deixa todo o patrimônio aos cuidados do sobrinho e, na verdade, embarca somente com a esposa para Portugal. Chegando lá a interna numa clínica onde ficaria até seu último suspiro. Todos em Recife acreditam que Clotilde estaria junto dos pais. Jaime, depois de viver três anos em excursão pela Europa para “distrair as mágoas

imensas produzidas por aquele desgosto formidável” (VILELA, 2013, p.496), sediou-se em Paris e divertiu-se “com furor, com frenesi” (VILELA, p.497). Depois, retornou ao Brasil, incendiou a casa da Rua Nova, dizia que a mulher tinha morrido e que filha casara-se em Portugal. E “ninguém punha em dúvida a sua palavra honrada e nunca desmentida (...), não há muito tempo figurava o seu verdadeiro nome entre os membros mais proeminentes da Sociedade Católica. Acabou justamente onde devia acabar.” (VILELA, p.497).

Vale mencionar que na minissérie, a relação entre Leandro e Isabel não chega a se consumir. Antes de ir além dos flertes, beijos e carícias, ele se apaixona por Antonia e foge de Isabel. Ele já vinha também fugindo de Celeste. Mesmo assim, a culpa que se abate sobre Isabel a leva à fragilidade emocional, fazendo com que Jaime a manipule como louca, internando-a numa clínica psiquiátrica. No final, fica subentendida a sua recuperação. Falaremos mais da personagem na tabela a seguir.

Outro aspecto importante refere-se às articulações de conflito operadas pelo sobrinho João Paulo. Em ambas as versões ele é obcecado pela prima e sua herança, mas não participa do assassinato no livro. Funciona como elemento de pressão que culmina no emparedamento de Clotilde. Ao chantagear Jaime, João consegue se apoderar dos bens da família. Na minissérie, conservam-se os traços da ambição, mas torna-se companheiro do tio, protegendo-o e fazendo todo o trabalho sujo para agradá-lo. Filma no celular um encontro entre Isabel e Leandro, levando as provas da traição para o tio; com uso de ameaças, convence o estrangeiro a se mudar com a identidade de Leandro; é um dos assassinos de Leandro; trama, sem sucesso, a morte de Fortunato, pois ele descobrira a verdade, dentre outras armações.

Por fim, o aspecto que julgamos mais significativo. A mudança do final da narrativa está diretamente determinada pelo modo como a personagem de Leandro foi construída em relação às mulheres. No livro, diferentemente da minissérie, o envolvimento entre Leandro e Clotilde (Antonia) é acidental. Ela nutria uma paixão platônica por ele e um equívoco da escrava confidente da moça, ao vê-lo rondando a casa, a fez acreditar que a paixão era correspondida. Entretanto, ele não sentia nada por



donzelas; sua motivação era a mãe da moça. Indo ao seu encontro, deparou-se com Clotilde, que acabou engravidando. Leandro era apenas um sedutor, nada mais. Na minissérie, a relação entre Leandro e Antonia ganha profundidade: ele se apaixona verdadeiramente por Antonia, a ela se mostra sem máscaras, expõe suas fragilidades ao contar sobre a profissão de sua mãe e os conflitos que vivera em decorrência disso. No capítulo final, é Fortunato quem contará a Antonia que ele a amara verdadeiramente, caso contrário, ela ficaria com a versão de que ele teria sido somente um conquistador interessado em jogos de sedução. Pior, que teria engravidado de um sujeito como esse. Sim, ele era machista, não conseguia – até apaixonar-se por Antonia – respeitar as mulheres. Tratava-as como brinquedo, puro objeto de prazer. Por isso teve seu preço a pagar e acabou punido com o assassinato.

Jaime, a representação do machista opressor, que também não constrói com as mulheres uma relação de respeito, mas de propriedade e dominação pela força, será igualmente punido com a morte. A morte física que combina a queda de uma falésia, às margens do rio São Francisco, com um ataque do coração, se dá no momento em que discute com a filha. Quando ela desmascara o pai e enfrenta o macho opressor, diz: “eu estou grávida do homem que você mandou matar, mas isso não é nada, eu me desgracei todos os dias da minha vida por ser sua filha”. Neste momento, ele recua, dá um passo para trás, caindo abismo abaixo. A filha ainda corre ao seu encontro, lembranças do amor de pai pela menina criança invadem a mente de Jaime nos seus últimos segundos de vida. Ele também foi uma vítima do machismo, da obrigatoriedade de lavar a honra, das paixões iradas que tomam conta de um homem traído. Com a morte dos chefes da família, as mulheres assumem o poder.

A redenção do macho operada pelo amor de Leandro por Antonia deixará um fruto, um filho que, criado por mulheres –Antonia e Isabel -, quem sabe, construirá com as mulheres uma relação de amor e respeito, e não de pura sedução ou dominação. Filho do sedutor, é verdade, mas que sabia como fazer as mulheres se sentirem amadas e desejadas. Ele pagou seu preço, talvez seu filho não precise repetir a sua história, assim como Antonia – no século XXI - não repetiu a história de Clotilde do século XIX. A cena



final da minissérie mostra mãe, filha e neto num alvorecer às margens do rio São Francisco, em perfeita harmonia. Nasce um novo dia e com o sol, talvez, um novo homem, dando seus primeiros passos.

### **Entrelaçando textos, discursos e memória da cultura**

Há quase duas décadas venho estudando a telenovela como uma enunciação e como um gênero do discurso. Cada enunciado formulado, necessariamente, leva em conta os enunciados precedentes e se abre para o diálogo com os enunciados futuros. A comunicação é um *continuum*. Como afirma Bakhtin, “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2003, p.300). Assim, o enunciado não leva em conta apenas os seus precedentes, mas também os subseqüentes da comunicação discursiva, pois é sempre endereçado e está pressuposta a atividade responsiva.

Dessa forma, o enunciado mantém uma inteireza quando se conforma em um gênero do discurso específico, mas não termina em si mesmo, mantendo com o extra verbal um diálogo intermitente. Para explorar essa reflexão Bakhtin e Volochinov (1976) partem da indagação: como o discurso verbal, na vida, se relaciona com a situação extra verbal que o engendra?

Importante perceber, portanto, os inúmeros diálogos que cada enunciação enseja. No caso de uma minissérie adaptada de uma obra literária, percebemos diálogos e relações entre a obra literária “A emparedada da rua nova” e a minissérie “Amores Roubados” (intertextualidade); entre o gênero discursivo literário e o gênero discursivo da ficção televisiva (interdiscursividade); entre a memória do gênero minissérie que já carrega em sua história heranças do folhetim literário (interdiscursividade); entre os próprios enunciados que constroem a história e a memória da teleficção brasileira (interdiscursividade); entre o público receptor – e aí, claro, cada indivíduo utilizará seus referenciais para interpretar a obra, mas pode-se considerar a visão de mundo e valores

da sociedade brasileira de ambas as épocas, também, como auditórios (polifonia e polissemia); entre diversos outros aspectos.

A teleficção, como obra cultural e artística, é unidade da comunicação discursiva, está delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso, revela a individualidade do roteirista e sua visão de mundo, é um elo entre as novelas e minisséries anteriores e as suas posteriores. Quem acompanha as produções não pensa que elas são todas iguais. É fácil identificar o que é do gênero e o que é de cada trama específica. A ficção revela o sócio ideológico e se desenvolve de acordo com o estilo individual de cada roteirista. Alguns temas se repetem, mas a forma de tratá-los não. Se um roteirista eleger agora o tema “homossexualidade” para focalizar, ele terá de considerar o estágio atual desse assunto nas telenovelas. Se passamos da representação não declarada de casais homossexuais para a representação da aceitação de pessoas homossexuais da década de 80 para hoje, isso não é posse de um ou outro autor, mas resultado de um longo processo de diálogos, de respostas aos enunciados anteriores.

Desde a década de 80 (JAKUBASZKO, 2004) as telenovelas participam da desconstrução dos estereótipos e preconceitos com relação à representação da mulher. A partir da década de 90 vemos o tema da homossexualidade se anunciar discretamente até ser frontalmente discutido em horário nobre nos últimos anos. Em 1994, em *A próxima vítima*, Sílvio de Abreu consegue a simpatia do público para o casal de namorados Sandro e Jefferson porque revelou seu vínculo amoroso quase no final da trama, quando o auditório já gostava dos jovens. Em 1998, em *Torre de Babel*, também Sílvio de Abreu, achou melhor explodir o casal de lésbicas junto com o shopping da trama para esquivar-se das críticas e pressões de alguns setores da sociedade; em 2003, assistimos a um beijo, ainda que breve e sob o crivo da representação teatral, das namoradas lésbicas de *Mulheres Apaixonadas* (Manoel Carlos). Neste mesmo ano, poucos meses depois, fez polêmica o beijo de língua, no palco de uma apresentação, de Madonna e Britney Spears, inclusive visto com espanto e indignação pelo namorado de Britney, o famoso cantor

Justin Timberlake.<sup>5</sup> O beijo ficou conhecido como o “beijo da década”. O “beijo *gay*”, que parece ser um tema em voga nestes tempos, também foi uma expectativa, mas não aconteceu, no final de *América* de Glória Perez e na *Paraíso* de Gilberto Braga em 2007, em que se representaram o cotidiano de um casal *gay*. Apenas em 2014, coincidentemente ou não, simultânea à exibição de *Amores Roubados*, a personagem Félix (Mateus Solano) em *Amor à Vida*, de Walcyr Carrasco (Rede Globo, 21h, 2013-2014), exemplifica tanto a dificuldade de expor a diferença, quanto a revolta com os padrões hegemônicos. O sucesso da personagem pode estar diretamente relacionado à crítica ao machismo e à identificação da audiência com uma proposta de masculinidade alternativa ao modelo hegemônico. Comemorou-se o tão esperado “beijo *gay*” na telenovela e comentou-se muito que o casal *gay* tornou-se o par romântico protagonista da história. A cena final mostrava o pai aceitando o filho independentemente de sua orientação sexual e não o final feliz do par amoroso que devia ser central.

Os autores trataram o tema do preconceito contra a homossexualidade, mas em momentos diferentes, tomando como ponto de partida os enunciados anteriores e o contexto social. As telenovelas não dialogam apenas com o contexto, também dialogam entre si. Os autores dialogam entre si. Entrelaçaram-se diferentes enunciados, narrativas, tempos, valores sociais. Entrelaçam-se os temas feminismo, homossexualidade e desconstrução do machismo. Ao mesmo tempo em que a ficção televisiva reformula as representações da mulher e da homossexualidade, faz a desconstrução do machismo para tornar possível maior simetria nas relações de gênero.

A obra artística é também réplica do diálogo, é um elo na cadeia da comunicação discursiva e dispara a atividade responsiva:

A obra, como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo na

---

<sup>5</sup> Cf. <http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI136063-EI1118,00.html>

cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2003, p. 279).

Do mesmo modo, a telenovela, enquanto enunciado, pode informar, pode educar, pode suscitar críticas, um roteirista pode influenciar outro, a telenovela pode influenciar outros gêneros, como é o caso da minissérie e do cinema nacional, etc. A recepção é a atividade responsiva dos telespectadores, que interpretarão a telenovela conforme o seu conhecimento prévio, conforme o diálogo que ela estabelecer com as demais enunciações que tiverem tido contato em sua cadeia de comunicação discursiva.

A ideia de um *continuum* da comunicação será retomada e complementada por Lotman em seus conceitos de semiosfera, texto e memória da cultura. Para a semiótica de Lotman, a cultura é um texto formado por outros textos e suas relações de sentido. Esse espaço em que se formam e articulam sentidos é chamado por ele de semiosfera. A memória aparece como articulador fundamental entre os textos, graças a ela é possível conservar e gerar novas informações. A semiosfera é dotada de um complexo sistema de memória, da qual falaremos logo a seguir.

Para Lotman, as partes, ou os elementos primários só funcionam quando estão submetidos a “um continuum semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se acham em diversos níveis de organização” (LOTMAN, 1996, p. 22).

Já que a semiótica pode ser vista como um conjunto de diferentes textos e linguagens, cada qual com sua integralidade e em permanente interação uns com os outros, todo o espaço semiótico pode ser considerado como um mecanismo, ou organismo.

A partir dessas considerações estabelece a existência de uma semiosfera: espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose. Desse modo, pensamos que a representação da masculinidade e do machismo em Amores Roubados deve ser lida no contexto do seu entrelaçamento com as demais enunciações do ambiente social, principalmente com as demais telenovelas e minisséries, que dialogam com o tema das relações de gênero. Para Lotman, o diálogo é “o fundamento de todos os processos



geradores de sentido” (LOTMAN, 1996, p.42). Assim, quando vistas num todo em diálogo, tais narrativas configuram uma tentativa de representar uma semiosfera da masculinidade.

No capítulo *La semiótica de la cultura y el concepto de texto* (1996), Lotman propõe a revisão do conceito de texto. Segundo ele, a semiótica da cultura “examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico e a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico” (LOTMAN, 1996, p. 78). Assim, segue enfatizando o caráter multiestrutural do texto e a complexidade dos processos comunicativos e de produção de sentido. Afinal, um texto supõe complexas relações não apenas com seus leitores, mas também com o contexto cultural em que está inserido, o extra verbal; ele não apenas transmite uma informação, mas também transforma mensagens e produz novas mensagens nas relações que estabelece. Lembra o processo de reflexo e refração do signo ideológico de que fala Bakhtin (1992), mas ele vai ainda um pouco além: propõe pensarmos o texto

não como a realização de uma mensagem numa língua qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens, um gerador informacional que possui traços de uma pessoa com um intelecto altamente desenvolvido. (LOTMAN, 1996, p.82).

Os textos podem ser vistos e estudados cada vez mais como atos de “trato [pacto] semiótico de um ser humano com outra pessoa autônoma” (*idem, ibidem*).

Mais uma vez enfatiza-se a necessidade de ter em conta não apenas o contexto de produção dos atos de linguagem, como também seu caráter complexo, formado a partir da interação de diferentes códigos. Levando-se em consideração tais propriedades, a semiótica não pode mais se guiar por uma visão isolante, segmentada, que tende a reduzir os fenômenos semióticos e estudá-los somente a partir dos modelos propostos pela linguística.

Dada a complexidade da função sociocomunicativa do texto, Lotman propõe pensá-lo a partir dos processos de negociação, ou pactos, que se formam entre: destinador



e destinatário; auditório e tradição cultural; o leitor consigo mesmo; leitor e texto; texto e contexto cultural; texto e metatexto.

No capítulo *A memória a la luz da culturologia* (1996), Lotman faz uma reflexão acerca do papel ativo da memória na cultura e seus processos de produção de sentido. De acordo com Lotman, a memória não pode ser vista como um depósito passivo de textos, mas como parte constitutiva dos processos e mecanismos formadores dos mesmos. Dividindo o capítulo em 6 partes, faz, em cada uma delas, uma demonstração de como, em diferentes aspectos, a memória exerce um papel ativo e possui estrutura dinâmica.

No primeiro tópico, parte da ideia de que a cultura seja uma inteligência e memória coletivas, um mecanismo supra individual de conservação, transmissão e elaboração de novos textos. O autor define a cultura, portanto, como espaço de memória comum, dentro do qual os textos podem ser conservados e atualizados. A presença de alguns textos constantes, bem como a unidade dos códigos e o caráter ininterrupto e regular de transformação são condições que asseguram a memória comum para uma dada cultura.

No segundo, afirma que a memória da cultura apresenta uma unidade, mas também uma variação interna, o que poderia supor a existência de “dialetos da memória”, correspondentes à organização interna das coletividades que constituem o mundo de determinada cultura. As subestruturas culturais conduzem ao surgimento de “semânticas locais”. Por isso, muitas vezes, para que determinados textos possam transpor os limites da sua subcoletividade, é preciso adicionar a eles comentários para que possam ser compreendidos. A individualização da memória constitui o segundo polo de sua estrutura dinâmica.

No terceiro item, Lotman afirma que, de maneira simplificada, a memória enquanto conservação de textos pode ser entendida num duplo desdobramento: memória informativa e memória criadora. A primeira desenvolve-se no curso do tempo, respeitando as leis cronológicas, e está disposta como se, ao somarem-se as novas informações, a mais recente tivesse importância de “resultado final”, como se valesse a fórmula “o mais novo é o mais valioso”. Já a memória criadora, ao contrário da primeira, não pode ser reduzida a essa fórmula, pois possui caráter pancrônico, não se

desenvolvendo num eixo sintagmático, numa relação de continuidade. O exemplo escolhido para ilustrar tal dinâmica foi o da memória da arte, cujos textos transcendem a linearidade temporal: “A memória cultural como mecanismo criador não é só pancrônica, senão que se opõe ao tempo. Conserva o pretérito como algo que está. Do ponto de vista da memória como mecanismo que trabalha com toda a sua consistência, o pretérito não é passado.” (LOTMAN, 1996, p. 110).

Vale lembrar que *Amores Roubados*, ao recuperar o texto de Carneiro Vilela, ativa simultaneamente a memória informativa e a criadora. Lotman afirma, ainda, no quarto tópico, que novos textos são criados não apenas no presente, mas também no passado de uma cultura. É como se o passado continuasse “produzindo” ao resgatar, recuperar e reintegrar, no presente, textos esquecidos. Cada cultura define o paradigma que norteia a recordação/conservação e o esquecimento. Com o tempo, ao mudar o paradigma, transformam-se também o conjunto e a combinação de textos a serem conservados e esquecidos. A minissérie faz a homenagem à tradição literária brasileira ao mesmo tempo em que conserva críticas e reformula paradigmas.

E se é sob a influência de novos códigos que se realiza a interpretação de textos que se depositaram na memória, então, de tempos em tempos, ocorre um deslocamento dos elementos significativos e não significativos da estrutura dos textos. Desse modo, afirma-se a memória não como depósito passivo de informação, mas como gerador informacional, de vez que os sentidos na memória da cultura não se conservam apenas, mas crescem, gerando novos textos. A mesma história é recontada, cerca de 100 anos depois, com o entrelaçamento de novos códigos e discursos, ao mesmo tempo que recupera estruturas, valorizando-as.

A partir dessa articulação entre memória criadora, ativa e novos códigos, Lotman segue evidenciando a importância e o papel ativo da memória da cultura para o desenvolvimento da mesma.

No quinto tópico, afirma que há textos revolucionários que se adiantam ao desenvolvimento de novos códigos e, com a influência que exercem e a consequente geração de novos textos, transformam o sistema da “gramática da cultura”. Além de

determinar a formação de novos textos, determinam a percepção da cultura sobre os anteriores. Outro choque produtivo é o que introduz, numa dada cultura, textos não pertencentes a ela.

No último tópico ressalta que tais trocas acontecem não apenas entre tradições culturais diferentes, mas também entre distintos gêneros textuais. O capítulo é concluído de forma a evidenciar o papel ativo da memória para o desenvolvimento da cultura e seus processos de produção de sentido.

Em síntese, a memória, para a semiótica da cultura, é ao mesmo tempo memória coletiva e uma inteligência. É um mecanismo supra individual de conservação e transmissão de mensagens que se movimenta num espaço de sentidos compartilhado – a semiosfera. Nesse universo, os textos que se conservam são constantemente atualizados.

### **Entrelaçamentos no processo de adaptação**

Evidentemente será impossível, em um artigo, levar adiante a nossa proposta de realizar a leitura de Amores Roubados a partir da observação dos pactos mencionados por Lotman, esgotando as inúmeras possibilidades de sentido, por isso fizemos o recorte do tema de gênero, e mesmo assim, como já explicitamos, acreditamos que este artigo seja apenas um ponto de partida: observações iniciais que podem e merecem um estudo mais aprofundado em outro momento.

A tabela abaixo faz um levantamento de algumas possibilidades de estudo para evidenciar o entrelaçamento entre os textos e gêneros discursivos, com seus respectivos contextos e códigos, articulados à memória da cultura para a formação de inúmeros vínculos e pactos entre eles e o auditório na semiosfera.

Item adaptado	Folhetim	Minissérie	Vínculos, pactos e observações
		Proprietários de terra bem sucedidos	As duas atividades econômicas denotam riqueza e poder. Este é o traço que se mantém. Na virada do século XIX, o comércio de produtos de outros lugares, o que havia de mais moderno, e atualmente, a modernidade está marcada pela cultura de uva e produção de vinhos e espumantes no Vale do rio São Francisco, que com o uso de alta



Profissão de Antônio Braga e Jaime Favais	Caixeiros, negociantes.	no agronegócio e nas vinícolas do Vale do São Francisco.	tecnologia na agricultura permitiu que a atividade fosse bem sucedida em terras quentes e áridas. É o retrato do Brasil moderno e rico.  Fica também uma questão para o espectador: trata-se de novos coronéis e de uma crítica ao coronelismo? Interessante notar que se é possível fazer esta leitura, ela não se dá pelos vínculos que mantêm com o livro, pois não há nele menção ao coronelismo, assim, será preciso investigar tais vínculos a partir da tradição temática da teledramaturgia brasileira, cujo tema coronelismo é recorrente.
Nome das 2 personagens femininas principais	Josefina (mãe) e Clotilde (filha)	A mãe passa a se chamar Isabel e a filha Antônia.  Mantêm-se a relação de afeto entre mãe e filha.	Talvez Isabel tenha sido o nome escolhido por homenagem à história de Don Juan. No livro, os dois mantêm relações como amantes, na minissérie, eles não chegam a concretizar a paixão, apenas trocam beijos e carícias. Assim como Isabel no Don Juan de Tirso de Molina em <i>El Buitador de Sevilla</i> . <sup>6</sup> Antonia, provavelmente, faz homenagem ao avô. Sendo filha única do casal, na releitura recebe novos conflitos, como apontado no próximo item desta tabela. Mantém-se a relação de grande amizade e afeto ente mãe e filha.
Caracterização de Josefina/ Isabel	“a mulher de Jaime era brasileira, muito brasileira mesmo. Nascera imbuída desses preconceitos aristocraticamente orgulhosos, que formam o fundo do nosso caráter e fazem com que julguemos certos meios de vida pouco dignos de nós; - como que abaixo de nossa prosápia” (p. 47)  “era de um moreno aveludado e macio”	A descrição física e psicológica da personagem não se mantém na minissérie.  Sensível, culta, caridosa, amada pela comunidade.  O que se mantém é a culpa, a loucura súbita, inclusive mais bem justificada no roteiro para televisão.	A mudança justifica-se a partir do ponto de vista da mudança no núcleo do conflito: da crítica à hipocrisia social à questão de relações assimétricas de poder entre os gêneros.
	O conflito com o pai se desenrola pela recusa ao	O primeiro e principal conflito passa a ser a	Embora a descrição psicológica da personagem se encaixe nos dois textos, apenas na minissérie adapta-se o conflito para o tempo atual: a moça foi estudar no exterior

<sup>6</sup> Em Mendonça (2008) encontramos elementos para investigar os vínculos do personagem Leandro – nomeado como Don Juan da Rua Nova - e do Don Juan de *El Buitador de Sevilla* e Don Giovanni da ópera de Mozart.



Conflitos de Clotilde/ Antônia	casamento arranjado e pela indignação com a ordem de assassinato de Leandro.  Foi estudar num colégio interno religioso desprezível, segundo descrição feita pelo autor.	carreira da filha – o pai a quer nos negócios da família e ela quer ser fotógrafa.  O segundo mantém- se na revolta com o assassinato de Leandro.	para saber como tomar conta dos negócios da família. Seu conflito atual com o pai gira em torno da carreira.  No livro, havia um irmão que fora estudar na Europa. Na minissérie, filha única, condensa o papel de filho e filha, restaurando, inclusive, uma “falha” da época apontada pelo autor: “tanto escrúpulo na educação masculina e tão pouco na educação feminina”. (p.49)  “Clotilde era de natureza ambivalente e áspera, irritadiça e arisca” (472)
Recursos Dramáticos	Flashback como estratégia de ligação entre os eventos narrativos.	Flashback como estratégia de ligação entre os eventos narrativos.	A estratégia adotada no livro e na minissérie foi a da narrativa em flashback para aumentar o suspense e revelar pouco a pouco o desenrolar dos acontecimentos.
Estrangeirismos	Muitos termos em francês.	Ao contrário do que se poderia esperar, ao invés do inglês, a minissérie retoma também o francês para expressões e pequenas frases.	Dialoga diretamente com a geração que tinha na França a grande referência de civilização. Ainda que hoje os estrangeirismos prefiram termos do inglês de forma a fazer o elogio da cultura norte americana, talvez o contexto da tradição das vinícolas e da herança portuguesa remetam mais coerentemente à Europa. A recusa ao inglês também pode ser interpretada como uma crítica à troca referencial. Pactos com os leitores. Vínculos com a obra original.
Fotografia	Descrições pormenorizadas e de alto impacto.	Fotografia bem cuidada.	A escolha da fotografia para a carreira desejada de Antônia se coloca de modo interessante a interferir na estética visual da minissérie e ao mesmo tempo compõe o traço de lucidez da personagem que parece enxergar mais que todos os outros. Também mostra correspondência com a sua força – fica grávida, o namorado “foge”, descobre que o namorado era quase amante de sua mãe e amante da melhor amiga da mãe, depois descobre que o pai mandou matá-lo; morre o avô e a mãe vai para uma clínica psiquiátrica. O pai morre na sua frente.
Celeste	Rica – poderosa – benevolente com escravos, amada pela comunidade. Circula na alta sociedade.  Cartas de amor de Celeste para Leandro	Sem menção à origem social, ao pacto nupcial,  Emails de amor.  Mantém-se a chantagem da mãe de Leandro.	A mudança da história da personagem poderia expressar dificuldade de expor as “damas da alta sociedade” como adúlteras? Talvez, como aconteceu com a personagem Dedina em <i>A Favorita</i> (JAKUBASZKO, 2010; 2014), o machismo inconsciente de nossa cultura emergiu na narrativa. Ela apanha e sofre violência psicológica de Cavalcanti quando ele descobre seu caso com Leandro. Ainda assim, ele acaba perdendo Celeste, pois um teste de DNA prova a paternidade do filho do casal. Neste



	A personagem não tem seu final revelado.	Mantêm-se as reuniões sociais na casa do casal.	caso, os roteiristas tiveram liberdade na construção do final e também reabilitaram o “final feliz” da personagem.  Segundo Vilela “nada podemos adiantar por ora, porque faz parte de outro romance”, ele apenas comenta “triste foi o fim dessa formosa pecadora!” (p.496)
--	--	---	--

Vale lembrar, ainda, que durante as gravações da minissérie, boatos sobre o envolvimento entre os protagonistas - Cauã Reymond e Ísis Valverde - cresceram a ponto de provocar a separação entre Cauã e Grazi Massafera, apesar de terem uma filha ainda em tenra idade. A repercussão da separação do casal na mídia especializada em televisão e celebridades rendeu muitas capas de revista e é assunto até hoje. Arquivamos material sobre a história e deixamos para outra oportunidade a observação de mais este ponto de entrelaçamento.

### **Considerações finais**

Embora pouco conhecido no Brasil, Vilela é uma referência em Pernambuco, tendo sido, inclusive, fundador da Academia Pernambucana de Letras. Por ocasião dos 100 anos de morte do jornalista, publicou-se uma nova edição do romance e *Amores Roubados* foi ao ar.

A diferença fundamental entre a obra original e sua adaptação é a atualização da representação das relações de gênero. Buscamos observar possíveis entrelaçamentos entre os textos para caminhar na direção da comprovação dessa hipótese.

Ainda que Carneiro Vilela estivesse fazendo a crítica da sociedade hipócrita e machista de Pernambuco da virada dos séculos XIX e XX, a própria existência da narrativa que conta a história de uma mulher enlouquecida e outra emparedada já é indicativa da ideologia repressora da época e do papel e lugar da submissão da mulher em relação ao homem na sociedade descrita. No trabalho de recodificação do texto, fez-se necessária uma reinterpretação do contexto machista. A própria história da telenovela e das minisséries brasileiras pode ajudar a reconstituir esse contexto. É a memória da

cultura entrelaçada aos textos gerando novos sentidos. Enquanto pesquisadores-leitores de ficção televisiva, podemos decifrar e negociar novos sentidos com os textos.

A ideia de Lotman de que o leitor não apenas decifra o texto, mas antes *trata* com ele, pactua, negocia, é compartilhada por alguns escritores e poetas. Por exemplo, esse trecho de Borges, no qual discorre sobre o *enigma da poesia*:

Falando sobre o Bispo Berkeley (...), lembro que ele escreveu que o gosto da maçã não estava nem na própria maçã – a maçã não pode ter gosto por si mesma – nem na boca de quem come. É preciso um contato entre elas. O mesmo acontece com um livro ou com uma coleção deles, uma biblioteca. Pois o que é um livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e teremos uma ressurreição da palavra. (BORGES, 2001: 12). (Grifos nossos).

O estudo de textos só pode fazer sentido se tais relações forem consideradas, pois é a partir das interações (a maçã e a boca) que os sentidos emergem, que as palavras, signos e textos ganham vida. Parece-me que as metáforas conseguem evidenciar de forma interessante a importância das interações, bem como o caráter heterogêneo, transformador e mutável dos textos. Desse modo, o que me chamou atenção no conceito de texto de Lotman, além de sua proposta de distinguir processos pactuais, foi o fato de que, ao lidar com os textos, devemos ter em conta que nosso objeto de estudo tem “vida”, “inteligência”, desenvolve-se numa *semiosfera*, e, se nosso olhar científico estiver bem construído, poderemos ver os textos não como meros símbolos, mas como organismos que interagem entre si e com diversos contextos, ou, ainda, de acordo Borges, supracitado, poderemos ver a sua ressurreição.

Não teríamos assistido em *Amores Roubados* a ressurreição de Clotilde? Cerca de cem anos depois, devolveu-se a vida à mulher que não se submeteu ao poder do macho. Clotilde, ao recusar veementemente o casamento arranjado e a atitude assassina do pai, ao não enlouquecer, tinha como alternativa ceder ao poder dos homens, mas recusou: “triste e medonha alternativa! A moça, porém, não hesitou um só momento: preferiu o

sofrimento à submissão” (VILELA, 2013: 472). Que lugar haveria para uma mulher forte e independente na sociedade recifense (ou brasileira) do século XIX? O emparedamento? No século XXI, quem não pode continuar existindo é o macho opressor. Ao invés do emparedamento da mulher que não cede à submissão, o pai assassino é que morre ouvindo sua sentença da boca da filha dona de si. Antonia recuperou para Clotilde um “final feliz”.

Na minissérie, o final da história se inverte: é o macho que morre frente ao poder da mulher, aquela que não se curva. E dela nasce um novo homem. Como uma mesma história pode ser recontada e ter seu final totalmente transformado? O que as transformações nos revelam sobre a questão de gênero – as representações do homem e da mulher - e sobre a memória da cultura?

A nossa hipótese é a de que a narrativa se constrói com base na punição e morte do comportamento e da mentalidade típicas do macho opressor, propondo a desconstrução do machismo, criando, ainda, oposição direta ao final do livro que narra o emparedamento da mulher. Para encontrar as evidências da morte do macho buscamos entender o conceito de texto e como ele se relaciona com a memória da cultura, observando os diversos pactos que os textos estabelecem com o leitor, o contexto, a memória, o gênero, metatexto, entre outros aspectos. Aproveitamos esta ocasião para abrir o debate e traçar apontamentos a serem desenvolvidos em pesquisas futuras.

## Referências

ALBUQUERQUE, Tereza Cristina Lopes de (2013). A emparedada da rua nova e outras histórias: Práticas e representações da mulher nos folhetins impressos na cidade do Recife (1870-1909). **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**. Conhecimento histórico e diálogo social. Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013, 18p. In: [anais eletrônicos](#).

BAKHTIN, Mikhail (1976). Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica). Tradução de Cristovão Tezza. In: VOLOSHINOV, V.N. **Freudism**. New York: Academic Press, 1976.

\_\_\_\_\_.(1992). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.



\_\_\_\_\_. (2003). **Estética da criação verbal**. (trad. Paulo Bezerra) São Paulo:

Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luis (2001). **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

JAKUBASZKO, Daniela. (2004). **Telenovela e experiência cotidiana**: interação social e mudança. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 2004. 203p.

\_\_\_\_\_. (2010). **A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita**: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações discursivas do ambiente social brasileiro. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 346p., 2010.

\_\_\_\_\_. (2014). A representação das masculinidades na telenovela: entre o machismo, o modelo ideal e a ruptura com o modelo hegemônico da masculinidade. **Alaic 2014, Anais**, 2014. Ver: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Daniela-Jakubaszko.pdf>

LOTMAN, Iuri M. (1996). **La semiosfera 1**: semiótica de la cultura y del texto. Edición de Desiderio Navarro. Frónesis, Cátedra, Universitat de València, 1996.

MENDONÇA, Helena Maria Ramos de. **O Don Juan da Rua Nova**: um estudo- itinerário sobre A Emparedada da Rua Nova, de Joaquim Maria Carneiro Vilela. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2008.

VILELA, Joaquim Maria Carneiro. **A emparedada da rua nova**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2013.

VOLOSHINOV, V.N. e BAKHTIN, M. (1976). Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica). Tradução de Cristovão Tezza. In: VOLOSHINOV, V.N. **Freudism**. New York: Academic Press, 1976.

## A televisão no Brasil antes da pioneira TV Tupi<sup>1</sup>

Antonio de Andrade<sup>2</sup>  
Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo, SP

### Resumo

Trata-se de projeto em fase de desenvolvimento, na Cátedra Unesco/Umesp de Comunicação, sobre fatos, personagens e noticiário relacionados a experimentos, ações isoladas e empresariais ocorridas no Brasil no período que antecede à inauguração da primeira emissora de televisão do Brasil. Além de um levantamento na escassa bibliografia disponível, foi utilizado o acervo *on-line* da hemeroteca da Biblioteca Nacional. Foi constatada a ocorrência de uma disputa de interesses empresariais, no sentido de definição de um modelo similar ao existente nos Estados Unidos, pressões diversas no sentido de inviabilizar uma emissora de caráter estatal, no final da década de 1940, e a presença esporádica de técnicos e radioamadores a partir da década de 1930.

**Palavras chave:** Televisão Mecânica; Televisão Eletrônica; Assis Chateaubriand; TV Tupi, Rádio Nacional.

Até a metade da década de 1920 o tema televisão eventualmente ocupava espaço no noticiário dos jornais e revistas brasileiros, ficando o tema restrito a pequenos registros, quase sempre extraídos de telegramas procedentes de agências internacionais de notícias, relatando avanços obtidos em países em que o veículo encontrava-se em fase de desenvolvimento. Aos brasileiros entusiastas do então denominado “rádio com imagem”, restava lançar mão da imaginação para abordar o assunto e, em pelo menos uma oportunidade, tal aconteceria com excepcional clarividência. Em 10 de outubro de 1928 o empresário Assis Chateaubriand, lançou *O Cruzeiro*, primeira revista semanal de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 - História dos Meios: Rádio, TV E Impresses. Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação Social. Professor no Curso de Rádio, Televisão e Internet da Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Membro do Comitê Executivo da Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação para o Desenvolvimento Regional.

circulação nacional e que, em seu primeiro número, apresentou um surpreendente artigo do Professor F.Laborian, referido como “membro do quadro de catedráticos da Escola Politécnica do Rio de Janeiro”. No texto o autor desenvolve curiosas elucubrações sobre o futuro da comunicação e antecipando algumas funções que, acreditava, a televisão iria desempenhar numa época a qual designou como o “longínquo ano 2000”:

[...]sem sair de casa, pode-se ver o que ha em qualquer parte da Terra: a televisão, juntada á telephonia, modificou radicalmente os habitos. Não ha necessidade de sair para fazer compras: vê-se, escolhe-se, encommenda-se tudo pelo telephone-televvisor automatico. Não ha mais necessidade de viajar, para ver terras longínquas: é só ligar o receptor, e visita-se, commodamente, qualquer museu, ou qualquer paiz. Sómente os objectos devem ser transportados.

No início da década de 1930 um importante experimento, relacionado ao desenvolvimento da televisão no Brasil, estava sendo conduzido por Edgard Roquette Pinto, renomado personagem do mundo científico nacional, cognominado “pai do rádio brasileiro” por ter fundado em 1923 nossa primeira emissora, a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. Os ensaios que vinha desenvolvendo tinham por origem o contato com publicações internacionais, especializadas em eletrônica e radioamadorismo, que chegavam com certa regularidade ao Brasil. Em 1926 surgiria no Brasil *Antenna*, primeira revista dedicada exclusivamente ao radioamadorismo, telecomunicações e assuntos correlatos. Na edição de fevereiro de 1933 *Antenna* publicou reportagem, ilustrada por foto, abordando os testes de televisão em andamento na *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*. Em 25 de outubro de 1933 o assunto foi divulgado pelo diário carioca *O Paiz*, com a seguinte chamada: “A Televisão no Rio”:

Podemos dar a boa nova de que o Rio possuirá brevemente uma estação de televisão. A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, estação Rio PRA-2, está procedendo a uma montagem technica para este fim, e cuja inauguração será feita dentro do menor prazo possível.

Atualizado com o que de mais moderno a literatura internacional disponibilizava sobre o assunto, Roquette Pinto tinha plena consciência das limitações do processo mecânico<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A televisão mecânica tinha por base a utilização do disco de Nipkow inventado em 1884. O princípio resumia-se em colocar um objeto diante de um disco com pequenas perfurações distribuídas de forma equânime e acionado por um pequeno motor. Com a rotação do disco a imagem era fragmentada ao atravessar os diversos orifícios. Uma célula



que vinha utilizando, e a inevitabilidade do surgimento de uma tecnologia mais eficiente na transmissão e recepção de imagens pois, na mesma reportagem, deixou claro aos leitores:

A maior novidade, porém, nos domínios da televisão, é o maravilhoso “Iconoscópio” do Dr. V.K. Zworykin da RCA Victor: tubo de raios cathódicos, em cujo interior existe uma placa de 3.000.000 de microscópicas células photo-electricas. A Radio Sociedade já encomendou uma dessas.

Tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, a transição do sistema mecânico para o sistema eletrônico<sup>4</sup> era uma realidade irreversível por volta de 1935, porém no Brasil o cenário era ainda de um estágio incipiente, restrito ao campo do radioamadorismo. Vez ou outra surgiam notícias apregoando a “imminente chegada da televisão ao Brasil”. Exemplo típico foi uma tentativa idealizada em São Paulo por Itagyba Santiago. Empresário estabelecido no comércio de rádios e entusiasta da radiofonia informou à imprensa, em 1935, estar envolvido com a instalação de equipamentos de transmissão de imagens ao vivo. Quando sentiu ter chegado o momento correto de solicitar autorização para dar início aos testes, não recebeu acolhida favorável por parte do governo federal, sendo forçado a desistir da iniciativa.

No período que antecede ao início da Segunda Guerra Mundial o governo alemão desenvolveu, junto ao governo ditatorial de Getúlio Vargas, inúmeras tratativas no sentido de constituir parcerias em diversas instancias do poder público. Tais iniciativas eram apoiadas, e mesmo estimuladas por ministros simpatizantes do fascismo italiano e do nazismo alemão. Em junho de 1939 a empresa alemã Telefunken, renomada fabricante de aparelhos de rádio e televisão, enviou ao Brasil equipamentos, pessoal técnico e estúdio completo para demonstrações de televisão na Feira de Amostras do Rio de

---

fotossensível de selênio tinha o papel de captar e transformar cada fragmento em corrente elétrica com maior ou menor intensidade de acordo com o a tonalidade do objeto original. A corrente elétrica era então transportada para um sistema de recepção que tinha a função de reconstituir a imagem invertendo o processo. Permaneceu em uso entre 1925 e início da década de 1930.

<sup>4</sup> O sistema eletrônico de televisão é a base da televisão pelo sistema de tubo de imagem. Tem por princípio a utilização do iconoscópio, invento patenteado pelo russo Vladimir Zworykin em 1923 e posteriormente vendido para a RCA norte-americana. Trata-se de um tubo a vácuo que faz uma varredura eletrônica de uma imagem transformando-a em impulsos elétricos.

Janeiro. O evento foi negociado pelo Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural (DNP), o mesmo que a partir de dezembro de 1939 viria a constituir o temido Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

A iniciativa revestiu-se de enorme êxito, como pode ser constatado nas inúmeras reportagens da imprensa escrita da época, inclusive com fotos e chamadas de primeira página dos principais jornais do Rio de Janeiro. Na edição de 06 de junho de 1939 o *Diário da Noite* noticiou o grande interesse da população carioca em relação à novidade: “Cavallaria para conter a multidão: o extraordinário sucesso, hontem, dos calouros de Ary Barroso, na televisão”. Um membro do *satff* de Getúlio Vargas demonstrou especial interesse no assunto, procurando se inteirar sobre o estágio de desenvolvimento da televisão em outros países, inclusive dando início a alguns contatos no exterior, ter em vista trazer uma emissora para o Brasil. Tratava-se de César Ladeira, na época o mais popular *speaker* da *Rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro*, emissora onde acumulava ainda o importante cargo de diretor artístico. A capacidade profissional em administrar uma emissora que, em curto prazo, transformou em líder de audiência, aliada à sua decantada eloquência verbal, despertou a atenção do próprio ditador que convidou o radialista para assumir a função de locutor oficial da Presidência da República. Em 1936 assumiria outro cargo de direção no Cassino da Urca, templo da jogatina, da diversão e da contravenção por onde desfilava diariamente a quintessência da elite política, empresarial e artística brasileira. Em maio de 1939 visitou em Nova York a sede da RCA (Radio Corporation of America), onde acompanhou *in loco* as primeiras transmissões de televisão que a empresa estava realizando. Em depoimento ao *Diário da Noite*, de 24 de junho de 1948, num momento em que estava retomando o projeto interrompido há quase uma década pelo início da guerra, declarou:

[...] a televisão sempre me atraiu a atenção. Já em 1939 quando de minha primeira visita demorada aos Estados Unidos, tive ocasião de acompanhar de perto as experiências ainda incipientes da televisão, em Nova York. Na Rádio City cheguei mesmo a ver televisão, o que constituía na época uma curiosidade pitoresca, pois a experiência era realizada apenas em salas diferentes do mesmo andar e no mesmo edifício. Veio a guerra e a televisão foi relegada a um segundo plano por razões óbvias.



Em 21 de junho de 1939 o jornal *Diário de Notícias* informava que César Ladeira resolvera acelerar as negociações, presumivelmente por constatar que a possibilidade de um confronto mundial era iminente:

Affirma-se nos meios radiophonicos que a PRA 9 está estudando a possibilidade de adaptar o seu studio às transmissões de televisão [...] Ainda segundo esses rumores a viagem do sr. Cesar Ladeira aos E.E.U.U. prende-se a essa melhoria que a “sua estação” pretende lançar o mais breve possível.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945) informações sobre experiências conduzidas no Brasil são breves e esporádicas, impossibilitando uma apreciação mais aprofundada sobre detalhes técnicos, realizadores ou patrocinadores. Na maioria das vezes informam sobre tentativas, quase sempre conduzidas por amadores e que desaparecem do noticiário após um único e bucólico registro.

No final de 1943 as forças aliadas tinham tomado a dianteira nos combates, ocasionando um embrionário clima de euforia que deixava transparecer a proximidade da paz e dias melhores. Surgem nas revistas e jornais, anúncios publicitários de prestigiosas empresas do meio radiofônico internacional, apregoando a próxima chegada da televisão no Brasil, graças ao esforço bélico e a engenhosidade da tecnologia norte-americana. A própria imprensa escrita, o rádio e o cinema estavam passando por profundas mudanças de conteúdo e de estilo, genericamente consideradas como modernizadoras, ou seja, ampla e total submissão do formato e conteúdo que vinha do exterior. O momento registra inúmeras iniciativas do mercado produtor de bens simbólicos, visando atender às aspirações disseminadas pelo cinema, rádio, revistas amplamente ilustradas, publicidade inovadora e conteúdo radiofônico, em síntese a imposição de um estilo idealizado de viver, o qual Antonio Pedro Tota qualificou como “imperialismo sedutor”:

Tudo enfim, era ditado pelo ritmo do capital gerador do dinheiro. Irresistível. Eliminadas as dificuldades da vida do mundo moderno, estariam também removidas as fontes de insatisfação social. Paz social alcançada pela generalização do consumo. Algumas palavras adquiriram um significado mítico da ideologia do americanismo: *progresso, ciência, tecnologia, abundância, racionalidade, eficiência,*

*gerenciamento científico e padrão americano de vida* (TOTA, 2000, p.20).

No período próximo ao final da guerra entraria em cena o principal personagem que no futuro traria a tão ambicionada televisão para o Brasil. Em julho de 1944 Assis Chateaubriand viajou para os Estados Unidos com o propósito de adquirir equipamentos para novas emissoras de rádio, as quais pretendia inaugurar no menor prazo possível. Ambicionava, ao mesmo tempo, avaliar os avanços e as novidades que as grandes empresas norte-americanas estavam desenvolvendo no setor da radiodifusão. Proprietário do poderoso grupo midiático Diários Associados, na época o maior complexo de comunicação da América Latina, o empresário brasileiro foi festivamente recebido em Nova York conforme relatou Fernando Moraes:

[...] embarcou com destino a Nova York, onde foi recebido pelo prefeito Fiorello la Guardia. Segundo nota publicada pelo The New York Times, à saída do encontro o jornalista - apresentado como "o poderoso editor de 26 jornais, cinco revistas e dezesseis estações de rádio no Brasil" - declarou que havia convidado La Guardia para presidir um simpósio sobre jornalismo no Brasil[...] (MORAIS, 1994, p.439).

Posteriormente foi recebido por David Sarnoff, presidente da RCA, que cuidou pessoalmente, de mostrar as inovações em curso e, para espanto do empresário brasileiro, o notável estágio alcançado em relação à qualidade das imagens televisionadas, inclusive as coloridas que estavam em fase inicial de testes. Chateaubriand pode constatar uma transmissão e recepção de áudio e imagem de excelente qualidade, apta para ser comercializada e levada ao grande público. O modelo de televisão desenvolvido pela RCA em nada lembrava aquele outro que conhecera na exposição promovida pelo governo alemão em 1939. De imediato vislumbrou o potencial econômico e político de uma novidade que, assim que a guerra terminasse, estaria presente nas principais cidades do mundo, maravilhando espectadores, atraindo anunciantes, estimulando o consumo e, principalmente, gerando lucros inimagináveis. Ser pioneiro da televisão brasileira passou a ser prioridade de seu diversificado complexo empresarial e que não estava restrito apenas ao universo da comunicação, englobando investimentos vultosos no setor

farmacêutico, agrícola, agropecuário, aeroviário, além do patrocínio a inúmeras iniciativas relacionadas ao mundo das artes, educação e cultura.

Sarnoff aceitou de pronto uma encomenda de duas emissoras, uma para São Paulo e outra para o Rio de Janeiro, as primeiras que a RCA instalaria fora dos Estados Unidos. Cuidou de deixar bem claro que a entrega não seria rápida pois, mesmo nos Estados Unidos, a televisão encontrava-se em estágio de desenvolvimento com equipamentos em testes, notadamente aqueles relacionados ao alcance das transmissões e que, naquele momento, abrangiam um raio máximo de 50 quilômetros ao redor da cidade de Nova York. Evidentemente a engenharia financeira necessária para concretizar o sucesso da televisão no Brasil, estava diretamente relacionada ao alcance que as transmissões iriam atingir. A demora anunciada pela RCA faria com que, a partir de 1948, passasse a negociar com a General Electric, o contrato para instalação da emissora prevista para o Rio de Janeiro, a qual desejava inaugurar com a maior brevidade possível, pois sabia que outros empresários brasileiros estavam consultando empresas no exterior com a mesmíssima finalidade.

No final as duas encomendas acabariam chegando quase ao mesmo tempo no Brasil: a da GE no final de outubro de 1949 e a da RCA em fevereiro de 1950. Importante salientar que na época em que eram negociadas as duas emissoras, o futuro comercial da televisão era incerto, inclusive nos Estados Unidos, onde publicações de prestígio ventilavam dúvidas em relação à exequibilidade do novo veículo. Tome-se, por exemplo, a revista mensal *Seleções*, edição brasileira da norte-americana *Reader's Digest*, a qual na edição de setembro de 1946 apresentou matéria sobre o assunto, traduzida do original publicado na edição norte-americana:

A televisão não tem utilidade prática durante o dia, pois as donas de casa raramente estão dispostas a sentar-se ao lado de um receptor para contemplar sua tela [...] é possível que as estações estejam condenadas a perder dinheiro durante muitos anos, havendo até quem diga que nunca poderão ganhá-lo.

Passariam três anos até que Chateaubriand retornasse à sede da RCA para sacramentar o compromisso assumido verbalmente com David Sarnoff em 1944. No curto

espaço de tempo profundas alterações tinham ocorrido no cenário político, econômico e social brasileiro, reforçando a crença do empresário de estar o Brasil apto a acolher a novidade. O ditador Vargas fora deposto pelo Exército em 1945 e, no bojo do processo de redemocratização, surgira uma nova Constituição, confessadamente liberal e democrática, além da consolidação, nas grandes capitais brasileiras, de uma classe média com padrões e aspirações caracteristicamente urbanos. Tal fenômeno foi analisado, entre outros autores por Renato Ortiz:

[...] é importante lembrar que a sociedade brasileira, particularmente após a Segunda Guerra Mundial, se moderniza em diferentes setores. A velha sociologia do desenvolvimento costumava descrever essas mudanças sublinhando fenômenos como o crescimento da industrialização e da urbanização, a transformação do sistema de estratificação social com a expansão da classe operária e das camadas médias, o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário. É dentro desse contexto mais amplo que são redefinidos os antigos meios (imprensa, rádio e cinema) e direcionadas as técnicas como a televisão e o marketing. Sabemos que é nas grandes cidades que floresce este mundo moderno (ORTIZ, 1993, p. 38-39).

Os radioamadores Eduardo Ferreira da Rocha e Olavo Bastos Freire foram nomes de destaque em reportagens no período imediato ao pós- guerra. A edição de fevereiro de 1946 da revista *Antenna* noticiou, em artigo ilustrado por três fotos, um equipamento eletrônico de transmissão e recepção desenvolvido por Eduardo Ferreira da Rocha e que a revista qualificou como “o primeiro aparelho de televisão no Brasil”. Olavo Bastos Freire, mineiro de Juiz de Fora concretizou, em 28 de setembro de 1948, aquela que é considerada a primeira transmissão pública de televisão eletrônica no Brasil. No dia seguinte o *Diário da Noite* registrou o acontecimento:

Juiz de Fora, 28 (Meridional). Inteiramente construído em Juiz de Fora por um radio-técnico juizforense de nascimento, acha-se instalado desde sábado ultimo, nesta cidade, e funcionando publicamente, um aparelho de radio-televisão. [...] O fato está despertando viva curiosidade em Juiz de Fora.

As transmissões em Juiz de Fora tiveram continuidade por um bom tempo, como evidencia uma notícia publicada em 22 de maio de 1950 por *A Noite*, dando conta que,

no dia anterior, havia sido televisionado o “match entre as equipes de football do Bangu e o Tupi de Juiz de Fora.

Ambos os casos seguiram a trajetória dos ensaios desenvolvidos pelos entusiastas, esgotando-se em esporádicas exibições que desaparecem do noticiário num curto espaço de tempo. Do lado do poder público e da iniciativa empresarial o potencial econômico e político que a televisão poderia vir a representar, num contexto permeado por enormes contrastes e discrepâncias sociais, eram frequentemente citados como fatores de elevado risco e que deveriam, obrigatoriamente, serem considerados nos empreendimentos voltados a trazer para o Brasil os elementos da modernidade tecnológica. Para Chateaubriand inovações do porte da televisão deveriam ser encaradas como um fator a mais a ser agregado a um país que crescia a índices apreciáveis, possuidor de uma população majoritariamente jovem e uma riqueza natural invejável. Não bastassem tais argumentos tinha ainda aqueles aspectos que diziam respeito a seus interesses pessoais, ou seja, a garantia de um futuro ainda mais lucrativo e politicamente influente para seu diversificado complexo comunicacional.

“Agora, sim! Vamos ver e ouvir estrelas”. Desta forma, em 17 de setembro de 1948, o jornal *A Noite* anunciou a “próxima inauguração” da emissora de televisão da *Rádio Nacional do Rio de Janeiro*, empresa que, tanto quanto o aludido jornal, fazia parte de uma autarquia federal denominada “Empresas Incorporadas ao Domínio da União”, detentora de recursos vultosos provenientes do tesouro público. Na verdade não se tratava de inauguração de uma emissora, mas sim uma nova demonstração de televisão, análoga a que ocorrera há quase uma década, quando da parceria entre as ditaduras varguista e nazista. Todavia, tratando-se de uma iniciativa oriunda do poder público, a notícia era suficientemente preocupante para que determinados empresários, potencialmente interessados em investir em televisão, viessem a repensar suas planilhas de investimentos.

Em 28 de setembro de 1948 o mesmo jornal retomou a ênfase na questão da transmissão experimental, praticamente se desculpando pelo ufanismo da cobertura anterior. Detalhe significativo da matéria diz respeito à identificação da origem dos equipamentos que seriam utilizados nas transmissões, fornecidos pela “Compagnie des

Compteurs de Montrouge”, empresa responsável pela primeira transmissão ocorrida na França em 1929 e conduzida pelo engenheiro René Barthelemy, considerado pelos franceses como o verdadeiro inventor da televisão. Até o dia 12 de outubro de 1948 *A Noite* traria chamadas diárias, além de comentários detalhados sobre as transmissões dos programas de maior popularidade da *Rádio Nacional*, dando a entender que os planos da emissora estatal iam além de uma mera demonstração descompromissada.

O sucesso obtido não impediu que a parceria terminasse inesperadamente, sem maiores informações, no final de 1948, momento em que a imprensa do Rio de Janeiro passou a anunciar com veemência a formação de um consórcio para o lançamento da *Rádio Televisão Brasileira (RTB)*, tendo à frente do empreendimento Cesar Ladeira, o mesmo que em 1939 tentou, pela primeira vez, articular a formação de um empreendimento destinado a trazer a televisão para o Brasil. Em 28 de setembro de 1948 a General Electric publicou matéria paga, informando ter sido contratada para “fornecer à Rádio Televisão do Brasil S.A. do Rio de Janeiro, o primeiro transmissor a ser instalado na América Latina, tão poderoso quanto os mais possantes dos EUA”

Para consolidar financeiramente o projeto César Ladeira, que ainda permanecia com vínculo profissional junto à *Rádio Mayrink Veiga*, estabeleceu sociedade com o empresário José Sampaio Freire, dando origem a uma empresa de capital aberto, cujas ações passaram a serem comercializadas com grande sucesso graças, principalmente, ao prestígio do conhecido radialista. Na edição de outubro de 1948 a *Revista do Rádio* esboçou um panorama da disputa que estava ocorrendo no Rio de Janeiro na corrida pelo lançamento da primeira emissora de televisão brasileira:

[...] César Ladeira acaba de adquirir nos Estados Unidos um transmissor que operará pela Mayrink. A Nacional já está anunciando por seus locutores, que televisionará os seus programas brevemente. E murmura-se nos bastidores que Assis Chateaubriand ainda chegará primeiro que todas com o aparelho para as “associadas”. O páreo será infernal.

Em 08 de novembro de 1948 *O Globo* publicou entrevista exclusiva com César Ladeira na qual, entre outras informações, declarou:

[...] A estação adquirida por nós é a primeira a ser exportada para o mundo pelos Estados Unidos e é idêntica às melhores da América do Norte, capaz portanto de suprir todas as nossas necessidades [...] e que muito em breve estará adquirindo seus receptores, para poder deliciar-se em seus lares com a maravilha do século XX.

Insistentes boatos começaram a circular no final de 1948, dando conta de uma possível transferência de César Ladeira para a *Rádio Nacional*. Em 26 de novembro de 1948 o jornal *A Noite*, noticiou:

Desde que Cesar Ladeira partiu para a Europa e para os Estados Unidos, interessado em conhecer o andamento da indústria da televisão, que se comentava nos meios radiofônicos o seu afastamento da emissora onde, desde 1933, vinha atuando com sucesso, emprestando o fulgor de sua inteligência. Com seu regresso confirmaram-se os boatos, tendo Cesar Ladeira entrado em entendimentos com a Rádio Nacional, entendimentos que ontem culminaram com a assinatura do contrato de um dos mais famosos locutores brasileiros com a maior emissora do continente.

Um fato que não passou despercebido no meio radiofônico foi a sinalização que a contratação do radialista representava em relação ao modelo de televisão que viria a ser implantado no Brasil. Com certeza a direção da *Rádio Nacional* chegara à conclusão de que a parceria com a empresa francesa não teria como ser efetivada, tendo em vista a constatação de que o estágio técnico atingido pelas empresas norte-americanas era notadamente superior. Como a *RTB*, segundo comentava-se no meio, estava em estágio avançado nas negociações com a General Electric, seria mais prudente para a *Rádio Nacional* apoiar o projeto sob comando de um profissional de elevado prestígio, estrategicamente próximo de políticos influentes, além de recém-contratado para compor o quadro artístico e gerencial da emissora.

A junção de interesses era óbvia, financeiramente atraente para ambas as partes, liberando a *Rádio Nacional* para concentrar esforços naquilo que era de sua alçada: o meio rádio. De quebra livrava o governo federal das pressões que vinha recebendo do meio empresarial que se opunha radicalmente à presença do governo nos assuntos relacionados à televisão. A guinada na postura da *Rádio Nacional* ficou explicitada no

“Relatório Anual”, referente ao ano de 1950, e que foi reproduzido na íntegra pela *Folha da Manhã* em 04 de fevereiro de 1951:

Várias circunstâncias indicam que ainda não é chegado para a Nacional, o momento de enfrentar o problema da TV. Em primeiro lugar, é sabido que a indústria é altamente deficitária. [...] A Rádio Nacional é patrimônio da União e vive como empresa comercial. Não pode portanto arriscar-se num empreendimento mais do que temerário, pois constituiria sorvedouro certo de suas reservas, até o esgotamento total.

O “desinteresse” pela televisão, por parte de uma emissora pertencente aos quadros do governo federal, líder absoluta de audiência de rádio, corrobora enfoque de José Marques de Melo em relação ao modelo de televisão adotado no Brasil:

[...]fundamenta-se no modelo norte-americano, que converte a empresa privada em protagonista central do sistema de radiodifusão [...] o modelo brasileiro de televisão se caracteriza por uma interconexão entre o Estado paternalista e os grupos econômicos presentes no negócio da mídia. Estes, por sua vez, correspondem às demandas de uma indústria de bens de consumo em expansão, como consequência do processo de substituição de importações desencadeado no período entre guerras. Daí os conflitos que se operam frequentemente, seja através de mecanismos de censura criados pelo Estado, seja através de tentativas de chantagem política suscitadas pelos empresários da comunicação e dirigidas aos ocupantes de funções governamentais. (MELO, 2010, p.29)

No início de 1950 o panorama auspicioso para a *RTB* começou a reverter, quando teve rejeitado o tão aguardado empréstimo solicitado junto ao Banco do Brasil. Concisa nota publicada no *Diário da Noite* informava em 14 de março de 1950 que, em relação ao empréstimo solicitado, “o presidente da República exarou o seguinte despacho: Arquive-se”. Deparando-se com um fato imprevisto, suficientemente grave para abalar a confiança dos atuais e dos possíveis futuros acionistas, a *RTB* em 17 de outubro de 1950 publicou um informe prestando esclarecimentos. Mencionou como fator responsável pelo veto a “crise de divisas em dólares” situação que, segundo a direção da emissora, redundou no cancelamento do contrato feito com a norte-americana General Electric. Citou dificuldades encontradas com a Carteira de Exportação e Importação (CEXIM)<sup>5</sup> do

---

<sup>5</sup> Em 1947 o governo Dutra adotou um mecanismo de proteção da indústria nacional e que implicava na necessidade de obtenção de uma licença prévia para a importação de produtos., Assim, as divisas para importar só eram liberadas

governo federal e, finalmente, aludiu à empresa Pye Limited da Inglaterra, como a nova contratada para o fornecimento dos equipamentos de transmissão e aparelhos receptores.

Fatos posteriores demonstrariam não ter passado a tentativa de criação da RTB de uma aventura mal conduzida, possivelmente de má índole e que redundou em enorme prejuízo para mais de mil acionistas. No início de 1952, após uma série de denúncias feitas à imprensa e a órgãos oficiais, o governo federal revogou a concessão dada ao empreendimento, seguida do indiciamento de Cesar Ladeira e José Sampaio Freire por gerência fraudulenta. Ambos seriam considerados inocentes quando da conclusão do processo e a sociedade, constituída para a formação da *RTB*, devidamente extinta em assembléia realizada pelos acionistas.

No início de 1949 informações surgidas no meio radiofônico paulista davam conta da formação de uma sociedade de capital aberto, tendo por finalidade constituir na cidade de São Paulo a *TV Paulista*. A notícia seria confirmada em 1º de maio de 1949 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, oportunidade em que foi reproduzido o edital de constituição de uma empresa, dirigida por nomes de prestígio do empresariado paulistano e que “esperava contar com a confiança no elevado espírito, mentalidade pioneira e visão prática dos paulistas, que ergueram em Piratininga a mais alta expressão da civilização brasileira”.

Surgia mais um empreendimento gestado no respeitável meio empresarial paulistano, espaço onde o paraibano Assis Chateaubriand transitava com desinibida desenvoltura, mesmo que em algumas oportunidades tivesse que utilizar procedimentos e expedientes nem sempre pautados pela ética. Em relação à *TV Paulista* desconfiava da participação de poderosos concorrentes e adversários, contra os quais vinha travando autêntica batalha de vida e morte, desde seus primeiros passos no território paulista. E eles não eram poucos, além de profundamente influentes, reunindo sobrenomes do porte dos Matarazzo, Mesquita, Prado, Penteado, Simonsen, Moraes e tantos outros, frequentadores habituais dos quadros gerenciais de entidades poderosas como a

---

pela autoridade federal após exame, caso a caso, dos pedidos. Esses estudos eram feitos por dois órgãos do Banco do Brasil: a Carteira de Exportação e Importação (Cexim) e a Fiscalização Bancária (Fiban).

Federação das Indústrias e a Federação do Comércio de São Paulo, as quais Chateaubriand considerava obsoletas e conservadoras ou, como de forma jocosa gostava de rotular: "a legião de sapateiros da Fiesp" e "os fazedores de crochê da Federação do Comércio". (MORAIS, 1994, p.595).

A visão que Assis Chateaubriand tinha em relação a seus parceiros do universo empresarial brasileiro é muito semelhante ao fenômeno que Fernando Henrique Cardoso classificou como "capitães da indústria", aquela parcela do empresariado conservador, preocupada unicamente em "tirar proveito das facilidades oficiais". Em contraste o sociólogo destacou a importância do surgimento em São Paulo de uma parcela modernizante, com destaque para o *manager*, o moderno homem de empresa que abraça a "metodização do trabalho, especialização da base tecnológica da produção, expectativa de lucros a prazos médios e espírito de concorrência" (CARDOSO, 1972, p.144).

É bem provável que a ameaça vinda de São Paulo tenha sido o motivo principal para Chateaubriand alterar, de maneira abrupta, o plano original de concentrar esforços e recursos na emissora carioca. A modificação era significativa por representar aquilo que sempre procurou evitar, prejuízos financeiros e, no caso, prestígio e poder.

Pretendia entrar na história da comunicação como o primeiro a televisionar uma edição da Copa do Mundo de Futebol, a qual, para seu júbilo, estava agendada para junho de 1950 no Rio de Janeiro. Tratava-se de oportunidade excepcional para generosos contratos publicitários no Brasil e no exterior, bem como oportuna aproximação com membros influentes do governo federal, aos quais recorria com frequência para liberação de apreciáveis empréstimos destinados a incrementar seu império midiático.

O estágio de instalação da *TV Paulista* passava por fase acelerada de desenvolvimento conforme noticiou *O Estado de S.Paulo* em 30 de outubro de 1949, dando conta do desembarque no Porto de Santos do engenheiro Rollins Mayer, de mudança para São Paulo "com toda família" para administrar a montagem dos transmissores da *Televisão Paulista*. As minuciosas e frequentes notícias sobre a emissora, surgidas invariavelmente nas páginas do principal rival do grupo "Diários Associados" forçaram Chateaubriand a adotar uma estratégia de emergência. Para que

não pairasse no mercado qualquer dúvida em relação a vir a ser o pioneiro da televisão brasileira, passou a divulgar informações minuciosas sobre o andamento das obras de suas emissoras em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em 12 de outubro de 1949 publicou artigo intitulado “Televisão para mais paulistas”, oportunidade em que foi extremamente objetivo quanto a seu pioneirismo:

[...] Posso anunciar a São Paulo que não tardará que a metrópole bandeirante assim como o Rio de Janeiro possua as mais modernas estações de televisão. Será um privilégio para as duas grandes cidades brasileiras, as primeiras a desfrutá-las em toda a América Latina.

Em 1º de Janeiro de 1950 *O Estado de S.Paulo* noticiou que a *TV Paulista* acabara de adquirir na Avenida Rebouças um edifício de 12 pavimentos para “instalar os seus transmissores de rádio-televisão e outras dependências”. Na mesma edição anúncio publicitário da emissora desejava “aos amigos e acionistas da TV Paulista um próspero e Feliz Ano Novo”. Todavia o ano de 1951 seria de poucas alegrias para sua direção e acionistas da emissora. Em 12 de junho de 1951, quando o cronograma de implantação evidenciava atraso de quase um ano, a reportagem de *O Estado de S.Paulo* entrevistou um diretor da emissora, o qual, indagado sobre a demora na inauguração da emissora declarou: “O atraso é devido à inexplicável demora do CEXIM em nos conceder a licença prévia de importação, pois levou 10 meses estudando o assunto”.

Quando em 18 de setembro de 1950 foi ao ar o sinal definitivo do da PRF-3 TV Tupi de São Paulo, primeira emissora comercial de televisão da América do Sul, Assis Chateaubriand tinha superado toda uma série de desafios, desavenças e descréditos que, fatalmente, levariam qualquer outro empresário a desistir da inverossímil empreitada. No discurso que preparou para a inauguração solene cuidou de dar destaque à parceria com a iniciativa privada, ignorar eventuais apoios recebidos do poder público e profetizar, com singular intuição, sobre o papel que acreditava estar reservado para a televisão no âmbito futuro das comunicações.

Suplantando inúmeros entraves que foram surgindo pelo caminho a *TV Paulista* daria início às transmissões em 14 de março de 1952, tornando-se a segunda emissora de televisão em funcionamento na capital paulista, dando início a uma renhida disputa pela



audiência e cotas de investimentos publicitários. A primeira etapa de implantação da televisão no Brasil estava concluída, resultando na materialização de um ambiente seguro para novas investidas, seja na essência do veículo enquanto artefato tecnológico, bem como nos segmentos artístico e publicitário, ensejando o início de uma trajetória ao mesmo tempo inventiva e controvertida.

### **Referências**

CARDOSO, Fernando Henrique. **Empresário Industrial e Desenvolvimento Econômico no Brasil**. São Paulo: Difel, 1972.

MELO, José Marques de. **Televisão brasileira: Desenvolvimento, Globalização, Identidade. 60 anos de ousadia, astúcia, inovação**. São Paulo: Cátedra UNESCO/UMESP de Comunicação e Cátedra UNESCO/Memorial da América Latina.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

## **Audiolivro: um caminho possível para o registro da memória do rádio no seu formato original: o sonoro<sup>1</sup>**

Adriana Aparecida Cury<sup>2</sup>  
Marcelo Abud<sup>3</sup>  
Universidade Paulista, São Paulo-SP

### **Resumo**

Esse trabalho analisa como e se o audiolivro pode ajudar a registrar a história do meio rádio em seu formato original: o som. E de como a convergência tecnológica permite ampliar iniciativas como essas. Para isso, ponderamos sobre se esse tipo de produto tem mera função comercial ou se, de fato, traz contribuição para o registro da oralidade do rádio. O objeto de análise foram 4 audiolivros lançados pela Rádio Bandeirantes em 2012, quando da comemoração dos 75 anos de audiência da emissora. Neles, 4 apresentadores renomados falaram de sua paixão pelos times do coração, mas o roteiro apresentou essa narrativa em formato de linha do tempo, intercalando as memórias dos autores com vinhetas, narrações e programas históricos. Analisando autores que falam da grande gama de estudos escritos sobre o meio, e também da importância da voz e do som concluímos que os audiolivros não só permitiram o registro de suas vozes mas o contexto, o momento, a paixão, a forma em que elas foram veiculadas, sendo um passo importante para a história do rádio.

**Palavras-chave:** Rádio; Audiolivro; Voz no Rádio, Convergência de Mídias;

### **Introdução**

Em maio de 2012, ao completar 75 anos de existência, a Rádio Bandeirantes AM de São Paulo, em parceria com a Panda Books, lançou uma série de quatro audiolivros em que quatro de seus principais apresentadores narravam suas memórias futebolísticas na linha do tempo da história da cobertura esportiva da emissora, uma das mais tradicionais do

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 História dos Meios: Rádio, TV e Impressos, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul — São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do programa de comunicação da Universidade Paulista.

<sup>3</sup> Mestrando do programa de comunicação da Universidade Paulista.



país. À primeira vista, pode parecer que os livros são apenas mais um produto comercial entre tantos surgidos na era da convergência de mídias, as chamadas transmídias. Mas um exame mais minucioso revela algo mais: um pioneirismo na perpetuação da própria história do rádio que até então, via de regra, só tem sido contada pela escrita. O alto custo dos produtos fonográficos e a valorização da cultura escrita, em detrimento da falada, fez com que os registros sonoros da história do rádio fossem, por décadas, restritos a círculos de estudo escritos ou a centros de documentação e memória sonoros, mas de acesso muitas vezes restrito ao público. A ideia desse artigo é pontuar como a convergência de mídias para as mais variadas plataformas, entre elas o audiolivro, e num mundo em que o surgimento de estímulos visuais e auditivos é incessante, pode e já está ajudando a mudar esse cenário, possibilitando ao público ouvinte ter acesso a depoimentos e à história de seus radialistas ou emissoras, através do formato original de transmissão, que no caso do rádio é a voz e permitindo ao mesmo tempo às emissoras de rádio manterem-se atrativas num mundo onde o *podcasting* pode oferecer o conteúdo que o ouvinte quer, na hora que lhe for conveniente, afastando-o cada vez mais da escuta ao vivo.

### **O desafio do rádio em tempos de sonosfera convergências de mídia**

— Você, pequena caixa que trouxe comigo  
Cuidando para que suas válvulas não quebrassem  
Ao correr do barco ao trem, do trem ao abrigo Para ouvir o que os  
amigos falassem  
Junto ao meu leito, para minha dor atroz  
No fim da noite, da manhã bem cedo  
Lembrando as suas vitórias e o meu medo  
Promete jamais perder a voz! (Brecht, 2000, p. 272)

Precursor das reflexões a respeito do uso comercial do rádio, Bertold Brecht, que levou consigo no exílio, um pequeno rádio à válvula, já lançava no final dos anos 20 um olhar crítico diante da possibilidade de uso comercial do recém meio de comunicação:

Desejo vivamente que esta burguesia, além de ter inventado o rádio, invente outra coisa, um invento que torne possível estabelecer, de uma vez por todas, o que se pode transmitir pelo rádio. Gerações posteriores



teriam, então, a oportunidade de ver assombradas como uma casta, ao mesmo tempo tornando possível dizer a todo o globo terrestre o que tinha que dizer e fazendo possível, também, que o globo terrestre visse que nada tinha para dizer. Um homem que tem algo para dizer e não encontra ouvintes está em má situação. Mas estão em pior situação ainda os ouvintes que não encontram quem tenha algo para lhes dizer. (BRECHT, 2005, p.37)

Foi assim que em suas teorias do rádio alertou, entre 1927 e 1932, para a instrumentalização do rádio como meio para disseminar consumo e a persuasão política. Olhando hoje para um passado de quase cem anos, podemos supor que nem ele imaginava que aquele pequeno aparelho receptor, que originalmente surgiu como um substituto do telégrafo, chamado informalmente de sem-fio, fosse dominar a indústria do entretenimento nas décadas vindouras.

O que levou o rádio a ser um dos maiores meios de comunicação de massa do século passado? As explicações variam, mas uma coisa é certa: trata-se de um meio que dispensa a formalidade da alta cultura, como a necessidade, por exemplo, do público alvo ser letrado, sendo extremamente democrático, no sentido de que pode ser ouvido por qualquer público no seu idioma nativo. O sucesso pode ser resumido em uma palavra: voz.

Pergunte a um ouvinte de rádio o que mais o atrai para o meio e entre as muitas explicações, certamente ele dirá que o rádio é companhia. O conceito de companheirismo define o rádio ao longo de toda a sua história. Zumthor (1997), nos lembra que a voz é ao longo dos séculos uma emanção de nossas memórias uma vez que só posteriormente a tradição oral é que surgiram os registros escritos. Ele destaca que, segundo palavra de Jung, a voz "faz algo vibrar em nós, e nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos". (ZUMTHOR, 1997, p. 12)

No Brasil, bem longe de se tratar de uma rádio como a conhecemos hoje, o início oficial das transmissões radiofônicas é datado de 07 de setembro de 1922, durante a comemoração do centenário da independência brasileira, mas embora a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro sob a batuta de Roquette Pinto tenha entrado para a história, a PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco reivindica o título de percussora, uma vez que passou a

transmitir para todo o Centro de Recife em fevereiro de 1923, enquanto a emissora carioca só tenha sido inaugurada oficialmente como estação de rádio em abril do mesmo ano, como nos lembra Adami (2013):

No Rio, sede do governo brasileiro na época, com potencia de 500 watts, a pioneira Radio Sociedade do Rio de Janeiro abre seus microfones, de forma mais regular, em abril de 1923. Este ano foi realmente marcante para o rádio no Brasil. Por outro lado, a primeira rádio a fazer transmissões radiofônicas (apesar de não-oficialmente) é realmente a PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco. (ADAMI, 2013, p. 2)

Polêmicas à parte, o fato é que a partir das décadas de 20 e 30, o rádio, até então em recente meio de comunicação de massa, se disseminou no Brasil e no mundo. Criado inicialmente sobre o signo da cultura, o veículo viu seu *boom* acontecer paralelamente às grandes transformações sociais e políticas dos anos de 1920 e 1930. Mas ao mesmo tempo em que, e porque, o rádio proporcionava a disseminação da cultura e da informação a locais longínquos, passou a ser visado também como possibilidade real de uso político e comercial.

Quase um século de histórias depois, o rádio, que chegou a ter seu fim decretado com o advento da criação da televisão, vive e sobrevive, embora diversos desafios sejam constantemente lançados ao meio, especialmente em tempos de revolução tecnológica. Se por um lado, a qualidade digital do som hoje é um fator importante para o conforto das audições, por outro o avanço das criações multimídias e o surgimento de gerações adaptadas ao uso da internet em bolsões de acesso a conteúdo pré-gravado de música, entretenimento e, também, informação jornalística, tem sido um duro golpe no veículo que se notabilizou pelas transmissões ao vivo.

Neste sentido, iniciativas como a do audiolivro resgatam a natureza do meio radiofônico, com seus encantos e charmes mudando o paradoxo de que, até hoje, a maioria dos registros históricos do veículo em sido feita através da escrita:

Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a qualidade do que não o é. Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa

espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal. (ZUMTHOR, 1997, p. 11)

### **Futebol é com a Bandeirantes: a memória do rádio em alto e bom som**

A proposta de dar ao ouvinte um pequeno registro do que antes ele só poderia saber sendo um assíduo na audição dos programas, onde âncoras contam aqui e ali algumas passagens históricas da emissora e entram em questões pessoais como as do time do coração, surgiu por ocasião dos 75 anos de existência da emissora. No dia 5 de maio de 2012, a coleção de audiolivros “Futebol é com a Bandeirantes”, parceria com a editora Panda Books, foi lançada num espaço que também representa a memória do esporte brasileiro que mais agrada ao público: o Museu do Futebol, na Praça Charles Miller, no Pacaembu, zona Oeste de São Paulo. Primeiro projeto do gênero da emissora, ele surpreendeu ao levar para o estádio um número muito maior de ouvintes do que se esperava. A coleção ganhou voz com quatro ídolos da emissora: os apresentadores José Paulo de Andrade, Salomão Éssper, Milton Neves e Mauro Beting. Eles narram suas memórias, coberturas e lembram de vinhetas e jargões que se tornaram ícones e marcaram não só a história da Rádio Bandeirantes, como a vida de muitos ouvintes. Tudo isso intercalado com a história dos 4 maiores clubes paulistas, São Paulo, Corinthians, Santos e Palmeiras.

Curiosidade, interesse histórico, paixão por futebol, idolatria pelo comunicador: O que levou tantos ouvintes a buscar o audiolivros? Certamente, sendo que o público é um público eminentemente ouvinte, o registro sonoro foi determinante. Mas de onde vem a paixão do ouvinte pelo rádio? Esta resposta pode estar nas palavras de Zumthor (1997):

A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997, p. 15)

A importância memorial do audiolivro do produto, em um meio sonoro que tem muito mais registros de forma escrita, foi exaltada por grandes nomes do meio. Apresentador e comentarista da Rádio Bandeirantes, Claudio Zaidan lembrou que em

áudio podia-se agora saber do que antes só se sabia por meio de leitura: que a emissora desde o nascimento teve sua história ligada ao futebol: “é muito bom essa história entrelaçada do rádio com o futebol no Brasil. E a Bandeirantes, você vê, foi inaugurada em 37, em 38 ela já tinha transmissão de futebol”. (FUTEBOL, 2012)

Voz do audiolivro do Corinthians, e apresentador dos mais antigos da Bandeirantes, Salomão Esper destacou que agora estava registrado em som experiências que guardavam as lembranças do imenso fascínio e popularidade que a emissora engendrou: “era de se admirar o domínio da Bandeirantes na audiência. A gente tinha impressão que não sobrava para ninguém mais para dividir o esporte” (FUTEBOL, 2012).



Foto da Praça da Sé, na Copa de 62: a torcida brasileira ouvia a transmissão da Rádio Bandeirantes e acompanhava a movimentação em um telão iluminado.

Ícone do mundo esportivo, o apresentador Milton Neves conta aos ouvintes no audiolivro, portanto ficou registrado na história pessoal dele e na da emissora, que sempre sonhou em trabalhar na Rádio Bandeirantes: “eu ouvia tudo através da Rádio Bandeirantes e o meu sonho era vir trabalhar na Bandeirantes com o Fiori Gigliotti dizendo: ‘e agora Milton Neves, o moço de Muzambinho’, porque ele falava assim de todo mundo”. (FUTEBOL, 2012)

Outra voz do projeto que resgata a memória do passado de ouro do rádio, o são paulino apaixonado José Paulo de Andrade, há 52 anos na rádio Bandeirantes, lembra de algo que muito provavelmente não está escrito em nenhum livro, portanto, algo que não seria registrado não fosse o audiolivro: ele fala do pioneirismo da emissora em programas esportivos humorísticos, como a origem do programa Show de Rádio, criado por Estevam Sangirardi: “muitos não sabem, mas o Show de Rádio, foi um dos programas mais marcantes, começou na Bandeirantes da Paula Souza, ainda com o nome de Riso Futebol Clube. Ia ao ar depois das jornadas esportivas, foi um embrião do Show de Rádio que tanto sucesso fez depois. O Show de Rádio, realmente, com os tipos impagáveis que o Sangirardi criou e era aquela pausa pro torcedor saindo do estádio ouvir”. (FUTEBOL, 2012)



**Os apresentadores Milton Neves e José Paulo de Andrade atendem ouvintes e fãs no lançamento da coleção 'Futebol é com a Bandeirantes' em evento na livraria Saraiva do Shopping Morumbi, no dia 23 de junho de 2012 (TERCEIRO TEMPO, 2015).**

Palmeirense de nascença, o jornalista Mauro Beting, filho do também jornalista Joelmir Beting, é mais um da lista que assim como os ouvintes, cresceu ouvindo a rádio



Bandeirantes ao lado do pai. Apaixonado pelo ‘verdão’, o jornalista descreveu, durante o lançamento do audiolivro, a importância do projeto: “até a minha emoção é maior hoje aqui. É o sétimo livro que eu estou lançando, o primeiro audiolivro. Já fiz outros lançamentos, mas esse em especial por estar com a minha família, com a família Rádio Bandeirantes, e por ser o primeiro lançamento aqui no Museu do Futebol”. (FUTEBOL, 2012)



**Os jornalistas Salomão Ésper e Mauro Beting autografam edições da coleção "Futebol é com a Bandeirantes" (TERCEIRO TEMPO, 2015).**

E é assim o poder que os elementos sonoros, as vinhetas, as transmissões antigas, combinadas com a voz dos quatro apresentadores cria afetividade e desperta a imaginação dos radio ouvintes, naquilo que o senso comum chama de a magia do rádio. Muito mais que um comunicador, o narrador é um personagem, como destaca Nunes (1993) ao lembrar que "na peça radiofônica, a voz só entra em jogo quando é voz representativa: intérprete do seu monólogo. A voz ganha valor próprio, assume o caráter de uma personagem" (NUNES, 1993, p. 111).

## Memória

A memória é viva para profissionais e ouvintes que acompanham a tradição esportiva da Rádio Bandeirantes. Em entrevista ao programa “Você é Curioso?”, ao ouvir as trilhas de abertura da jornada esportiva, no qual o tema afirma ‘Futebol é com a Bandeirantes’, o jornalista Alexandre Santos disse: “Aprendi a gostar de futebol ao som dessa maravilhosa música ao pé do rádio de meu pai. Quantas saudades daquele tempo que não tínhamos jogos pela TV”. (FUTEBOL, 2012)

Todo o fascínio e admiração registrados por ouvintes, fãs apaixonados naquele dia 5 de maio de 2012 surpreenderam até mesmo os mais antigos. Salomão Éspere revelou em entrevista que não esperava tamanha comoção “por mais que a gente pudesse sonhar com a divulgação que a Bandeirantes fez, jamais alcançaríamos no nosso desejo, o êxito que está sendo essa tarde, noite de autógrafos” (FUTEBOL, 2012). E assim, os ouvintes que sempre foram contagiados por anos pela Rádio Bandeirantes, contagiaram uma das mais consagradas vozes da emissora: “o Marcelo Duarte quando nos pôs a par do projeto eu pensei assim ‘vai ter umas dez pessoas lá.’ E eu vim para cá doente e de repente vou sair daqui com uma saúde de ferro. Porque essa energia que a gente recebe aqui cura qualquer doença”, confidenciou José Paulo de Andrade (FUTEBOL, 2012).

A magia que envolve os ouvintes de rádio é explicada, em parte, pela performance da voz. Através da sua escuta, o rádio ouvinte é convidado a ativar a imaginação para poder enxergar o que se apresenta. Martinez (2012) *apud* Pasqualin (2013), explica o conceito espaço áudio-tátil de Marshall McLuhan e pondera:

Se esse espaço é considerado como o mundo criado pelo som então temos que estar conscientes de que suas características serão totalmente diferentes daquelas do espaço visual. Este espaço não terá limites fixos ou centro, nem um limitado sentido de orientação. Além disso, estará mais eficientemente conectada ao sistema nervoso central que qualquer outro elemento visual: a imagem nunca é tão forte como é a sensação espacial direta (PASQUALIN, 2013, p 4.)

### **A questão da reprodutibilidade**

Benjamin (1994) analisa o processo de reprodutibilidade técnica de uma peça artística, lembrando que essa repetição industrial da obra a conduz, invariavelmente, a uma perda de autenticidade. Em suas próprias palavras, “mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa: o aqui e agora da obra de arte” (BENJAMIN, 1994, p 166). Mas, por outro lado, também destaca o papel perpetuador desta reprodução, que permite que a obra possa ser apreciada a qualquer momento ou em qualquer lugar:

Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações. (BENJAMIN, 1994, p 167)

O tradicional, ainda que transformado pelo processo industrial, fica registrado sonoramente na memória daqueles que conviveram com o rádio, num determinado momento de suas vidas, e daqueles que hoje se encontram totalmente mergulhados no mundo cibernético contemporâneo.

Zumthor (1997) nos dá um contra-ponto à essa visão de Benjamin (1994). Neste caso a reprodutibilidade faz com que o som da voz, por consequência a oralidade, transcenda, através da técnica, suas limitações espaciais e temporais e, uma vez mediatizada e apreendida pelo ouvinte, se torne de domínio comunitário. Inversamente ao defendido por Benjamin (1994), ao se tornar cultura de massa, a mediatização consolida a autenticidade dessa oralidade, tornando sua forma um registro sonoro que faz parte da própria história do rádio.

Uma vez introduzido dentro do mundo da mercadoria, a oralidade ganha um novo significado, se insere num contexto diferente daquele em que foi originalmente reproduzido. Não apenas como comunicação. Ainda que esse registro sonoro seja consumido como produto de entretenimento, ele não perde o seu valor histórico. Como bem destaca Pasqualin (2013): "Afinal, o consumo também comunica e constrói e transmite imagens e memórias" (PASQUALIN, 2013, p. 15).

As indagações de Pasqualin (2013) a respeito de como os conteúdos apresentados pela mídia permitem analisar a memória coletiva em determinado tempo e espaço são

extremamente relevantes. Os locutores do audiolivro "Futebol é com a Bandeirantes" não só permitiram o registro de suas vozes mas o contexto, o momento, a paixão, a forma em que elas foram veiculadas:

A voz não cria propriamente espaço, mas situação. Mas desta forma torna-se possível, curiosamente, que a voz 'incorpórea' encarne não apenas a personagem, mas também o local da ação e a ação em si. Uma nova trindade! Desta forma pode ampliar-se a frase de Aristóteles, que Heinz Schwitze usou como epígrafe para seus livrinhos sobre a peça radiofônica, 'Fala, para que eu te veja', de maneira que sirva também para a voz da peça radiofônica: 'Fala, para que eu veja a ti e ao teu mundo'. Sendo que o mundo não tem o seu eixo num universo físico, mas no processo espiritual da peça radiofônica. Explica-se a partir disto a liberdade praticamente ilimitada na mobilidade dos níveis de tempo, espaço e realidade. Pois lá para onde a voz for, lá estará para o ouvinte. (...) Surge assim um contexto dramático insuspeitadamente móvel e amplo, para o qual apenas a capacidade de pensar e de imaginar do ser humano pode oferecer um 'palco' adequado. (KLIPPERT, 1980, p. 94)

### **Considerações Finais**

Em 2012, um projeto simples, de comemoração dos 75 anos de existência da Rádio Bandeirantes, audiolivros com quatro apresentadores da emissora falando de sua paixão pelo futebol e criado com vinhetas, transmissões, jingles e depoimentos antigos, transformou-se num sucesso entre ouvintes. Por quê? Esse breve estudo mostrou que para além da audição ao vivo e dos podcastings há uma lacuna nos registros da história desse meio de comunicação. Uma lacuna que não é escrita, visto que há diversos livros que contam parte da história do rádio e de seus maiores nomes, mas uma lacuna sonora. Há pouco material disponibilizado para ouvintes que contam parte da história dessas tradicionais emissoras e seus nomes mais marcantes. Nesse sentido, projetos como esses do audiolivro, cada vez mais viáveis devido ao grande avanço tecnológico podem ajudar a guardar a memória do meio radiofônico em seu formato original: o som.

Um exemplo dessa importância, encontramos no depoimento acerca do lançamento da coleção Futebol é Com a Bandeirantes, que resgatou gravações históricas, narrações e vinhetas do Centro de Documentação e Memória da emissora. O responsável pelo Cedom, um dos maiores memorialistas do rádio brasileiro, Milton Parron disse que “antes da criação daquele departamento, as fitas não estavam organizadas, não se sabia

quem estava falando, a qual evento aquilo se referia. O material estava sendo perdido com a umidade e a presença das chuvas. Hoje em dia, depois de muita luta e trabalho, conseguimos resgatar cerca de três mil horas já digitalizadas do material existente desde a criação da emissora em 1937. Se o assunto for futebol, a Rádio Bandeirantes com o *Cedom* passa a ser imbatível no quesito pesquisa". (ANDRADE, 2012, p. 8)

Este depoimento nos faz ter certeza de quanto a convergência do som para o formato digital tem sido importante para propiciar um registro histórico do rádio não somente pelas pesquisas escritas, mas por meio do próprio som. Dividir essa história com ouvintes que até então só as conhecia fragmentadas em depoimentos ao vivo, sem ter um material de consulta, de apego afetivo, um material para ser comentado, emprestado, reouvido a qualquer hora, terá, sem dúvida imensa contribuição para a construção sonora da história do meio radiofônico.

### Referências

- ADAMI, Antonio. **O rádio no Brasil como mediador da cultura**. In: 1 Congresso Caboverdiano de Ciências da Comunicação - MEDIACOM 2013, 2013, Praia. 1 Congresso Caboverdiano de Ciências da Comunicação - MEDIACO. Praia, 2013. p. 1-13.
- ANDRADE, J. P. **Futebol é com a Rádio bandeirantes: São Paulo/Memórias futebolísticas de José Paulo de Andrade**. São Paulo: Panda Books, 2012, 48 P. (1 CD-ROM)
- BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Completas**, vol. I. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.165-196.
- BETING, Mauro. **Futebol é com a Rádio bandeirantes: Palmeiras/Memórias futebolísticas de Mauro Beting**. São Paulo: Panda Books, 2012, 48 P. (1 CD-ROM)
- BRECHT, Bertolt. **Poemas**. 1913-1956. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000, 360 p.
- BRECHT, Bertolt. Teoria do rádio: 1927-1932. In: MEDISTCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio: textos e contextos**. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1. p. 35-45.
- ÉSPER, Salmão. **Futebol é com a Rádio bandeirantes: Corinthians/Memórias futebolísticas de Salmão Éesper**. São Paulo: Panda Books, 2012, 48 P. (1 CD-ROM)

FUTEBOL. **Concentração**. São Paulo: Rádio Bandeirantes, 03 de junho de 2012. Programa de Rádio.

KLIPPERT, W. Elementos da peça radiofônica (1977). In: SPERBER, G. B. **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980, p. 11-164.

NEVES, Milton. **Futebol é com a Rádio bandeirantes: Santos/Memórias futebolísticas de Milton Neves**. São Paulo: Panda Books, 2012, 48 P. (1 CD-ROM)

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. **O mito no rádio: a voz e os signos de renovação periódica**. 3ª edição. São Paulo: Annablume, 1993, 156 p.

PASQUALIN, V. C. O uso de elementos sonoros em performances de rádio nos anos 1940 e shows de vocaloides na atualidade. In: 9º Interprogramas de Mestrado Faculdade Cásper Líbero, 2013, São Paulo. **ANAIS completos do 9º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Líbero**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2013.

TERCEIRO TEMPO. Lançamento da coleção Futebol é com a Rádio Bandeirantes na livraria Saraiva. Disponível em <http://terceirotempo.bol.uol.com.br/noticias/lancamento-da-colecao-futebol-e-com-a-radio-bandeirantes-na-livraria-saraiva>. Acesso em fevereiro de 2015

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997, 354 p.

## **Chaves: não contavam com minha audiência! 40 anos na TV Brasileira<sup>1</sup>**

Míriam Cristina Carlos Silva<sup>2</sup>

Paulo Celso da Silva<sup>3</sup>

Universidade de Sorocaba – UNISO, Sorocaba, SP

### **Resumo**

Este artigo apresenta e analisa o fenômeno televisivo do seriado mexicano Chaves, que completou 40 anos na televisão brasileira, em 2014, e ainda consegue manter altos índices de audiência, independente do horário em que seja exibido pelo SBT. Apresenta-se o seriado, destacando-se as peculiaridades da dublagem brasileira e, em seguida, discute-se a cultura Fandom, que comporta um espaço singular para os dubladores. As personagens que dão vida ao seriado são reverenciadas em diversos países americanos, e o programa é transmitido por 19 emissoras, inclusive dos EUA. Da televisão para espetáculos teatrais e à cultura Fandom, o programa e seus atores movem multidões em encontros nos quais debates, jogos, cosplay, muitas vezes com a presença de um dos atores, criam e recriam, dialeticamente, imaginários e memórias.

**Palavras-chave:** Chaves; Fandom; Televisão Brasileira; Mídia; Memória.

### **Lá vem o Chaves**

“A vingança nunca é plena, mata a alma e a envenena”.  
Seu Madruga (bordão usado pelo personagem no Brasil e no México)

O seriado mexicano *El Chavo del Ocho*, conhecido no Brasil como Chaves, carrega o peso de ter iniciado sua primeira temporada no Brasil ao mesmo tempo que nascia um canal de televisão, a TVS (que em 1987 passou a se chamar SBT – Sistema Brasileiro de Televisão). Isto porque a emissora comprou um pacote completo da Televisa, do México, com a obrigação de colocá-lo inteiro na sua grade de programação. Entretanto, a TVS foi inaugurada no dia 19 de agosto de 1981,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 - História dos Meios: Rádio, TV e Impressos, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul — São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015

<sup>2</sup> Professora do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba - UNISO

<sup>3</sup> Professor e Coordenador do Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba - UNISO

“transmitindo a cobertura da solenidade de assinatura da concessão dos quatro canais, diretamente do auditório do Ministério das Comunicações, em Brasília – abolindo o período de preparação técnica que geralmente há entre esses dois momentos”.<sup>4</sup> Mas o seriado Chaves, comprado em 1981, teve sua estreia oficial em agosto de 1984, dentro do programa do Bozo, um infantil de sucesso naquele período. O primeiro episódio brasileiro foi “Caçando Lagartixas” (JOLY et al, 2005, p. 27), e o destaque ficou por conta da má qualidade de imagem e de som, contudo, mostrava um humor simples e de alcance para várias faixas de público, como ficou constatado depois.

Outro aspecto relevante foi a qualidade da versão e da dublagem dos 250 episódios comprados pela TVS, “entre Chaves e Chapolim e outros pequenos quadros de esquetes” (JOLY et al, 2005, p. 26) dos atores do programa. Embora todos os episódios de Chaves tenham sido dublados nos estúdios da TVS, a empresa contratada para a dublagem foi a Maga Produções Artísticas, de propriedade de Marcelo Gastaldi, diretor de dublagem e dublador de Chaves e Chapolim, além da voz de abertura. Gastaldi atuava no meio artístico desde a década de 1960, tendo participado do grupo Os Iguais, da época da Jovem Guarda, e também como ator em novelas e seriados, na dramatização das aulas do “Madureza Ginásial”, exibido pela TV Cultura, além de ter realizado as dublagens de vários personagens em desenhos animados (entre eles Charlie Brown) e em filmes (John Lennon, em “John e Yoko, uma história de amor”).

A Maga Produções Artísticas é considerada uma cooperativa de dubladores, e não um estúdio, no sentido tradicional. Atualmente, é o Estúdio Marshmallow, e não conta mais com Gastaldi, falecido em São Paulo no ano de 1995.

Iniciadas em 1981, as dublagens de Chaves e Chapolim aconteceram até 1986. De acordo com Joly (2005, p. 63) e com diversos sites relacionados ao seriado (conforme destacamos nas referências), os dubladores principais eram: Marcelo Gastaldi (Chaves e Chapolim); Nelson Machado (Quico); Marta Vopiani (D. Florinda); Cecília Lemes (Chiquinha); Carlos Seidl (Seu Madruga); Helena Samara (D. Clotilde);

---

<sup>4</sup> Conforme atestam as informações disponíveis em seu site oficial ([www.sbt.com.br](http://www.sbt.com.br))

Mario Villela (Seu Barriga / Nhonho); Older Cazarré (Jaiminho); Osmiro Campos (Prof. Girafales) e Silton Cardoso (Godinez). Outros nomes apareceram, ora substituindo os originais ou iniciando-se como dubladores no DVD ou no desenho animado, exibido em 2007 (dublado nos estúdios Herbert Richers (RJ) e Álamo (SP)) Renó afirma, categoricamente, que a versão do nome El Chavo del Ocho para Chaves: “foi um erro de tradução para o português, pois a tradução correta é O menino da casa oito, por viver com uma senhora idosa que morava na casa oito em uma vila miserável” (2009, p. 4), porém isso é questionado pelos dubladores, que afirmam ter garantido a sonoridade do nome do personagem, optando por uma tradução menos, ou nada literal, como sugere Renó.

As versões dos episódios de Chaves, no Brasil, são um capítulo à parte no sucesso da série. Atualizando e reformulando as frases originais em espanhol para a realidade local, a produção aprofundou seu conhecimento na história do México e no cotidiano sociocultural para dar ao programa seu tom humorístico. Inclusive, o tema de abertura foi modificado: de um argumento mais intimista, que explora o menino pobre, para um mote alegre, desassociando-se a imagem de Chaves das dificuldades de sua pobreza. A música de abertura, "Aí Vem o Chaves", foi composta por Mário Lúcio de Freitas, parceiro de Marcelo Gastaldi desde os tempos do grupo Os iguais, na década de 1960, e também dublador do personagem Godinez.

Percebe-se a condição social de Chaves, mas como ele interage com as demais crianças da Vila, esse peso é relativizado, mesmo quando ele “rouba” os sanduíches de presunto que seus amigos compram. Apesar da venda desse sanduíche não ser comum nas ruas brasileiras, a produção do programa optou por manter o original. A explicação pode ser encontrada no portal Chaves (<http://portalchaves.forumch.com.br/melhordetodos>):

É normal um sanduíche de presunto ser vendido na primeira esquina que você procurar? Aqui não, mas no México sim. Simplesmente a dublagem poderia abrigar, colocando no lugar "cachorro-quente". Mas o nome sanduíche de presunto foi mantido em todos os episódios, com exceção de Acapulco, onde Chaves pede ao garçom o famoso pão com salsicha após destruir quase todo o restaurante, e no episódio do Exame de Admissão, quando Chiquinha responde como são os cachorros no sertão do Ceará. Na verdade, Chavinho

pede um sanduíche de presunto, pois no mesmo episódio brasileiro também trocariam o nome "Acapulco" por "Guarujá".

O episódio “**A Vizinhança em Acapulco**” (1977, em três partes), ao qual se refere a citação acima, rodado em Acapulco, foi considerado pelos fãs no portal Chaves como o melhor de todos, referindo-se ao episódio em que os personagens visitam as praias desse balneário mexicano.

No enredo, Chiquinha compra um produto para polir metais, porque este vinha com um cupom no qual havia a possibilidade de um prêmio: uma viagem para Acapulco, com tudo pago, para duas pessoas. E eles ganham a viagem e todos resolvem acompanhá-los, mas Chaves fica na Vila, por não ter dinheiro para ir com os outros. Foi Seu Barriga quem, compadecido com a solidão de Chaves, levou-o para Acapulco, onde todos estão, hospedados no Continental Emporio Acapulco, um hotel de luxo de propriedade do presidente e dono da Televisa. O episódio, utilizando-se de metalinguagem, serviu como marketing para o Hotel e também para a Televisa. Ao final, depois de muita confusão, Chaves, na praia, canta “Boa noite, Vizinhança”, com o pôr do sol no mar, ao fundo, e a vizinhança em volta de uma fogueira (o que pode ser consultado na Wikipedia ou assistido no Youtube). É nesse episódio de Acapulco que a dublagem trocou o balneário mexicano por Guarujá e, o sanduíche de presunto, que Chaves sempre come, por um cachorro-quente, na cena em que ele pede ao garçom seu lanche predileto. As alterações, que poderiam ser consideradas como “erros”, demonstram escolhas da equipe, no sentido de estabelecerem uma adequação à cultura e à identidade brasileiras (mais especificamente do Sudeste brasileiro e, sobretudo, de São Paulo), e se tornaram históricas entre os fãs do seriado.

Outro “erro”, ou melhor avaliando-se, escolha, que se transformou em um clássico para os fãs, foi o do episódio “Vamos ao Cinema”, no qual Chaves está chateado com o filme e diz: “Teria sido melhor ir ver o Pelé”. No Portal Chaves encontramos uma explicação para a cena:

No episódio "Vamos ao Cinema", o filme a que Chaves se refere é **El Chanfle**, protagonizado por Chespirito e toda a turma. Porém, como esse filme nunca fora exibido no Brasil, a dublagem brasileira o transformou em "filme do Pelé". Ou seja, o responsável pelo sucesso da frase "Teria sido

melhor ir ver o Pelé" foi a dublagem. E o episódio, de 1979, era uma autêntica propaganda do filme "El Chanfle", lançado no mesmo ano. A queixa de Chaves só faria sentido a partir da metade de 2004, com o lançamento do autêntico filme do Pelé: "Pelé Eterno" (embora Édson Arantes do Nascimento tenha sido protagonista de outros filmes como "Isto é Pelé", "Os Trombadinhas" e "Os Trapalhões e o Rei do Futebol").

Em que pesem as regionalizações, proporcionadas por estas mudanças, e o seu caráter muitas vezes datado, ao que parece, para os fãs de Chaves no Brasil, são adaptações consideradas positivas, são acertos, que demonstram a criatividade na tradução das falas que, em sua aparente simplicidade, trazem à tona trocadilhos de linguagem, capazes de potencializar o absurdo do cotidiano por meio do humor. E é pela linguagem que os próprios personagens se tornam mais perenes, quer pela carga de ambiguidade que possuem, em seu comportamento e em suas falas, quer por seu poder de fixar bordões, graças a uma opção tradutória por uma linguagem popular e aparentemente simples, mas cheia de intertextos, que remetem à cultura brasileira.

### **Foi sem querer querendo!**

O sucesso do programa Chaves na televisão brasileira e internacional é resultado de diversos fatores, entre os quais podemos incluir a simplicidade do programa, tornando-o acessível para diversos públicos, tanto no tocante às faixas etárias quanto nacionalidades e culturas. No site [Chavodel8.com](http://Chavodel8.com), criado na Costa Rica, podemos encontrar uma seção de "Mexicanismos", com vários exemplos de palavras utilizadas no México e que não fazem sentido ou dificultam o sentido no espanhol da Costa Rica. Um exemplo é a cena na qual Chaves diz: "Quico come na Borcelana". O que seria uma *borcelana*?

O contexto em que o diálogo aparece é quando "Chaves e Chiquinha convidam Quico para brincar de Comidinha em pratos descartáveis de papel, porém Quico não aceita o convite, já que come apenas em prato de porcelana. Chaves confunde-se e ri do que escutou, pois entendeu que Quico come somente em borcelanas. A graça da cena é que *borcelana*, no México, é também o nome do *orinal*, na Costa Rica, *basinica*, e no Brasil, *penico*. Para o público brasileiro, a palavra *borcelana*, no lugar de porcelana,

é considerada mais um dos jogos de palavras que o Chaves normalmente faria. Mesmo que não tenha a graça do penico, é perfeitamente aceitável no contexto local, não apenas pela sonoridade que, nas falas dos personagens, é fundamental, mas também pelo fato de que os penicos brasileiros já foram feitos de porcelana.

Assim, para os mais velhos, fica a memória do penico de porcelana e, para os mais novos, apenas a concretude da palavra, encontrada na sonoridade.

Outro exemplo, perfeitamente compreensível para o público brasileiro e, principalmente, para aquele da década de 1980, é quando “No Capítulo que as crianças brincam de hipnotizar, Quico encara durante um tempo o Seu Madruga sem dizer nada. Incomodado ele diz: Você parece o Flipper”. É, exatamente, ao olhar do golfinho, que dava nome ao seriado televisivo, que Seu Madruga está comparando o olhar do Quico. Isto explica em muito o fato de adultos na faixa dos quarenta anos se encantarem e rirem com os episódios aparentemente simples de Chaves. É que os textos guardam camadas, memórias percebidas como subtextos de uma cultura já experimentada pelos mais velhos. É certo que Chaves, feito para as massas, traduzido para o português do Brasil, elenca uma série de elementos da cultura de massa, mais especificamente, da cultura televisiva, fazendo que fãs rememorem outros programas dos quais também já foram espectadores.

A dublagem de Chaves é considerada por muitos como um dos motivos do sucesso do programa. Vários diálogos de Chaves aproximam-se da poesia concreta, pela sonoridade plástica, que se traduz em memória, criatividade, estranhamento, ênfase, com um peso maior que o do sentido imediato, referencial. Trata-se de um processo de tradução que opta por dar relevo à função poética da linguagem, não necessariamente à função referencial, preservando a natureza poética dos diálogos originais. O mesmo acontece com Chapolin Colorado, o outro personagem criado por Bolaños, que sempre dizia: “Não priemos canico!

Refletindo com o texto-manifesto de Augusto de Campos,

o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.



Esta pista sugere uma possibilidade de se compreender e de se ampliar o universo poético encontrado no seriado Chaves: o do jogo, do humor, da ambiguidade, da des-referencialização e do encantamento primitivo pela palavra poética, perene e inesgotável. Talvez este seja um ingrediente fundamental da fórmula para se conservar e conquistar fãs de todas as idades e em diversas culturas.

### **Chaves e a Cultura Fandom**

Inicialmente, é considerado Fandom o grupo de fãs que se reúne em torno de um programa, pessoa ou produto. Jenkins refere-se ao termo como uma subcultura, na qual os fãs podem partilhar e compartilhar seu interesse e amizade por determinado tema:

O Fandom de produtos midiáticos tem sido o tema central de meu trabalho há quase duas décadas – um interesse que surge tanto de minha própria participação em várias comunidades de fãs quanto de meus interesses intelectuais como estudioso dos meios de comunicação. Durante esse tempo, observei os fãs saírem das margens invisíveis da cultura popular e irem para o centro das reflexões atuais sobre produção e consumo midiático. (JENKINS, 2009, p. 39-40)

Para conceituar o universo midiático que se abre nessa cultura de convergência, o livro recorre a conhecidos programas televisivos e filmes, como Harry Potter, American Idol, Star Wars e, também, a disputa pela presidência dos EUA em 2004. A essa vertente também conceitua como ‘narrativa transmídia’ (2009, p. 49), pois ultrapassa uma única mídia, gerando, inclusive, certa dependência de outros meios para entendimento das sequências das histórias, como é o caso de filmes baseados em games ou histórias em quadrinhos.

Outro conceito desenvolvido por Jenkins é o de “economia afetiva” (2009, p. 97-98), que está relacionado às práticas de propaganda e marketing que desejam que os consumidores se tornem fãs incondicionais e não apenas meros consumidores ocasionais de determinado produto. A Coca-Cola é um exemplo clássico da criação do “lovemarks” ou o amor entre um fã e a marca escolhida (2009, p. 108).

Dessa forma, a relação mídia-produtor-consumidor passa por mudanças significativas, em que os três são afetados e afetam o processo da convergência que, por sua vez, influenciará diretamente na transformação ou mesmo na criação de uma nova cultura, baseada na convergência, que “naturaliza” a maneira como nos relacionamos com as mídias, ou seja, temos a impressão de que sempre foi dessa maneira que as relações entre mídia-produtor-consumidor se davam. Com isso, as certezas mercadológicas e midialógicas dão lugar às incertezas nas maneiras como as interações acontecerão, pois mídias tradicionais e atuais estão imbricadas ou, como sugere o autorna capa de seu livro “As mídias tradicionais são passivas; as mídias atuais, participativas. E elas estão em rota de colisão”.

A partir dessas considerações, podemos refletir sobre o fenômeno televisivo do programa Chaves através dos encontros promovidos pelos fãs que aconteceram em São Paulo e Rio de Janeiro.

### **Sites, Encontros e Festivais da Boa Vizinhança**

As primeiras iniciativas Fandom do Programa Chaves aconteceram no final da década de 1990, quando a internet estava se popularizando e ficando mais acessível ao público. Adolescentes, aproveitando o meio eletrônico, organizaram e reuniram os fãs.

No ano de 1997 e 98, surgiram os primeiros sites brasileiros sobre Chaves e Chapolin. O fã Gustavo Berriel, na época com 15 anos, passou a escrever todos os textos e a moderar a lista [FCBCC] do extinto site Fã-Clube Brasil Chaves & Chapolin. Paralelamente, Berriel colaborava com textos para o site 'Cleotais' ("Aí vem eles: Chapolin e Chaves"), o mais visitado de todos pelos internautas. Ainda naquela época, Berriel uniu-se a Bruno Pires, o Bepê, webmaster do "Tributo a Chespirito", que criou a lista [CHESPIRITO]. O site do FCBCC, finalmente, deixou de existir, mas a lista continuou. Um terceiro grande site entrou na moda das listas de fãs e criou a [CHAVOCHAPULIN-BRASIL]. Era a Chaves Online, de Lucas Zanoni, página que se destacou das demais por investir pesado em divulgação. Por isso, essa lista também emplacou rapidamente. As três listas de discussão entre fãs brasileiros funcionaram ao mesmo tempo até 2001, quando Gustavo Berriel criou um projeto de unificação das três em uma lista única, o grupo [CHESPIRITO-BRASIL]. O Fã-Clube Chespirito-Brasil foi criado oficialmente no dia 13 de maio de 2002, inicialmente como um grupo de discussão no site Grupos.com.br. Meses depois, o grupo foi transferido para o sistema Yahoogroups, onde ficou durante vários anos até ser transferido, em 2010, para o Googlegroups.

Da reunião e encontros virtuais, os fãs avançaram para encontros presenciais e, em 2004 acontecia, nas dependências da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o primeiro grande evento dos fãs de Chaves e Chapolim, realizado pelo Fã Clube CHESPIRITO-BRASIL: o CHAVESMANIA.

O dublador do **Seu Madruga, Carlos Seidl**, marcou presença e roubou a cena com sua palestra aberta às perguntas dos fãs. O vídeo logo se espalhou pela Internet e veio a se tornar um dos mais visitados do Youtube pelos brasileiros (procurar pelo vídeo "DUBLADOR DO SEU MADRUGA" no Youtube). Assim que a divulgação do sucesso do evento ganhou espaço nos jornais, o SBT voltou a exibir 'Chaves', que estava fora do ar por um longo período.

No ano seguinte o CHAVESMANIA II traz para as dependências da UERJ cerca de mil pessoas, que lotaram um auditório com capacidade para metade desse público e contou, mais uma vez, com a presença do dublador Carlos Seidl, interpretando ao vivo o personagem Seu Madruga. O CHAVESMANIA III, após alguns problemas entre os organizadores, parceiros e a UERJ, aconteceu em dois bares, nas imediações da Universidade.

No mesmo ano de 2005, em 3 de setembro, aconteceu em São Paulo o I Festival da Boa Vizinhança no pátio do Colégio Maria Imaculada, com capacidade para 1000 pessoas e, conforme o fã clube, mais de cinco mil esperavam a abertura dos portões, e foi necessária a ajuda da polícia militar na organização da entrada, no final, de 1700 pessoas, muito mais do que comportava o local. O dado positivo foi a falta de ocorrências que comprometessem o evento.

Para esse I Festival da Boa Vizinhança foram convidados todos os dubladores originais da série e a família de Marcelo Gastaldi, e estiveram presentes Nelson Machado (Quico), Cecília Lemes (Chiquinha), Helena Samara (Bruxa do 71) e Carlos Seidl, o Seu Madruga. O evento contou ainda com o apoio de empresas como a Easycomp, a General Brands, a Livraria Cultura, o Restaurante Dedo de la Chica, a Comix Book Shop, a Riclan, a CNA Paraíso, a Alfonso e Cia e a Lucky.

O II Festival da Boa Vizinhança aconteceu em 24 de Abril de 2010, já com uma estrutura e organização prevendo um público maior. Os preços dos ingressos foram fixados em R\$ 25,00 para os que comprassem antecipadamente pelo site [ingressocerto.com](http://ingressocerto.com) e no posto de venda na KS Produções, na região central da cidade de São Paulo e, R\$ 40,00 na bilheteria do evento, se ainda houvesse bilhetes. O estacionamento do Mart Center fixou o preço em R\$ 10,00 para o período do evento (das 10 às 20 horas) e foi oferecido transporte gratuito através de vans, que saíram da Estação Shopping, na Avenida Voluntários da Pátria, junto ao Terminal Rodoviário do Tietê (estação PORTUGUESA-TIETÊ do metrô), durante todo o dia.

A produção ainda disponibilizou o cadastramento para interessados em expor, em estandes, e para mídias dispostas à divulgação e cobertura, assim como contato com os dois artistas convidados, Edgar Vivar e Carlos Villagran. O blog [Alliengirl.wordpress.com](http://Alliengirl.wordpress.com) comenta o II Festival e atesta a importância das dublagens para o público brasileiro:

No dia 24/4/10 participei de um evento muito diferente pra mim. Fui ao Segundo Festival da Boa Vizinhança. Foi um evento legal. Chegamos cedo, era por volta de meio dia, e uma banda tocava os sucessos dos anos 80...ehehehe foi bem divertido. Depois fomos lá pra trás do palco, olha que coisa! O pai do meu namorado era o dublador do Chaves, então ficamos lá na área vip. A minha sogra, o namorado e a cunhada subiram no palco e são tratados como celebridades pelo fã clube e pelos fãs. Achei bem interessante como o público tem um baita carinho pelos dubladores. Afinal se for pensar bem, eles são responsáveis por 50% do sucesso que é até hoje o Chaves/Chapolin. Fiquei chocada com a quantidade de fãs que lotaram o local. Era muuuita gente! Uma constatação: o pessoal é super fã do Seu Madruga, pena que o ator já é falecido. O dublador do Seu Madruga, o Carlos Seidl, se colocar um bigodinho e o chapéu, fica igual!

Outro evento que atraiu e agradou ao público e “migrou” para o Youtube foi o Show do Chaves Animado, apresentado no Circo dos Sonhos, em São Paulo. Todavia não agradou nada aos críticos, como destaca a Revista Veja versão online, que o avaliou como “fraco”, apesar dos preços variarem entre R\$ 40,00 a R\$ 300,00:

Onze personagens do seriado Chaves participam da produção. No enredo, Seu Barriga decide vender a vila onde todos moram. O único que acha a história estranha é o Seu Madruga. Ao tentar desvendar o ocorrido, ele

desaparece e cabe à turma descobrir a verdade. Com um roteiro fraco e efeitos sofridos, o espetáculo agrada aos fãs do personagem e padece de falta de criatividade. Para piorar, os atores, caracterizados como grandes bonecos, realizam as coreografias de maneira desorganizada.

A cultura fandom criada no entorno dos personagens mexicanos, com uma gama imensa de produtos licenciados – e piratas, seja como representados no seriado ou no desenho animado/quadrinhos, extrapola os âmbitos do programa veiculado e atinge seu lado técnico, quando os dubladores brasileiros são alçados à categoria de estrelas entre os fãs locais e reconhecidos, pelos artistas e técnicos mexicanos, como responsáveis pelo sucesso. Ampliando as possibilidades comunicacionais do seriado, no aspecto da dublagem, as vozes dos brasileiros trouxeram uma “impressão digital”, ou podemos inventar, uma “impressão vocal”, que caracterizou e firmou cada personagem, mesmo quando um dublador representava dois personagens. A cultura fandom brasileira soube valorizar, além de apetrechos e marcas de cada um, também a vocalidade, que não “ficou atrás” dos personagens, mas se amalgamou, criando uma totalidade por vezes beirando à radiofônica, e não televisiva.

Diferentemente da impressão que adultos e crianças mexicanas têm de Chaves, como um menino pobre e com uma vida triste, impressão talvez reforçada pela música de abertura original, no Brasil, a percepção infantil sempre esteve mais ligada às brincadeiras e façanhas de Chaves do que à sua condição social. Inclusive, para as crianças, viver em um barril não é um problema, mas uma brincadeira que Chaves pode oferecer.

Também no plano da audiência, a cultura fandom, dialeticamente, conversa com os meios de comunicação e vimos, em março de 2012, um especial apresentado pela TELEVISA mexicana, em comemoração aos 40 anos do seriado nas Américas (America celebra Chesperito). O programa foi transmitido ao vivo e com a participação de fãs de vários países, além de personagens do seriado como jurados, em uma convocatória internacional, na qual concorriam em quatro categorias: O que há dentro do Barril?; A Chaves-rol@; a mascote fashion de Chaves e a Chavesmania. Conforme informa a Televisa em sua página relativa ao seriado, a primeira, que deveria fazer uma canção

homenagem, e a segunda, foram vencidas por Colombianas; a prova da mascote, ganhou-a uma mexicana e, na Chavesmania, o prêmio coube ao brasileiro Mauricio Trilha de Vargas, que é diretor do Fã-Clube-CHESPIRITO-Brasil e, conforme o Jornal Zero Hora, de janeiro de 2013, esteve na casa de Roberto Bolaños, no México.

O prêmio que os fãs latino-americanos receberam foi a passagem aérea paga para poder assistir à homenagem no Auditório Centro do México.

Completados 40 anos na televisão brasileira, o seriado Chaves continua construindo a memória dos fãs, novos e antigos, oferecendo-lhes motivos para celebração, organização de encontros, criação de sites e fóruns de discussão, nos mais diversos suportes.

## Referências

Cartaz de divulgação do II FBV disponível no site

<<http://www.sitedochaves.com/fbv/downloads.htm>> . Acesso em 27.01.2013.

CAMPOS, Augusto. Poesia Concreta: um manifesto. **Revista ad - arquitetura e decoração**, São Paulo, novembro/dezembro de 1956, n° 20)

Chespirito Brasil. Disponível em <<http://sitedochaves.com/fa-clube.htm>> . Acesso em 27.01.2013.

EDITORIAL TELEVISA. **Chaves: a história oficial ilustrada**. Trad. de Maurício Tamboni, São Paulo: Universo dos Livros, 2012.

GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto. **O Diário do Chaves**. Trad. Fabiana Camargo, São Paulo: Suma de Letras, 2006. Título original El Diario del Chavo del Ocho Mexico: Punt de Lectura, 1995.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. Trad. Susana Alexandria, 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOLY, Luís *et al.* **Chaves: Foi sem querer querendo**. Histórias e curiosidades de um dos programas de maior sucesso na TV do Brasil. 4ªed. São Paulo: Matrix, 2005.

MARCELO GASTALDI. Disponível em

<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcelo\\_Gastaldi](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcelo_Gastaldi)>. Acesso em 10.02.2013.



PERIÓDICO EL MUNDO. **El Chavo del Ocho, más violento que Chuc k Norris**  
[tp://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/19/television/1219138028.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2008/08/19/television/1219138028.html). Acesso em 10.02.2013.

Portal Chaves: Curiosidades. Disponível em  
<http://portalchaves.forumch.com.br/curiosidadesdub1>. Acesso em 16.02.2013.

RENÓ, Denis Porto. O Seriado El Chavo Del Ocho como um producto Folkcomunicacional que reflete a sociedade mexicana descrita por Octavio Paz. **Revista RAZON Y PALABRA**, México, nº 69, jul/ago/sept de 2009. Disponível em  
<http://www.razonypalabra.org.mx/Reno.pdf>. Acesso em 12.02.2013

Chaves Animado. Disponível em  
<http://vejasp.abril.com.br/atracao/chaves-animado-show-ao-vivo>. Acesso em 28.01.2013

30 de Abril. Um programa bem diferente. Disponível em  
<http://aliengirl.wordpress.com/tag/festival-da-boa-vizinhanca/> . Acesso em 27.01.2013.

1º FBV. Disponível em <http://www.sitedochaves.com/fbv/fbv2.htm>. Acesso em 27.01.2013.

Zero Hora. Roberto Bolaños, criador de 'Chaves' e 'Chapolin', recebe fãs brasileiros no México. Disponível em <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/01/roberto-bolanos-criador-de-chaves-e-chapolin-recebe-fas-brasileiros-no-mexico-4013322.html?impressao=sim> . Acesso em 21.09.2013

#### **Webgrafia:**

<http://www.forumch.com.br>

[www.sbt.com.br](http://www.sbt.com.br)

[www.sbt.com.br/clubinhosbt/chaves/](http://www.sbt.com.br/clubinhosbt/chaves/)

[www.chforum.com.br](http://www.chforum.com.br)

[www.viladochaves.com](http://www.viladochaves.com)

[www.lojadochaves.com](http://www.lojadochaves.com)

<http://www.chavodel8.com/historia/>

<http://www.youtube.com/watch?v=-VAfDFTt>

<http://www.youtube.com/watch?v=sz2vA7LjH1U>

## **Comunicação: mediações radiofônicas e os pilares da educomunicação<sup>1</sup>**

Leandro Aparecido de Oliveira<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo**

O presente artigo apresenta um levantamento histórico bibliográfico do rádio educativo brasileiro dentro da interface educação e comunicação, buscando pontos comuns com as diretrizes e bases da Educomunicação, com foco na mediação tecnológica na educação através do rádio. Esta análise remonta a trajetória do veículo no segmento educacional, com um olhar atento às novas práticas e pesquisas no campo da Educomunicação. Foi construído um paralelo do rádio como ferramenta tecnológica e as diretrizes da educomunicação. Considerando a análise, o rádio educativo integrado no processo de mediações atende todos os pré-requisitos para atuar como instrumento educacional. Um suporte para o educador com acessibilidade midiática, pluralidade cultural, promoção da consciência crítica e o empoderamento dos assistidos.

**Palavras chave:** Comunicação; Rádio; Educação; História; Mediação; Educomunicação.

### **Introdução**

Considerando a vocação das emissoras educativas para a transmissão de conteúdos educativo-culturais, por meio da atuação conjunta com sistemas educacionais de qualquer nível ou modalidade, para atender a educação básica, superior, permanente ou específica, este artigo busca identificar a partir de um levantamento bibliográfico do rádio educativo brasileiro, a relação entre as diretrizes da educomunicação e os gêneros dos programas radiofônicos educativos.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 - História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015 .

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo-SP, e-mail: leandro.oliveira@unasp.edu.br



Ela remonta a trajetória do veículo no segmento educacional, com um olhar atento as novas práticas e pesquisas no campo da educomunicação, que ganha força com o surgimento de pesquisas, graduações e pós-graduações no Brasil.

Dentro desse cenário surgem algumas perguntas: O rádio educativo existiu? Que tipo de conteúdo foi transmitido? É possível encontrar conceitos de educomunicação nos programas de emissoras educativas?

Presente entre as metas da Organização das Nações Unidas, a educação é um tema atual e pertinente dentro da interface comunicação e educação, com destaque para o fortalecimento da educomunicação e sua busca intervencionista no debate de temas correlatos.

### **Rádio Educativo**

A mídia radiofônica surgiu no Brasil há 91 anos, durante o centenário da independência em 1922. Com a falta de estações, a novidade foi usada primordialmente no primeiro ano para telégrafos, fato que resultou no aprimoramento da inovação.

Sendo assim, somente um ano após o início das transmissões, Edgard Roquette-Pinto, o principal incentivador do rádio em seu período embrionário no Brasil, com a Academia Brasileira de Ciências, lançaram a primeira emissora radiofônica do Brasil que, segundo ele, tinha fins educativos e sociais (CASTRO, 2002).

Mesmo com a motivação convincente de Roquette-Pinto, o novo veículo de comunicação era acessível apenas para a elite nacional, como escreve Ortriwano:

Mas o rádio nascia como meio da elite, não de massa, e se dirigia a quem tivesse poder aquisitivo para mandar buscar no exterior os aparelhos receptores. Também a programação não estava voltada para atingir aos objetivos a que se propunham seus fundadores. [...] Nasceu como empreendimento de intelectuais e cientistas e suas finalidades eram basicamente culturais, educativas e altruísticas. (ORTRIWANO, 1985, p.14)

O período de elite foi curto. Logo na década de 1930, a popularização do rádio foi ascendente e rápida, sendo considerado o veículo ideal para alcançar e educar de maneira inclusiva e interdisciplinar os brasileiros, como afirma Ângelo Piovesan:

O rádio inclui a todos: o letrado e o analfabeto, o pobre e o rico, o jovem e o idoso, a mulher e a criança... Na programação, por mais segmentada que seja, o rádio inclui a música, a publicidade, os vários formatos do jornalismo, a educação, o esporte, a cultura, a prestação de serviços... o rádio inclui tudo, o local e o global. Tudo cabe no rádio! (PIOVESAN, 2004, p. 36).

As primeiras emissoras brasileiras eram educativas com uma programação mesclando jornalismo, músicas, aulas, conferências e leituras comentadas. Personalidades da ciência eram tidas como referência para entrevistas e incentivo ao estudo. (Caderno de Comunicação, 2003, p.17). Depois do aval da Academia Brasileira de Ciências (Castro, 2002), para a criação da primeira emissora educativa no Brasil, Roquette-Pinto lançou o primeiro plano nacional de rádio educativo:

Sob o título Rádio e Educação escreveu: “Em linhas gerais, a rádio educação traçou um plano para transformar em cinco ou seis anos a mentalidade popular do país. Eis o plano: cada estado na sua capital dispendo de estabelecimentos de ensino de certo vulto fundaria uma grande rádio escola. Um entendimento entre governos, sob auspícios do governo federal, permitiria a aquisição das vinte poderosas estações necessárias” (CADERNO DE COMUNICAÇÃO, 2003, pp. 17 e 18).

A ocasião, tal plano foi classificado como “um dos maiores defensores das qualidades do rádio para combater o alto índice de analfabetismo no Brasil” (Caderno de Comunicação, 2003, p.18). Com o transcorrer dos anos, poucos estudos envolvendo educação, rádio e sua produção jornalística foram desenvolvidos. Ribeiro (2010, p. 286) afirma que “atualmente poucos estudos têm se debruçado sobre a atuação de emissoras educativas ou sobre a produção de programas com a intenção de ensinar conteúdos”.

Um dos estudos de referência para o segmento foi desenvolvido pelo Centro Nacional de Recursos Humanos do Ipea/Iplan, com o título de “Rádio Educativo no Brasil: um estudo”. Foi possível identificar as bases e diretrizes do rádio educativo brasileiro. Segundo Cadernos de Comunicação (Apud BRASIL IPEA/IPLAN, 1976, p. 11) “a radiodifusão educativa é o uso da transmissão radiofônica em qualquer processo sistemático de educação, com a finalidade de possibilitar aos ouvintes uma aquisição de conhecimentos e/ou uma mudança”.



... aos objetivos da educação escolar sistemática, nos níveis primário, médio e superior, educação permanente, incluindo a alfabetização, educação de adultos, educação técnica, etc.; treinamento de professores; integração da população de todo o território à cultura nacional, atingindo a zonas rurais e áreas menos acessíveis do país. (CADERNOS DE COMUNICAÇÃO, 2003, p. 76. Apud BRASIL IPEA/IPLAN, 1976, p. 14).

Sendo assim, a proposta de classificação dos programas foram as seguintes:

- a) Tipo 1 – Programas de ação complementar e subordinada: o rádio é visto como um esforço na sala de aula, cabendo ao professor a decisão de usá-lo ou não.
- b) Tipo 2 – Programas para diminuição de deficiências pedagógicas: baseando no ensino tradicional, visa suprir a carência de professores qualificados.
- c) Tipo 3 – Programas com ação de extensão: o rádio é a principal fonte de conhecimento, como na educação de adultos, exercendo “influência pedagógica direta sobre o indivíduo, isolado ou numa coletividade”. [...]
- d) Tipo 4 – Programas de ação sobre comunidades não submetidas a sistemas de ensino: “o rádio precede a escola em lugar de substituí-la” [...], atuando sobre um grande número de pessoas ao mesmo tempo. (CADERNOS DE COMUNICAÇÃO, 2003, p. 77)

### **A educomunicação e suas origens**

A Educomunicação é um conjunto de ideias com base metodológica voltada à Pedagogia, cuja proposta é a utilização de ferramentas tecnológicas modernas e recursos de comunicação no aprendizado por meio de técnicas midiáticas (HABERMAS, 2002). De acordo com o conceito trazido pela nomeação, trata-se da educação encontrando a comunicação, fazendo uso de iniciativas multimídia, colaborativos e interdisciplinares.

Esse método pode se desenvolver com alunos de todas as idades, sendo utilizado por educadores de quaisquer áreas de ensino.

A educomunicação se conhece, também, pela abreviatura de educom. Alguns exemplos são a utilização dos rádios escolares, de rádios virtuais, videogames, programas (softwares) para aprendizado online, podcasts, imagem, blogs, entrevistas e matérias idealizadas por alunos.

No Brasil, diversas ONGs e certas prefeituras promovem o desenvolvimento de programas de educomunicação, que têm semelhança no incentivo ao protagonismo infanto-juvenil e a uma comunicação horizontal. Desse modo, buscam reduzir as diversidades de hierarquia entre professores e estudantes, bem como as diferenças de faixas etárias, e ampliam, assim, o acesso à cultura e às informações com um olhar crítico e autônomo.

Pode-se dizer, portanto, que o conceito da Educomunicação é, ao mesmo tempo, uma prática e uma ideia inserida na interface entre Educação e Comunicação (SOARES, 2000). No sentido da prática, ela traz a proposta de novas espécies de aprendizado, de maneira a utilizar ferramentas tecnológicas e outros relacionamentos dentro da comunicação. Eles são mais voltados à democracia, à igualdade e, de certa forma, também, menos hierarquizado (KAPLÚN, 1999).

Os conceitos de Educomunicação são entendidos por Soares (2002) como o agrupamento de atividades inerentes ao planejamento, implementação e análise de mecanismos, programas e serviços. Esses se destinam à criação, à manutenção e, também, ao fortalecimento de ecossistemas comunicativos em certos espaços de educação, seja presencial ou virtual (SOARES, 2000).

Exemplos são escolas, centros culturais, emissoras de TV e emissoras de rádio educativas, além de outros locais, com maior ou menor formalidade de aprendizado (SOARES, 2000). Por meio da educomunicação, se estuda e trabalha as atitudes e comportamentos humanos, além de valores e decisões, com base no relacionamento com o universo que nos cerca. Além disso, são levados em conta aspectos da sociedade, da política, da cultura e da economia.

Em tal panorama, a discussão desafiadora é como fazer a inserção, na escola e na educação, de conteúdos comunicativos que tragam vivências de cultura de modo heterogêneo, por meio de novos recursos tecnológicos de dados e da própria comunicação em si (KAPLÚN, 1999).

É bem possível que o primeiro a usar o termo "Educomunicador" tenha sido o jornalista argentino Mário Kaplun (1999), ao se referir ao voluntariado, com base nos

profissionais capazes de fazer a mediação entre aspectos do jornalismo alternativo e ações de rádio comunitária. Tal nome trouxe inspiração ao conceito de "Educomunicação", utilizado por Jesus Martín-Barbero (2000) e pela UNESCO (1999).

No Brasil, as pesquisas e estudos a respeito da educomunicação têm avançado bastante e, inclusive, hoje já há universidades com graduações e especializações sobre o tema. Contudo, compreende-se que o profissional de educomunicação não se forma na e pela academia, e sim na própria prática educacional em linhas gerais (SOARES, 2000). Essa prática pode ocorrer internamente ou externamente à escola, em locais de maior ou menor formalidade de aprendizado (KAPLÚN, 1999).

O educador pode se formar também em produção de mídias voltadas à pluralidade cultural, com demandas em direção à participação popular (HABERMAS, 2002). Ele tem a possibilidade de se voltar a aspectos da consciência crítica e a certos assuntos que não costumam ser de interesse das mídias comerciais (SOARES, 2000).

### **O educador no Brasil**

A educomunicação é uma atividade sistêmica, de caráter estratégico, relacionada a alguns dos mais altos escalões comunicativos existentes na sociedade atual (KAPLÚN, 1999). Ela tem por meta criar, onde não existe, e manter, onde já há, além de modificar para favorável, onde for negativa, a imagem da educação junto aos seus públicos de prioridade.

Os objetivos permanentes dessa modalidade de comunicação são conscientizar a opinião pública de que a educação é uma excelente estratégia, e os profissionais envolvidos com ela têm consciência de que neles está sua maior força (KAPLÚN, 1999). Com o passar do tempo, torna-se possível fortalecer a credibilidade do método, obtendo noticiários favoráveis e sendo fonte natural de procura dos alunos.

No país, o cenário atual é de uma competição acirrada, prevendo a reorganização estratégica das faculdades, que será permeada certamente por avanços tecnológicos (HABERMAS, 2002). A valorização do conhecimento se torna cada vez mais importante e complexa, tornando mais flexíveis as diversas relações entre professor e aluno, de modo

a intensificar cada vez mais os conceitos de cidadania dentro das salas de aula (HABERMAS, 2002).

Há, também, implicada nos novos recursos tecnológicos, uma preocupação evidente com o meio ambiente, trazendo a responsabilidade social nas universidades como fator competitivo e, acima de tudo, a comunicação como ferramenta estratégica (CITELLI, 2004). O perfil das universidades de hoje engloba novos processos de gestão educacional, com a ampliação das fronteiras, uma vez que apenas a estrutura física não representa valor (HABERMAS, 2002).

Portanto, temos, com o passar dos anos, uma quebra na massificação dos processos de produção de conteúdo, uma vez que há monitoramento das ações e um aumento do grau de participação dos educandos, promovendo redução dos níveis hierárquicos (KAPLÚN, 1999).

Desse modo, têm-se os conceitos necessários e básicos para tornar viável, constante e evolutiva a profissionalização completa de cada estrutura de comunicação (SOARES, 2000). Outro fator de extrema importância e influência na esfera da educação no Brasil é a opinião pública.

Ela se torna o principal alvo do trabalho das equipes que compõem a educomunicação integrada do país, na busca de eficiência nos processos de comunicação. Essa opinião pública é formada a partir de: boatos e rumores; regras dos grupos; comunicação interpessoal; líderes ou formadores de opinião e meios de comunicação de massa.

Dessa maneira, tem-se certo tipo de resposta sobre por que é importante e essencial se comunicar de forma eficiente, seja no âmbito da universidade ou fora dele (CITELLI, 2004). Uma vez tratada como público, a universidade também promove a formação dos indivíduos e, além disso, multiplica certos tipos de opiniões em seus diferentes ambientes (HABERMAS, 2002).

A educomunicação no Brasil vem promover e estabelecer políticas e estratégias para a área de comunicação, formada por profissionais que trabalham inter-relacionados (KAPLÚN, 1999).



### **Pilares da Educomunicação**

A nova área de concentração e estudos difunde rapidamente seus conceitos, baseados em Martín-Barbero, Kaplún, e mais recente no Brasil, Ismar de Oliveira e Adilson Citelli. Nesses estudos, a educomunicação é fundamentada nos seguintes pilares:

- Educação para recepção crítica.
- Expressões comunicativas por meio de representações artísticas.
- Mediação tecnológica no âmbito educativo.
- Gestão dos processos comunicativos.
- Reflexão com base na Epistemologia a respeito das inter-relações entre Comunicação e Educação.

Tais pilares são bases de fomento deste novo campo. Aliada com as ferramentas de mediação tecnológicas, podemos traçar um pequeno paralelo com as bases e diretrizes do rádio educativo brasileiro, identificadas pelo Ipea/Iplan.

### **Análise dos dados**

Considerando a proposta desta pesquisa e seus fragmentos bibliográficos, as classificações foram analisadas paralelas aos os pilares da educomunicação, considerando assim sua função mediadora.

Para os programas do Tipo 1, classificados como ação complementar e subordinada, a educomunicação está presente para fortalecimento da educação para uma recepção crítica e promoção da mediação tecnológica no âmbito educativo, considerando que o rádio é visto como mediador na sala de aula.

Os classificados como tipo 2, focados em diminuir deficiências pedagógicas, a educomunicação cumpre seu papel de mediação tecnológica no âmbito educativo, principalmente suprimindo a carência de professores qualificados.

Já os programas denominados como tipo 3, são voltados para ações de extensão. A classificação foi a que mais angariou pilares da educomunicação, sendo efetiva para educação para recepção crítica, mediação tecnológica no âmbito educativo e disseminação de expressões comunicativas por meio de representações artísticas.

No tipo 4, classificado como programas de ação sobre comunidades não submetidas a sistemas de ensino, a educomunicação trabalho focada na gestão dos processos comunicativos e na reflexão com base na epistemologia a respeito das inter-relações entre Comunicação e Educação.

Portanto temos no quadro 1 o cenário que relaciona o uso do rádio, como ferramenta de mediação tecnológica em sua segmentação educativa com a educomunicação.

<b>Tipos de programas</b>	<b>Pilares da educomunicação atendidos</b>
Tipo 1 – Programas de ação complementar e subordinada: o rádio é visto como um reforço na sala de aula, cabendo ao professor a decisão de usá-lo ou não.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Educação para recepção crítica.</li> <li>• Mediação tecnológica no âmbito educativo.</li> </ul>
Tipo 2 – Programas para diminuição de deficiências pedagógicas: baseando no ensino tradicional, visa suprir a carência de professores qualificados.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mediação tecnológica no âmbito educativo.</li> </ul>
Tipo 3 – Programas com ação de extensão: o rádio é a principal fonte de conhecimento, como na educação de adultos, exercendo “influência pedagógica direta sobre o indivíduo, isolado ou numa coletividade”. [...]	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Educação para recepção crítica.</li> <li>• Mediação tecnológica no âmbito educativo.</li> <li>• Expressões comunicativas por meio de representações artísticas.</li> </ul>
Tipo 4 – Programas de ação sobre comunidades não submetidas a sistemas de ensino: “o rádio precede a escola em lugar de substituí-la” [...], atuando sobre um grande número de pessoas ao mesmo tempo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gestão dos processos comunicativos.</li> <li>• Reflexão com base na Epistemologia a respeito das inter-relações entre Comunicação e Educação</li> </ul>

### **Considerações finais**

Considerando a breve análise de dados, observamos que o rádio educativo integrado em um processo de mediações atende todos pré-requisitos para atuar educacionalmente. Uma mídia com vastas possibilidades para o educador com acessibilidade midiática, pluralidade cultural, promoção da consciência crítica e o empoderamento dos assistidos.

Nilda Jacks afirma que “o processo de comunicação não é mais visto como um fenômeno de mão única, assim propostas por teorias funcionalistas e críticas, e sim como um processo complexo e de mão dupla, especialmente nas pesquisas de perspectiva sociocultural”. (JACKS, 2008, p. 134)

O processo mediações é favorecido, segundo Jacks, pois existe “expressão e produção de sentido tanto do lado das emissoras quanto dos receptores, cujo significado no processo de recepção não é definido pelos interesses dos emissores, mas sim mediante uma negociação desses sentidos por parte dos receptores”. (JACKS, 2008, p. 134-135)

Pesquisas posteriores podem executar um mapeamento mais completo do processo de mediação das emissoras de rádios educativas no Brasil a fim de identificar a eficácia e existência destes entrelaçamentos encontrados.

## Referências

CASTRO, R. Roquette-Pinto: **O Homem Multidão**. Soarmec. Acesso em 08 de julho de 2014, disponível em Soarmec: Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio Mec: <http://www.soarmec.com.br/roquette4.html>

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. 8ª ed. São Paulo. Editora Ática, 2004.

HABERMAS, Jürgen. **A Inclusão do Outro**: estudos de teoria política. São Paulo: Loyola, 2002.

JACKS, Nilda. **A emergência dos estudos de recepção no Brasil**. Nilda Jacks (coord.), Daiane Menezes, Elisa Piedras. Sulina, Porto Alegre, 2008.

KAPLÚN, Mario. Processos educativos e canais de comunicação. **Comunicação & Educação**. USP, n 14. São Paulo, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Ensanchando territórios en comunicación/educación”, in VALDERRAMA, Carlos, **Comunicación & Educación**, Universidad Central, Bogotá, 2000.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio**: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. Summus, São Paulo, 1985.



PIOVESAN, Angelo Pedro. Rádio e educação: uma integração prazerosa. In: **Rádio: sintonia do futuro**. Org: André Barbosa Filho; Angelo Pedro Piovesan; Rosana Beneton. Paulinas, São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Adriana Gomes. Rádio Educação – maneiras de conjugar. In: **E o rádio?: novos horizontes midiáticos**. Org. Luiz Artur Ferraretto, Luciano Klöckner. Edipucrs, Porto Alegre, 2010.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL, D. P. **Cadernos da Comunicação** – Volume 6:. Série memória. Rio de Janeiro, março de 2003. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

SOARES, Ismar de Oliveira. Educomunicação: um campo de mediações. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo, ECA/USP-Editora Segmento, Ano VII, set/dez. 2000, no. 19.

SOARES, Ismar de Oliveira. Gestão comunicativa e educação: caminhos da educomunicação, In: **Comunicação & Educação**. ECA/USP, Editora Segmento, Ano VIII, já./abr. n°. 23. São Paulo, 2002.

ULLA, C.; FEILITZEN, C. V. **A Criança e a Violência na Mídia**. Brasília: UNESCO, Direitos Humanos. Ministério da Justiça, Governo Federal, 2001.

## **Construção histórica-midiática de um educador: professor Josué – novelas Gabriela 1975 e 2012<sup>1</sup>**

Gláucia Jacuk Herman<sup>2</sup>  
Stefannia Domingues Pires B. Suguita<sup>3</sup>  
UNIP- Universidade Paulista , São Paulo – S.P.

### **Resumo**

O objetivo do presente artigo é tecer uma abordagem comparativa entre as duas “Gabrielas” da Rede Globo – 1975 e 2012, tendo como mote principal a personagem do professor Josué. Através da decupagem das obras e da comparação com Carlitos de Charles Chaplin apresenta-se um panorama na representação do educador como reflexo de construções sociais e discursivas.

**Palavras –chave:** Adaptação Televisiva; Literatura ; Intertextualidade ; Construção Midiática; Caracterização.

### **Introdução**

Este trabalho tem como objetivo apresentar características de uma personagem televisiva e assim construir um panorama histórico-midiático das transformações representativas do educador, para isso analisamos as conjunções, disjunções e transmutações do personagem Professor Josué da novela Gabriela, transmitida pela rede Globo, nas versões de 1975 e 2012; abordamos a intertextualidade entre os personagens Josué, na versão de 2012 e o personagem Carlitos, de Charles Chaplin.

Comprendemos a mídia como articuladora e produtora de bens e de uma cultura do consumo, e o gênero de seus produtos um eixo que atravessa esses campos.

---

1 Trabalho apresentado no GT. 4 História dos Meios: Rádio, TV e Impressos do Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015

2 Gláucia Jacuk Herman é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista sob orientação do Dr Antônio Adami, participa do Grupo “Mídia, Cultura e Memória”, cadastrado junto ao CNPq e é professora titular na UNIP – Universidade Paulista e FIT Faculdade Impacta de Tecnologia. Email: [gjherman@uol.com.br](mailto:gjherman@uol.com.br).

3 Stefannia Domingues Pires B. Suguita é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista sob orientação da Dra Anna Maria Balogh-. Email: [sfsuguita@hotmail.com](mailto:sfsuguita@hotmail.com)

Pesquisadores da mídia televisiva afirmam que os bens culturais industrializados e distribuídos retratam construções simbólicas, a partir da apropriação de elementos que já circulam na própria cultura que produz tais bens, constituindo um discurso hegemônico do gênero.

Apresentamos um panorama sucinto dos conceitos utilizados, das características dos textos verbal, não-verbal e sincrético; da intertextualidade e paratextualidade; das conjunções, disjunções e transmutações e na sequência uma breve caracterização e comparação entre a personagem Josué, nas versões literária e sincrética de 1975 e 2012, e da personagem de Chaplin, Carlitos.

### 1. Conceituações teóricas

Este artigo analisa um produto midiático adaptado da literatura para um meio sincrético - a televisão e, portanto trataremos de um processo que: *“pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância homogênea – a palavra -, para um texto no qual convivem substâncias de expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro”* (BALOGH, 1996, p. 37).

Consideramos aqui que estamos tratando de obras distintas, portanto não nos propomos a esboçar juízos valorativos acerca destas, ao contrário, temos pleno conhecimento de que ao adentrarmos no universo do que aqui nomearemos como uma adaptação literária para o meio televisivo, levaremos em conta que *“Experimentar uma obra literária em uma outra, diferente daquela em que foi concebida originalmente, é sempre uma aventura e ainda :*

Adaptar é como reconstruir uma casa em um novo local. Monta-se a lareira, os vitrais, os lustres, a pintura e está lá a casa. Pode-se manter a originalidade ou torná-la um “ Frankstein”. É um exercício de constante reconstrução de imagens, a partir de sons, apenas pressupostas no texto de partida . (ADAMI, 2003, p. 86-91)

Os textos podem ser verbais, não verbais e sincréticos. O texto verbal tem caráter oral ou escrito: um discurso, uma poesia, uma reportagem de jornal ou revista. O texto não

verbal pelo não uso da palavra e pode ser uma pintura, uma dança, uma fotografia. O texto sincrético utiliza-se de mais de um recurso de expressão, uma peça teatral, um filme.

O efeito de sentido do texto sincrético é provocado pela intertextualidade, que, segundo Greimas, implica a existência de semióticas (ou de discursos) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p.272).

Segundo Balogh (2007) “a intertextualidade designa não uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação de diversos textos realizado por um texto centralizador que mantém a liderança do sentido.”

A paratextualidade “se refiere a todas aquellas notas al margen de la serie: títulos, subtítulos, presentación y portada, apertura, leitmotif musical, la publicidad, en torno a su emisión[...]”(apud Balogh, 2007, p. 12)); “vinhetas, musicas e as próprias chamadas servem como verdadeiras bulas instrutivas”(Balogh, 2007).

### **1.1 Uma questão metodológica**

Percebemos em nossa pesquisa a importância da decupagem para sistematizar a descrição do processo de transmutação. Decupamos algumas cenas da personagem da novela, versão 1975 e 2012, e realizamos a contraposição das superfícies narrativas, utilizando a metalinguística frasal.

### **1.2 Características da personagem no romance**

Cândido (1987), em *A personagem do romance*, observa que a personagem seria o resultado do trabalho de selecionar os traços indicativos que um romancista escolhe para apresentá-la física e psicologicamente. São os fragmentos que através da coerência e organização internas nos dão a unidade/totalidade deste ser, todos os dados fornecidos são intencionais, têm a finalidade de compor/delimitar este conhecimento do outro:



...a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada às leis de composição de palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística (grifo nosso) (CÂNDIDO et al , 1987, p.78).

Partindo da afirmação de Cândido (1987), temos nas personagens literárias uma “composição verbal”, portanto palavras, elementos com os quais o leitor constrói a personagem em sua imaginação. A narrativa então se realiza através da existência das personagens que conduzem o leitor por seu mundo particular, ou seja, o “enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CÂNDIDO et al, 1987, p.53).

### 1.3 Características da personagem televisiva

Assim como já discorremos sobre as características da criação do ser ficcional literário, abordaremos agora as características da personagem da narrativa televisual.

Como já citamos anteriormente a personagem do romance é feita exclusivamente de palavras escritas. Em contrapartida, no produto televisual: “as personagens são encarnadas em pessoas. (...) Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno.” (CÂNDIDO et al, 1987, p.111)

Ou seja, o leitor de um romance tem a liberdade de criar a personagem de acordo com sua imaginação e repertório, já no produto televisivo defronta-se com o registro pronto e acabado de sua imagem e voz.

Tânia Pellegrini (2003), em seu artigo *Narrativa verbal e narrativa visual*, mostra-nos que o contexto visual como: vestes, caracterização, comportamento, espaço, gestos, expressões das personagens propiciam ao espectador situar a narrativa, cada componente visual e sonoro constroem um universo que toma forma e ganha vida , trazendo o receptor para dentro da narrativa, a imagem e o movimento são componentes da construção de uma outra dimensão passível de ser penetrada pelos sentidos de visão e audição, *A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte* (SILVA, 2003, p.21).



Pensemos, por exemplo, nas narrativas visuais do cinema ou da telenovela, produtos culturais a que (quase) todos têm acesso e que competem diretamente com as narrativas literárias no gosto do público consumidor de cultura; o que se capta, em primeiro lugar, é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor (PELLEGRINI et al, 2003, p.15).

#### **1.4 Conjunções, Disjunções e Transmutações**

Para relacionar termos-objeto é necessário que ambos tenham algo em comum (identidade), mas para que possam ser diferenciados é preciso que tenham algo divergente (não-identidade). É o problema da continuidade e das discontinuidades que se manifestam sob a forma de conjunção e disjunção (RECTOR, 1979, p. 50).

Após a análise da estrutura das três narrativas, literária e televisivas, pretendemos apresentar os elementos conjuntivos, as características de similaridade que nos permitem enxergar os pontos de chegada – as obras televisivas como transposições da obra de partida – romance. Apontar as disjunções, as características diferenciadoras entre as caracterizações da personagem, como peças constituintes do processo de adaptação e apreender quais os efeitos desta reconstrução e os resultados obtidos no produto teledramatúrgico.

Estas transgressões ou dessemelhanças certamente nos mostram não só as intenções dos diretores e os caminhos escolhidos, mas também como o dinamismo entre as três obras pode estabelecer um trânsito intertextual que nos permite enxergar as relações, as manutenções, os acréscimos e supressões, estruturas semelhantes, porém de material constitutivo diverso, conjuntos enunciativos com um denominador comum, mas com estratégias e recursos discursivos próprios, resultando em equivalências e divergências, fidelidade e traição.



## 2. Características da personagem Professor Josué – obra literária e versões fílmicas.

Professor Josué - (Marco Nanini - 1975 / Anderson di Rizzi - 2012) – É professor do ginásio e poeta. Está sempre no bar Vesúvio. Sem dinheiro, sempre pendurando a conta com Nacib (Armando Bogus – 1975 / Humberto Martins - 2012). Inicialmente é apaixonado por Malvina (Elizabeth Savala – 1975 / Vanessa Giácomo - 2012), a quem dedica versos de amor. Para olhar Malvina, fica sempre perto da janela de Glorinha (Ana Maria Magalhães – 1975 / Suzana Pires - 2012) com quem acaba tendo um caso.

## 3. Caracterizações do Professor Josué

### 3.1 Na Obra Literária

“ O professor Josué, de gravata – borboleta azul com pintas brancas, o cabelo reluzente de brilhantina e as cavadas faces de tísico, alto e espigado (“como um triste eucalipto solitário” definira-se ele num poema) um livro de versos na mão (AMADO, 2012,p. 183).

### 3.2 Na novela Gabriela versão 1975.



À esquerda : Prof. Josué – Gabriela versão 1975, interpretado por Marco Nanini. À direita: Berto (Mário Gomes), Malvina e Prof. Josué – versão 1975 - Fonte: <http://astrosemrevista.blogspot.com.br>.

O professor se apresenta na versão 1975 alto, magro, gravata borboleta, com chapéu Panamá, flor na lapela, livro em punho, guarda chuva. A personagem se mostra

protetora, segura, com repertório verbal bem articulado, carinhoso com Glorinha (Ana Maria Magalhães).

Suas características se aproximam das citadas na obra literária “alto e espigado”, culto, delicado, porém firme em suas palavras, se apresenta altivo, elegante, confiante, bem vestido, como demonstrado na foto, usa sapatos bicolores. Pouco se vê das características cômicas, apresentadas na versão 2012.

### 3.3 Na novela **Gabriela versão 2012.**



Professor Josué – Gabriela versão 2012, interpretado por Anderson di Rizzi. Fonte: <http://gshow.globo.com/novelas/gabriela/Bastidores/noticia/2012/08/anderson-di-rizzi-fala-do-sucesso-de-josue-na-ruas-que-professor-safadinho-hein.html>

O Professor Josué se apresenta na versão 2012, usando terno (paletó e colete) e gravata, com lenço no bolso, chapéu coco, algumas vezes carrega pasta gasta e uma agenda nos braços. Usa bigode, ‘mosca’ e óculos redondos.

Sua vestimenta é folgada, usa calças longas demais, que se amontoam na barra, sobre os sapatos. Tem um visual desalinhado, deselegante.

O professor encarna um personagem romântico, atrapalhado e por vezes ingênuo. O que lhe confere uma caracterização cômica e distante da apresentação da obra literária. Seu jeito de andar não é altivo, anda com passos miúdos, ombro arqueado, quase cabisbaixo, demonstra ansiedade.



#### 4. Professor Josué - Uma referência a Carlitos, de Charles Chaplin.

##### 4.1 Caracterização da personagem Carlitos – Charles Chaplin



Fonte: <http://escolaburlesca.blogspot.com.br/2012/03/chaplin-e-o-personagem-carlitos.html>

A personagem Carlitos, ou "*O Vagabundo*" no Brasil, conhecido como *Charlot* na Europa, consiste em um andarilho pobretão que possui todas as maneiras refinadas e a dignidade de um cavalheiro (*gentleman*), usando um fraque preto esgarçado, calças e Sapatos desgastados e mais largos que o seu número, um chapéu-coco ou cartola, uma bengala de bambu e - sua marca pessoal - um pequeno bigode-de-broxa.

##### 4.2 Versão 2012

Josué é um jovem poeta maltrapilho que sobrevive das aulas que ministra no colégio das moças de Ilhéus. Suas vestimentas e seu andar lembram o clássico maltrapilho: o Carlitos, de Chaplin. A diferença é que Carlitos era um adorável vagabundo enquanto Prof. Josué não o é.

Josué é apaixonado por Malvina, menina considerada moderna por desejar liberdade, inclusive para escolher a literatura que pretende ler. Seu grande feito foi ler “O Crime do Padre Amaro”; escondido de seus pais, claro.

Malvina é filha única do coronel Melk Tavares (Chico Díaz), homem de garbo e elegância, aliado político de Ramiro Bastos, o coronel dos coronéis.

Coronel Melk descobre a paixão nutrida pelo professor Josué e decide sabatiná-lo. Facção em punhos, acusa o Professor de ser um bosta, um pobretão que não valia nada, um professor idiota que perde tempo escrevendo versos enquanto quase morre de fome. Josué permanece calado perante todas as ofensas e chega a concordar com as palavras de Melk Tavares. Sua feição só se modifica ao final, quando o coronel afirma que mesmo considerando Josué um bosta, permitiria que ele cortejasse Malvina. Josué explode em felicidade e começa a preparar a aproximação com a jovem menina.

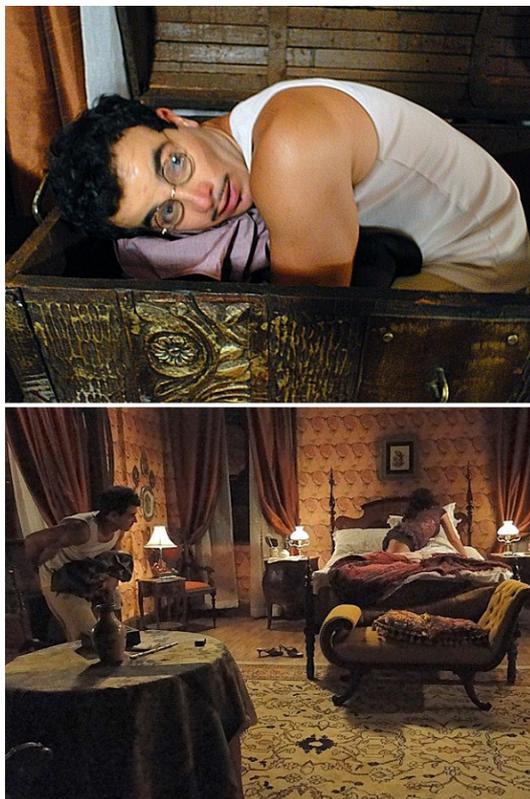
O primeiro passo foi convidar Malvina para um sorvete. Como ela precisou levar uma amiga, Josué comprou e pagou três sorvetes, o que consumiu todas as suas economias de professor.

Algumas cenas mais tarde, Josué pede um jornal velho para tapar o enorme buraco de seu sapato. Comenta que todo seu dinheiro se foi com os sorvetes, mas mesmo assim está feliz. Em outro capítulo, Mundinho Falcão, rico exportador de cacau, oferece dinheiro para que o professor comprasse um sapato novo. Josué nega e diz que, mesmo pobre e professor, mantém sua dignidade.

Seu andar e sua caracterização com chapéu coco remetem a uma semelhança com Carlitos. Seu refinamento está em suas nobres emoções.

Os trejeitos e a imagem de Carlitos são reconhecíveis em Prof. Josué – o bigode, o chapéu, o andar, um personagem caricato. O professor que ganha mal e anda de sapatos furados, sempre sem dinheiro, acaba recebendo presentes de Glorinha (Suzana Pires), a “teúda e manteúda” de um coronel.

Por diversas vezes é quase flagrado na cama com Glorinha (Suzana Pires) e precisa se esconder para não ser encontrado pelo coronel Coriolano (Ari Fontoura). Nestas circunstâncias, a comédia pastelão entra em cena e o Professor é obrigado a se esconder embaixo da cama, ao lado do penico, aguentar um colchão que se move ao ritmo dos movimentos de Glorinha e seu Coronel, outras vezes, se esconde no armário e sai vestido de mulher, ou no baú, de onde sairá horas depois quando seu rival já adormeceu, o que faz com que ele apareça, no dia seguinte, na escola para dar aulas todo “torto e amassado”.



Cena 1: O Professor Josué no Baú.

Cena 2: O Professor Josué saindo do baú enquanto Glorinha distrai o Coronel.

Fonte: <http://gshow.globo.com/novelas/gabriela/Vem-por-ai/noticia/2012/08/gloria-enfia-josue-dentro-de-um-bau-para-evitar-flagra-de-coriolano.html>

### 4.3. Cena – O flagrante

#### Descritivo da cena estudada – versão 1975

Coronel entra na casa:

Coronel diz: “Ô professor...um homem que vive metido com os livros, fazer uma coisa dessas comigo.”

Professor Josué diz em voz bastante baixa: “Eu gosto de Glorinha.”

Coronel grita: “Ele gosta coisa nenhuma de você Glorinha! Eu devia ter deixado você a vida inteira naquele cabaré...comendo fogo (o coronel tenta se aproximar de Glorinha, mas o Professor a protege e os três fazem um giro 180 graus em cena). Mas



“você vão ver o que eu vou fazer com vocês agora...você vão ver! (música de suspense). E quando eu voltar não quero saber de nenhum de vocês aqui...fora...fora...os dois...rua (enquanto joga as malas de Glorinha pela janela), cambada de sem vergonhas, fora e não quero mais ver vocês aqui.”

Enquanto o casal sai da casa do Coronel, seguidos pela doméstica (cúmplice) a música de suspense se transforma em uma valsa. Pessoas desviam do casal, Glorinha deixa sua sombrinha e bolsa penduradas na estátua da praça e o casal dança a valsa, se enamoram, sorrindo eles bailam. Em seguida o Professor pega seu chapéu e os apetrechos de Glorinha que havia deixado na estátua, dá um tapinha no rosto da moça e eles saem da cena, abraçados e saltitantes.



Cena: Prof. Josué e Glorinha bailam na praça – versão 1975

#### 4.4 Versão 2012

O casal está no quarto, o coronel que estava de tocaia, pega a chave do quarto com a empregada e tranca a porta por fora. Quando o casal ouve o barulho e Glorinha tenta abrir a porta para ver o que está acontecendo, percebe que ela está trancada. Eles percebem que estão trancados propositadamente, o coronel então grita do lado de fora que sabe que eles estão ali, que vão pagar pelo que fizeram e que vão ver o que lhes espera. O casal dentro do quarto fica estático, Glorinha pergunta ao Professor o que farão e ele responde que o coronel os matará, ela se desespera e percebe que o Professor Josué havia molhado as calças, comenta o ocorrido e ficam ambos estáticos.



Quando o coronel entra no quarto, ambos são expulsos despidos e são expostos em praça publica nus, totalmente envergonhados.



Fonte:

<http://cearaemrede.com.br/2012/10/gabriela-hoje-161012-coriolano-coloca.html>

#### 4.5. Paratextualidade – versão 2012 e a mídia

O texto abaixo foi veiculado no Site Noticias da Tv Brasileira e reforça o foco tragicômico da cena do flagrante: Gabriela: Hoje 16/10/2012 – Coriolano coloca Josué e Glória para correrem nus pela cidade  
Casal foge da bala, mas não da vergonha.

Postado por Salve Jorge



Alguns fecham os olhos em respeito, enquanto outros saboreiam a cena burlesca e principalmente a nudez de Glorinha. Fonte: <http://cearaemrede.com.br/2012/10/gabriela-hoje-161012-coriolano-coloca.html>

Depois do flagra que dá em Josué (Anderson di Rizzi) e Gloria (Suzana Pires), Coriolano (Ary Fontoura) só consegue tomar uma atitude. Com a casa cercada de jagunços, ele deixa os dois no quarto apavorados: “Vão ter o castigo que merecem! Rezem, pois vão servir de exemplo!”

Gloria e Josué são obrigados a fugirem nus. O casal fica desesperado com o que será de seu futuro. “Ai Jesus! Ele mandou rezar! Sou nova por demais para ir embora desse mundo! Diz Glória preocupada. “Eu ainda tenho tanta poesia pra escrever”, sonha Josué.

Toda cidade fica esperando para ver no que mais essa traição de Ilhéus vai dar. Com ajuda dos Jagunços, Coriolano enxota os dois completamente nus: “Saíam! Saíam! Chispem daqui. Vão embora sem nada!”.

“Por isso eu nunca vi esse cabra no Bataclã. Tava bem servido!”, comenta Teodora (Emanuelle Araujo).



“Esse mundo virou bagunça!”, resmungava Jesuino (José Wilker) quando vê que Coriolano não resolveu o assunto a bala.

“Coitado do Professor!”, lamenta Malvina (Vanessa Giácomo).

Não perca! Esta cena irá ao ar na terça feira, dia 16 de outubro.

## 5. Considerações finais

A construção do Professor Josué na versão 2012 é o resultado de um conjunto de relações propostas: pobre + poeta + sonhador + maltrapilho = professor. Infelizmente nós professores não podemos dizer que este personagem só existe na ficção, porque ele perpassa o imaginário popular.

Algumas características são comuns entre o Professor Josué (versão 2012) e Carlitos, de Chaplin, traços cômicos são constantes em sua representação, percebemos a intencionalidade da intertextualidade também na referência que a novela faz logo no início dos capítulos, apresentando o Prof. Josué assistindo ao filme de Chaplin no cinema da cidade.

As disjunções entre as cenas do flagrante do caso amoroso entre o Professor e a “Teúda e Manteúda” do coronel nas duas versões televisivas (1975 e 2012) constituem-se em referências emblemáticas da adequação do produtos midiático às expectativas do consumidor espectador. Na primeira versão o Professor é amoroso, protetor e assume uma postura corajosa e na segunda versão, 2012, o Professor é patético, passa pelo constrangimento de “molhar as calças” de medo do coronel e não o enfrenta, ao contrário paralisa diante do ocorrido.

Percebemos que a necessidade de ao mesmo tempo, agradar a públicos variados e adequar seus produtos para que atinjam boas marcas nos índices do Ibope, faz com que por vezes, os produtores privilegiem o que consideram ser “consensual” para camadas médias e populares que compõem a maior faixa da audiência. Este consensual pode ser considerado ‘comercial’, aceito pelo espectador consumidor.

Os produtores dessa indústria pesquisam e buscam elementos culturais que imaginam ser aceitos ou até consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens que consideram parte da cultura dos públicos-

alvo que visam atingir, mas ao fazer isso selecionam e reforçam determinados tipos de construção. (ALMEIDA, 2014).

Com isso acreditamos que a Construção Histórica- Midiática do Professor Josué na versão televisiva de 2012 a partir da inspiração em características da personagem Carlitos delinea um processo de consumo entre constituições de discursos. Ao importar elementos para compor uma personagem a partir de uma referência de forte apelo midiático, reforça-se a relação de consumo existente no processo e a ênfase no enfoque das mudanças nos padrões de valoração da profissão do Educador, a representação da decadência de uma personagem que migra de uma posição social de respeito e admiração para a de um ser desvalorizado, excluído das esferas de poder e por quem o público alterna sentimentos de simpatia, deboche e pena.

## Referências

ADAMI, A; HELLER, B. CARDOSO, H.D.F. (Org.). **Mídia Cultura e Comunicação 2**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero nas novelas. Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu, UNICAMP. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2007000100011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2007000100011&script=sci_arttext) acesso em: julho 2014

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BALOGH, A M. **Conjunções, disjunções e transmutações: do literário ao cinema e à TV**. São Paulo: AnnaBlume- ECA/USP, 1996.

BALOGH, A. M. Televisão: Ficção seriada e intertextualidade. **Revista Comunicação&Educação**. Ano XII, numero 3, set/out, 2007.

CÂNDIDO, A et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.



PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo : Instituto Itaú Cultural, 2003.

RECTOR, M. **Para ler Greimas**. Rio de Janeiro, F. Alves, 1979.

SILVA, V.M. de A. **Teoria da Literatura**. COIMBRA: Almedina, 2000.

## ANEXOS

### FICHA TÉCNICA – GABRIELA 1975 ( Versão resumida)

**Autoria:** Walter George Durst

**Direção:** Walter Avancini e Gonzaga Blota

**Supervisão:** Daniel Filho

**Período de exibição:** 14/04/1975–28/10/1975

**Horário:** 22h

**Nº de capítulos:** 135

**Trilha sonora:** Guto Graça Mello

### FICHA TÉCNICA – GABRIELA 2012 ( Versão resumida)

**UMA NOVELA DE** Walcyr Carrasco

Inspirada na obra de Jorge Amado

**ESCRITA COM** André Ryoki Daniel Berlinsky

**DIREÇÃO** André Felipe Binder ,Marcelo Travesso, Noa Bressane, André Barros

**DIREÇÃO GERAL** Mauro Mendonça Filho

**NÚCLEO** Roberto Talma

**Autorização especial** SATED RJ

**Cenografia** MARCELO CARNEIRO, KAKÁ MONTEIRO



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

**direção de fotografia** SERGIO MARINIS

**Direção de arte** MARIO MONTEIRO

**Produção de arte** SILVANA ESTRELLA

**Abertura** HANS DONNER, ALEXANDRE PIT RIBEIRO, ROBERTO  
STEIN, ORLANDO MARTINS

**Pesquisa** MARCIO HAIDUCK

Baseado em Gabriela, Cravo e Canela, de Jorge Amado

Licenciado por Warner Bros. Int'l Tv Production

## Do narrador aos cogestores: as transformações na autoria narrativa das telenovelas<sup>1</sup>

Romilson Marco dos Santos<sup>2</sup>  
Centro Universitário do Sul de Minas- UNIS-MG

### Resumo

O objeto de estudo é a telenovela do horário nobre e as transformações que a definem, tendo em vista a relação que estabelece com o indivíduo que a assiste, o telespectador. O estudo se desenvolve sobre a análise do narrador das telenovelas, suas modificações e, por fim, as conseqüências que se estabeleceram a partir delas.

**Palavras-chave:** Interação; Telenovela; Estrutura Narrativa; Narrador/Autor; Cultura.

As telenovelas passaram por várias transformações que determinaram desenhos diversos no que diz respeito à sua configuração. O narrador, nesse contexto, não ficou imune, teve que se adaptar, progressivamente, a essas modificações. Por conseguinte, a visão do narrador acentuou a presença dos dois lados da moeda que essas transformações impuseram ao seu papel, a combinação entre a herança deixada pelo papel do narrador na literatura, juntamente, com o fato claro e distinto de que sua visão teve que abarcar as necessidades de um veículo de comunicação de massa.

O jogo instituído por esse binômio supôs regras que deveriam mudar; convenções que tendiam a sucumbir. De fato, as transformações nas bases temáticas impuseram, ao narrador, novos papéis e, conseqüentemente, o surgimento de novos agentes atuantes.

É necessário demonstrar as conseqüências dessas transformações no papel do narrador, partindo das telenovelas que tinham como base temática a adaptação literária.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT4: História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor doutor do Curso de Comunicação Social, UNIS-MG, e-mail: romilsonmarco@hotmail.com



Essas telenovelas contavam suas histórias a partir da utilização de um narrador onisciente. Para melhor compreender como se processou a utilização desse narrador, é bom lembrar o seu papel na literatura:

É o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente (elementos externo em relação à composição interna do mundo do herói) a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípios e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo já que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2011, p.10-11).

A telenovela *O Direito de Nascer* (1964) exemplifica esse modo de narrar. Nela, a posição do narrador determinou um ponto de vista que lhe garantiu privilégios ao narrar/descrever os acontecimentos. O percurso da narração foi linear e permitiu atrair telespectadores letrados ou não letrados, pela facilidade de entendimento, na forma de apresentação da história. O número reduzido de personagens permitiu, também, a fácil memorização dos respectivos perfis das personagens. E, ainda que pudesse parecer que a história se tornaria monótona, a intenção foi atrair o telespectador pelo melodrama, despertando os mais variados sentimentos; mostrando como as personagens reagiriam a determinados fatos dramáticos. Em outras palavras, o narrador buscou narrar a condição do ser humano, portador de uma dor que se reproduziria em qualquer pessoa, por consequência, a substância do drama pôde ser reproduzida nas respectivas vidas dos telespectadores. *A instância midiática acha-se, então, “condenada” a procurar emocionar seu público, a mobilizar sua afetividade, a fim de desencadear o interesse e*



*a paixão pela informação que lhe é transmitida (CHARAUDEAU, 2006, p.68).* Portanto, o narrador carregou as cenas com uma adequada exacerbação sentimental para estabelecer uma ponte entre o drama narrado e o coração do público, ocasionando uma espécie de solidariedade.

Por outro lado, nota-se um narrador (narrador onisciente) fruto de um sucesso verificado em outro suporte midiático, a radionovela. Certas afinidades entre o rádio e televisão permitiram trabalhar uma noção clássica de adaptação válida nos dois suportes. Por isso, *O Direito de Nascer* não foi uma escolha aleatória, foi uma escolha baseada no sucesso conseguido a partir da sua veiculação como radionovela. Logo, a escolha desse tipo de narrador ocorreu por uma necessidade de repetir os mesmos índices de audiência alcançados, anteriormente, no rádio. Buscava-se promover, no telespectador, a mesma fruição obtida na adaptação radiofônica. Como forma de esgotar essa forma de fazer telenovela, várias outras foram produzidas mantendo o mesmo tipo de narrador.

É fato, porém, que um paradoxo se estabeleceu - como conciliar o papel de um narrador onisciente com *a instância de recepção, que é portadora de um “conjunto impreciso de valores ético-sociais e, acrescentemos, afetivo-sociais, os quais devem ser levados em conta pela instância midiática para poder apresentar uma informação mais ou menos de acordo com suas expectativas* (CHARAUDEAU, 2006, p.79). De fato, a autoridade do narrador colocava o telespectador em uma posição marginal na solicitação de elementos de fruição. Por conseguinte, a telenovela precisava de um narrador que ajudasse o telespectador a fruir, como quem observava fatos diante dos olhos, um mundo ficcional dotado de aparente autonomia e coerência própria, minimizando a presença de uma figura externa mediadora – o narrador onisciente, tal qual na literatura. A tendência, portanto, foi a expulsão de um narrador “intruso” na fruição dos telespectadores, ou seja, a telenovela, como momento de entretenimento, não comportava um narrador onisciente, que interrompia, vez por outra, o entretenimento do telespectador.

Assim sendo, surgem hipóteses sobre o melhor modo de despertar o interesse e o prazer do telespectador em consumir as telenovelas.

A mudança da eleição da base temática se revelou uma hipótese pertinente. Desse modo, o narrador se viu obrigado a se adequar a essas transformações.

Muitos profissionais, já havia algum tempo, estavam incomodados com o modo como eram contadas as histórias. “*Muitos autores cobravam de “La Magadan” um posicionamento mais coerente com o Brasil e sua gente. Ela respondia que o brasileiro não era povo para lhe sugerir dramas e novelas.*” (FERNANDES, 1987, p.67). Não obstante, os profissionais consideravam que tinham que contar histórias de outra forma. Isso provocou rupturas na forma de narrá-las. É nesse sentido que surgem modificações significativas. A insatisfação dos autores sobre o modo como eram contadas as histórias - a fórmula de adaptações literárias-, propiciou outras tentativas de produzir um novo modo de fazer telenovela.

Era o momento certo para mudança. O essencial era transformar o gênero numa arte genuinamente brasileira. Para tanto, se fazia necessário o rompimento drástico com as fórmulas marcadas até então. Curiosamente, os fatos se precipitaram, depois de um estonteante fracasso. O cenário era a TV Tupi de São Paulo com seus estúdios no bairro Sumaré. Entre abril e junho de 1968, a emissora pioneira tentou fazer frente aos concorrentes com uma reformulação radical em sua programação. As novas atrações, porém, não atingiram o público – e a audiência foi a zero. Foi nesse contexto caótico que Cassiano Gabus Mendes – voltando a dirigir a emissora – decidiu experimentar fórmulas novas e introduzir uma linguagem adequada aos padrões de vida brasileiros. Antônio Maria estimulou os profissionais paulistas a investirem na reformulação. E por que não ousar ainda mais? Foi assim que, em novembro de 1968, foi lançado *Beto Rockfeller*. (FERNANDES, 1987, p. 105,106).

Em *Beto Rockfeller* (1968), encontramos outro tipo de narrador. É necessário, então, identificar esse outro narrador e as transformações implementadas. Referindo-se à localização das histórias, o narrador as deslocou para o contexto da própria sociedade brasileira com situações conhecidas, que facilitavam ainda mais a compreensão da telenovela. De fato, ante a cobrança de uma telenovela genuinamente brasileira impunha-se a liberação das adaptações folhetinescas. Pela mesma razão, o narrador criou personagens originadas dessa mesma sociedade brasileira e de fácil reconhecimento. Se antes o narrador buscava narrar histórias apelativas e sentimentais para emocionar o telespectador, nesse contexto, o narrador buscou provocar um efeito de reconhecimento,

além de levá-lo a participar de aventuras. Segundo Charaudeau *o discurso de informação é uma atividade de linguagem que permite que se estabeleça nas sociedades o vínculo social sem o qual não haveria reconhecimento identitário* (2006, p.12). Essas modificações refletiram a tentativa de manter a telenovela como um produto que proporcionasse fruição para o público. Assim sendo, possibilitou uma aproximação com esse elemento externo, chamado telespectador.

Bráulio Pedroso inovou nesse modo de narrar a história. O seu narrador tentou aproximar-se de quem estava assistindo, apresentando elementos desse universo. Esse narrador, sob certos aspectos, compartilhava informações com o telespectador. É, dessa forma, que o narrador perde a autoridade de narrador onisciente, porque se notou a importância do telespectador. De fato, a visão do narrador se acentua na busca de uma estratégia de manutenção do interesse da audiência. Nessa medida, o narrador tornou-se um **narrador cúmplice, mais do que isso, tornou-se um narrador participativo** que se confundiu com a própria personagem. Esse modo de narrar trouxe consigo uma carga muito tendenciosa e manipulativa no modo de narrar, pois resgatava estratégias encontradas no universo dos espaços públicos da sociedade. O narrador buscava narrar como se fosse um malandro daqueles espaços. Um jeito de narrar que envolveu o telespectador, que passou a torcer para que as armações contra a alta sociedade fossem concretizadas com sucesso. Outro fator que demonstrou o modo de narrar do narrador-participativo, pode ser verificado quando passou a narrar somente as angústias e pensamentos das personagens que caíram nos golpes e malandragens de Beto Rockfeller. Dessa maneira, o narrador induziu o telespectador a tomar partido a favor de Beto, pois corria o risco de ser penalizado, tal qual aquelas personagens. Assim, verificou-se uma nítida estratégia de buscar a participação da audiência. O narrador mostrou como Beto foi esperto, como ele conseguiu ludibriar as pessoas, induzindo o telespectador a se posicionar ao lado dele em uma clara relação de demonstração de esperteza. O narrador ratificou a cumplicidade com Beto, escondendo seus pensamentos, ou seja, sabia-se o que Beto fizera porque o narrador levou o público a participar das malandragens da personagem, mas esse público não tinha acesso aos pensamentos dele. O narrador

objetivou envolver o telespectador a viver emoções e aventuras ao lado de Beto, ao mesmo tempo em que demonstrava certo poder, chamando o telespectador a participar e com ele dividir o poder.

Rompe-se a estrutura clássica de narração de histórias, ao mesmo tempo em que surge um narrador que foi se posicionando e tentando se adequar a um produto de comunicação de massa, como a telenovela. E, pela mesma razão, posicionou-se de forma mais coerente com a condição que o produto exigia: atrair e entreter a audiência.

Quando o narrador passou de onisciente para participativo, o que se notou foi uma movimentação em direção a uma cooperação: iniciou-se uma aproximação com o telespectador, através do modo participativo, ainda que indireto, de narrar a história; no jeito de conduzir e convencer o telespectador a acompanhar as aventuras de Beto. Nessa cumplicidade, a direção da emissora não se constrangeu ao solicitar um prolongamento da telenovela para satisfazer a fruição do telespectador.

O sucesso fez com que a emissora ‘espichasse’ sua história, e o autor em grande estafa abandonou provisoriamente sua obra (foi substituído por três autores liderados por Eloy Araújo). Os próprios atores ausentaram-se para tirar férias, e muitos capítulos eram preenchidos com qualquer “criação” de emergência: um grupo de jovens dançando numa festinha, um personagem caminhando indeciso ou então uma determinada ação – sem diálogo – era acompanhada por músicas de sucesso (FERNANDES, 1987, p.117).

É evidente, desse modo, que a preocupação foi manter a satisfação do telespectador, mais do que contar uma história, tal qual na literatura. Nessa medida, constatou-se que não foi o que se narrou, mas o modo como se narrou que despertou o interesse do telespectador. Esse modo sugeriu ao narrador que a telenovela era uma construção que poderia ser interrompida no momento em que o telespectador assim o decidisse. Não há que esperar por uma conclusão lógica regida pelas leis da causalidade, que vinculariam um episódio a outro até o final, quando o último capítulo se transformaria em “destino” das personagens, tal como ocorria na narrativa tradicional, cujo enredo se estruturava através da sequência, apresentação, complicação, clímax e desfecho.

De fato, a telenovela, definitivamente, estabeleceu-se como um produto de entretenimento. O narrador buscou se preocupar muito mais em manter o telespectador

entretido, do que em seguir uma sequência narrativa lógica, do início ao fim da história. Em consequência, começaram a contar histórias variadas. Tudo para atrair os mais variados públicos. Tudo para divertir o telespectador no final da noite.

Nota-se que a segunda base temática na qual esse narrador participativo esteve imerso ainda permitiu outros modos de narrar. A condição de veículo de comunicação de massa *obriga a dotar-se de meios que lhes permitam abranger o máximo de acontecimentos, selecioná-los e verificá-los. É na escolha dos critérios que regem tais atividades que se põe em jogo a imagem de marca de cada organismo de informação* (CHARAUDEAU, 2006, p.74). Sendo assim, outro tipo de narrador que se fez surgir foi um **narrador pesquisador que** passou a estimular o debate com o telespectador, à medida que retirou fatos daquela sociedade, com forte potencial de discussão.

A telenovela passou a ter um narrador que procurou observar os problemas da sociedade brasileira para vivenciá-los, através das atitudes das personagens. O narrador descreveu as estratégias e atitudes, tal qual acontecia na sociedade brasileira. Como o Brasil estava sob censura, a forma de burlá-la foi criar personagens exóticos e sobrenaturais. Com isso, a partir de um entretenimento, de uma diversificação de personagens do povo, o narrador foi descrevendo e direcionando o modo como desejou explicar certas situações da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que implantava a crítica subtendida no exótico e no absurdo (*Saramandaia, 1976; Bem Amado, 1977*). Esse narrador, diferentemente dos anteriores, posicionou-se de maneira que, ao entreter com elementos exóticos e absurdos, buscou catalisar o debate da situação vivenciada. Ou seja, tentou-se levar o telespectador, no seu bate papo diário, a discutir a própria realidade, a partir dos fatos e grupos de pessoas representados nas telenovelas. Nota-se uma incipiente movimentação do que, posteriormente, tornar-se-ia o merchandising social, ou seja, a inserção de temáticas sociais como forma de mostrar que a emissora exercia sua responsabilidade social.

Catalisar a discussão foi o modo pelo qual os narradores buscaram se relacionar com o telespectador. Porém, ainda que essas discussões funcionassem para promover um diálogo entre a telenovela e o público, a forma de encaminhar o desenvolvimento da trama

procurou, sempre, satisfazer as expectativas do telespectador. As telenovelas atualizaram uma forma particular de espetáculo com certas regras de representação, trazendo uma concepção peculiar de sua função na sociedade.

Surge, então, uma terceira base temática cujo objetivo foi criticar núcleos de pessoas representativas da sociedade. E, embora, essa base fosse uma ampliação da anterior, o narrador teve que se enquadrar na nova proposta.

De fato, após o fim da censura, foi preciso que o narrador se adequasse novamente. E é, nesse sentido que surgem telenovelas como: *Vale Tudo* (1988), *O dono do Mundo* (1991) e *Pátria Minha* (1994). Nessas telenovelas, havia um narrador pesquisador que estabeleceu uma nova postura. As personagens foram construídas de tal forma, que não havia mais necessidade do uso de metáforas, como um homem com asas que representava o anseio de liberdade, em uma época de ditadura (*Saramandaia*). Após a abertura, essa forma de narrar não tinha mais sentido. O narrador pesquisador resgatou personagens para gerar revolta (Felipe Barreto de *O dono do Mundo*, 1991) e compaixão (Raquel de *Vale Tudo*, 1988). Buscou-se uma forma para que o telespectador se manifestasse sobre a telenovela, sobre as personagens, sobre as atitudes e comportamentos. De que forma? Colocando essas personagens em situações que depunham contra o que se estabeleceu como moralmente aceito, ou situações de ética duvidosa. O narrador pesquisador transformou a telenovela em uma pesquisa de opinião daquilo que o telespectador julgava moral e ético. A cada situação moralmente não aceita, despertou-se a indignação do telespectador (*O Dono do Mundo*, 1991), na mesma medida em que ele se aproximou, acompanhando e opinando sobre as atitudes daquelas personagens.

O narrador transformou-se em pesquisador de temas que pudessem catalisar debates junto ao telespectador, através de elementos cada vez mais apelativos e de fácil reconhecimento. Todas essas situações foram supervisionadas de perto pelo cogestor, que era a própria direção da emissora, a fim de assegurar seus interesses, principalmente, econômicos, pois, caso contrário, aquele narrador pesquisador poderia ferir a política editorial e comercial da emissora.

Segundo o jornal FOLHA DE SÃO PAULO, no caderno MAIS, no episódio da telenovela *O Dono do Mundo: O autor foi logo enquadrado dentro e fora da empresa e teve que dar declarações explícitas de que Felipe Barreto seria punido, de que ele mesmo, Gilberto Braga, era um moralista e de que a novela passaria a se comportar melhor* (Caderno MAIS, Folha de São Paulo, 2003, p.7), esse fato obrigou o autor a dispensar o narrador, pois ele já não dava conta de reverter tal situação criada na telenovela. O autor teve que vir a público para se explicar e manter um compromisso com a audiência de reformular a telenovela, como uma espécie de negociação entre autor/narrador e o telespectador. Esse fato fez o autor, não só a repensar sua posição na telenovela, mas o papel do narrador em uma configuração de telenovelas, na qual *novas tecnologias midiáticas (e as tradicionais) permitiram que o mesmo conteúdo fluísse por vários canais diferentes e assumissem formas distintas no ponto de recepção* (JENKINS, 2009, p.38). Para não enfrentar fracassos de audiência, os autores tiveram que vir a público para promover e negociar, ou até mesmo justificar, acontecimentos ocorridos na telenovela. Acresce a isso que:

com o surgimento de novos suportes midiáticos aliados aos já tradicionais, as redes de televisão testemunharam também um colapso da fidelidade do espectador(...) houve uma proliferação de opções de meios de comunicação(...); agora, no ambiente de TV por assinatura, são centenas de canais mais especializados, além de formas alternativas de entretenimento caseiro, incluindo internet, vídeo, DVD e videogame.(JENKINS, 2009, p.101)

Diante desse acontecimento, a preocupação foi fazer com que a telenovela não fugisse ao objetivo de ser, simplesmente, diversão. Nesse sentido, o autor assume o papel que era do narrador para melhor conduzir o jogo que se estabelece entre o que é apresentado na telenovela e a instância de recepção. Porque, como diz *Philip Swann: o espectador de hoje precisa de gratificação constante – se não for entretido ou intrigado por algum tempo, irá mudar de canal* (In: JENKINS, 2009, p.112).

É necessário observar que o autor/narrador/jogador estabeleceu duas estratégias para jogar com o telespectador: a primeira foi promover o telespectador a detetive. Assim sendo, o autor/narrador/jogador inseriu o telespectador em uma cultura participativa.



A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo conjunto de regras (...)(JENKINS, 2009, p.30)

Sendo assim, a busca de estratégias que possibilitassem atingir esse conjunto de regras na qual os participantes passaram a estar imersos, leva o autor/narrador/jogador a buscar a cooperação do telespectador no desenvolvimento da telenovela. Nota-se que a função desse autor/narrador foi apresentar pistas de modo a manter a expectativa do telespectador até o último capítulo. Esse modo de apresentar a telenovela conduzia o telespectador a acompanhar a telenovela, diariamente, para não perder nenhuma pista deflagrada pelo autor/narrador/jogador. De fato, as pistas lançadas diariamente permitiam ao telespectador fazer apostas sobre o assassino. É necessário, portanto, que se note que o assassino poderia ser modificado se os telespectadores se aproximassem de quem era o assassino escolhido, a princípio, pelo autor/narrador/jogador. Dessa maneira, o autor/narrador não segue uma sequência lógica de fatos. Ele a subverte a partir da cooperação do telespectador.

A segunda estratégia foi aguçar a curiosidade com temas velados pela sociedade. Segundo Charaudeau,

A instância midiática constrói hipóteses sobre o que é mais apropriado para tocar a afetividade do sujeito alvo. Ela se baseia, para isso, em categorias socialmente codificadas de representações das emoções tais como o inesperado que rompe com as rotinas, os hábitos, o previsível; o repetitivo que parece proveniente de um espírito maligno, o qual insistiria em fazer com que se reproduzisse sistematicamente, patologicamente, os males do mundo; o insólito que transgride as normas sociais de comportamento dos seres vivendo numa coletividade que pretende ser racionalmente organizada; (2006, p.81)

O autor/narrador/jogador estimulou a audiência apresentando duas representações que rompiam com a rotina encontrada nas telenovelas. De fato, há uma família de negros bem sucedidos e um casal homossexual. Nota-se a provocação do autor/narrador para que o telespectador entrasse no jogo da telenovela: rompe a organização racional e moral até então promovida nas telenovelas, a fim de despertar a discussão.

É fato, porém, que, no final da telenovela, a revista VEJA (01/11/1995) voltou a fazer nova reportagem com Sílvio de Abreu que havia dado várias entrevistas para diversos órgãos da imprensa as quais tentavam descobrir quem era o assassino de *A Próxima Vítima*. Decorre daí que a telenovela estava imersa em uma cultura da convergência. *A cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis* (JENKINS, 2009, p. 29). Logo, essa convergência insere novos agentes no jogo. De fato, essa telenovela estava imersa em um contexto retratado por Jenkins como *o spoiling – um processo antagônico – uma competição entre fãs e produtores, um grupo tentando pôr as mãos no conhecimento que o outro tenta proteger* (2009, p. 76). Na atmosfera dessa telenovela, os fãs são substituídos pela imprensa, na competição por informações. E o autor/narrador teve que lidar com outro agente atuante no jogo já estabelecido com o telespectador. Aqui o autor/narrador tem que negociar com os *spoiler*- o praticante de *spoiling*. Essa negociação tinha sua razão de ser para que esse *spoiler* não antecipasse a revelação do assassino. Nota-se que esse jogo permitia a participação coletiva: todos podiam jogar, contribuir com sua *expertise*, aplicar suas habilidades em solucionar crimes e, assim, todo mundo sentia que havia contribuído para o resultado. Assim sendo, o papel do autor/narrador, além de ser jogador, foi de **relações públicas** de sua própria telenovela. É necessário, portanto, que se entenda que o autor/narrador como relações públicas de sua telenovela, requereu a competência para estabelecer parcerias, em um movimento de coautoria com os agentes que compõem a atmosfera da telenovela. A imprensa investigou os bastidores e divulgou informações sigilosas que, supostamente, o telespectador não deveria saber. Para manter a expectativa do telespectador e evitar o risco de uma decepção antecipada, o autor/narrador muda os acontecimentos na telenovela. Não obstante, não pôde desprezar o papel importantíssimo da imprensa (*spoiler*) para a canalização de pistas que funcionaram como elementos para aguçar a curiosidade do telespectador.

Logo, havia a necessidade, cada vez mais impositiva, de negociações com outros agentes atuantes. Tudo poderia ser mudado, levando a telenovela a novos lugares. Inevitavelmente, com essa proliferação de suportes midiáticos e novos agentes atuantes, a telenovela se viu imersa numa atmosfera transmídia, com atuações em múltiplas plataformas midiáticas.

Uma história transmídia desenvolve-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversão (JENKINS, 2009, p.138).

Existem revistas especializadas em fazer a cobertura jornalística da televisão, em específico, das telenovelas; os jornais impressos com seus cadernos sobre o assunto; o site da própria telenovela; os sites sobre as telenovelas; os programas de televisão que tentam ampliar a discussão sobre o que aconteceu durante a semana na telenovela; lojas virtuais com produtos da telenovela (...) *há fortes motivações econômicas por trás da narrativa transmídia. A convergência das mídias torna inevitável o fluxo de conteúdo pelas múltiplas plataformas de mídia (JENKINS, 2009, p. 148)*. Portanto, o autor/narrador tem a função de catalisar a audiência dessas múltiplas plataformas, fazendo com que elas promovam a própria telenovela. A narrativa transmídia espalha-se por diferentes mídias, elegendo uma principal que todas vão acompanhar e se divertir. Portanto, os autores/narradores tentam, da melhor forma, obter resultados da colaboração entre mídias.

Portanto, foi a atenção dos autores/narradores para o que diz Jenkins: *muitas vezes, personagens de narrativas transmídia não precisam ser apresentados ou reapresentados, pois já são conhecidos a partir de outras fontes (2009, p.173)*. Sendo assim, os autores/narradores começaram a contar as histórias dos próprios telespectadores nas telenovelas. Ao colocar as histórias dos telespectadores, os narradores/autores potencializavam sua cooperação, visto que se reconhecem nos próprios protagonistas .



A partir desse posicionamento, o autor/narrador passou a estabelecer um bate papo com o telespectador. As histórias pitorescas vividas tinham efeito, tal qual uma conversa no fim de noite. Portanto, o papel do autor/narrador foi contar histórias de pessoas com as quais já tivemos contato através de outros suportes ou em diferentes contextos. Colocar as histórias dos telespectadores na tela pressupõe que o autor/narrador está (...) *trabalhando junto com o próprio público, membros do público conseguem processar mais informações sobre a história do que se imaginava. Para atingir seus objetivos estão desenvolvendo um modelo de autoria mais cooperativo (...)*(JENKINS, 2009, p. 139). A cooperação está justamente no resgate das histórias de telespectadores que já passaram pela vida do autor/narrador. Funcionava como uma homenagem ao elemento mais importante dessa relação, o próprio telespectador.

Acrescente-se a isso que outros autores se propuseram a estabelecer uma relação com os telespectadores levando-os às viagens. Temos, então, um autor/narrador/viajante que transformou a telenovela em um diário de viagem e se configurou com as impressões desses locais. É evidente que as telenovelas passaram a ser uma miscelânea de elementos culturais, resgatada de vários lugares, por onde esse autor viajou. O autor/narrador compreendeu que relatar contrastes culturais, fazendo-os dialogar, pôde ser uma forma de continuar a entreter o telespectador. O que se verificou foi um emaranhado de relatos de culturas diferentes convivendo em um mesmo contexto, a telenovela. O contraste entre os relatos teve um forte efeito apelativo, que instigou o telespectador. A ânsia de apresentar vários elementos distintos ou até mesmo conflitantes obrigou a autora Glória Perez a vir a público se justificar sobre a miscelânea de elementos da telenovela *Explode Coração*. A revista VEJA de 10/01/1996 destacou: *O samba do cigano doido. Em Explode Coração, a Globo abusa da 'licença poética' ao falar de ciganos e da internet e provoca protestos. A autora Glória Perez misturou várias elementos para estimular a audiência, entre elas o universo cigano e a internet. Segundo a revista: polêmicas na telinha são comuns, e elas costumam ser até úteis para aumentar a audiência. A novela das 8, que vinha arrastando-se em burocráticos 40 pontos no Ibope, subiu para 47 depois da liminar da virgindade e chegou aos 52 ao mostrar Dara e Júlio Falcão rolando na*



*areia como bife à milanesa. Explode Coração vem provocando discussão não por tocar em temas realmente polêmicos, mas pelos próprios erros e por mexer em um vespeiro: a comunidade cigana.* A autora, segundo a revista, foi muito criticada por utilizar esses elementos multiculturalistas, ou seja, a autora/narradora teve como única preocupação a diversidade, como elemento para sustentar a telenovela até seu último capítulo. Em 2001, a autora novamente reúne vários elementos díspares para relatar em sua telenovela - a criação de um clone humano, junto com a cultura mulçumana, vivendo todos em um bairro boêmio do Rio de Janeiro (*O clone* 2001). Essa disparidade concentrada em um bairro carioca despertou a atenção do telespectador pela sua impropriedade, mas ao final, tudo se reduz a um hábito confinado em um horário canônico: horário da novela.

Desde o início da análise do narrador vemos que, em cada modificação, há uma movimentação para se aproximar do telespectador, para colocá-lo participando, cooperando, mesmo que de forma indireta, na cogestão da telenovela.

Portanto, o multiculturalismo apresentado na telenovela funcionava como uma forma de mensurar o que interessava ao telespectador. Segundo Charaudeau, *a finalidade é a condição que requer que todo ato de linguagem seja ordenado em função de um objetivo. Ela se define através da expectativa de sentido em que se baseia a troca, expectativa de sentido que deve permitir responder à pergunta: Estamos aqui para dizer o quê?* (2006, p.69). Nota-se que o autor/narrador/viajante quis testar o que o telespectador gostaria de ver.

De fato, vamos encontrar telenovelas que, para se tornarem mais íntimas do telespectador, tentaram torná-lo seu cúmplice e parceiro. Para isso, simulou-se uma abolição da divisão que se estabeleceu entre o universo ficcional do não ficcional. E, embora, todos saibam que a telenovela é uma ficção, o autor/narrador se posicionou nesse contexto a fim de transformar a telenovela em uma extensão da vida doméstica de quem assistia a ela.

Logo, a telenovela do horário pairou acima das mudanças de hábitos do público, porque se modificou junto com ele. Atento a essas mudanças, o autor/narrador, percebeu que a telenovela poderia ser muito mais do que contar histórias. O autor/narrador passou

a relatar cenas do cotidiano doméstico como uma consultora ora de dramas familiares, ora de beleza e estilo, ora como conselheira sentimental, ora como denúncia. Tudo isso como forma de buscar a cooperação do telespectador.

É necessário observar que, ao reproduzir acontecimentos cotidianos, a telenovela passou a ser uma colcha de retalhos, sem qualquer obrigatoriedade de relação coerente entre os fatos e personagens. Nesse sentido, o autor/narrador ficou atento ao que acontecia com o telespectador para compor sua telenovela. De fato, apesar da existência de um autor/narrador que detém um mínimo de domínio sobre a telenovela, ele tinha que estar atento a essa lógica de lances imprevisíveis. *Na cultura da convergência, todos são participantes – embora os participantes possam ter diferentes graus de status e influência* (JENKINS, 2009, p. 189).

As transformações ocorridas nas bases temáticas das telenovelas obrigaram o narrador a se adequar. Essa adequação o levou a se distanciar do seu papel na literatura, para abarcar as necessidades do veículo de comunicação de massa, que é a televisão. O que ocorreu foi que, para atender a essas necessidades, o narrador assumiu papéis distintos. Nessa atmosfera, novos agentes assumiram suas posições requerendo a cogestão das telenovelas, resultado da cultura da convergência. Segundo Jenkins: *Estamos num importante momento de transição, no qual as antigas regras estão abertas as mudanças e as empresas talvez sejam obrigadas a renegociar sua relação com os consumidores* (JENKINS, 2009, p. 325).

Logo, o papel do autor/narrador se transformou em um gestor de impressões variadas de cogestores. Esse contexto obriga os autores de telenovela a repensarem antigas suposições, ou mesmo posições do que é escrever telenovela no Brasil.

### Referências:

BAKHTIN, MIKAIL. **A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais.** Trad. Yara F. Viera. – São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal.** 6ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.



\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: Vários Seleção de ensaios da Revista Communications. **A análise Estrutural da narrativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ªed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In **Magia e técnica, arte e política**. 7ªed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. 7ªed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

FERNANDES, Ismael. **Telenovela Brasileira. Memória**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. – 2ª Ed. – São Paulo: Aleph, 2009.

FOLHA DE SÃO PAULO – CADERNO MAIS. **A Cultura de massas emergentes**. 12 de Abril, 1998.

## **Novelização e Infotainment: A série de reportagens *México Desconhecido*<sup>1</sup>**

Barbara Endo<sup>1</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

### **Resumo**

Assim como o futebol, as telenovelas também são chamadas de “paixão” dos brasileiros. A influência das novelas no cotidiano é tamanha que elas acabam por absorver outros gêneros. Este artigo pretende analisar como um dos principais programas femininos da televisão aberta, o *Hoje em Dia*, utiliza o formato novela para garantir a manutenção da audiência. Para isso, foi observada a série de reportagens *México Desconhecido*.

**Palavras-chave:** Comunicação; infotainment; reportagens; novelas; séries.

### **O brasileiro e as novelas**

A telenovela é um dos maiores fenômenos populares e culturais brasileiros dos últimos 50 anos. Desde 1964, as novelas diárias conseguem manter em frente à televisão milhares de espectadores que discutem os enredos, opinam sobre a vida e ações dos personagens, criticam, elogiam, amam e odeiam... A teledramaturgia é parte integrante da vida do brasileiro, seja na rodinha de um bar, na conversa com amigos, no churrasco em família, ou até mesmo na sala de aula.

No Brasil, as telenovelas surgiram nos anos 50 a partir da adaptação das novelas de rádio para o então novo meio de comunicação, a fabulosa TV, objeto que encantava o público da época dada ao realismo que transmitia, agora era possível ver o que antes apenas se imaginava.

Em 1951 foi ao ar “Sua Vida Me Pertence”, a primeira telenovela brasileira. Foram quinze capítulos exibidos ao vivo de terças e quintas-feiras pela TV Tupi. Na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 - História dos Meios: Rádio, TV e Impressos do Simpósio Internacional Comunicação E Cultura: Aproximações com Memória e História Oral que ocorrerá entre os dias 28 e 29 de abril na Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS.

<sup>2</sup> Barbara Endo é jornalista e mestrandia em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Atualmente coordena os projetos de Educomunicação do Colégio Dante Alighieri, em São Paulo.

E-mail: [barbaraendo@hotmail.com](mailto:barbaraendo@hotmail.com). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9304039545249205>

década seguinte as novelas ganhavam capítulos diários. Graças ao surgimento do videoteipe, os episódios podiam ser gravados e a exibição diária foi fundamental para cativar a audiência.

As primeiras novelas no formato diário foram adaptações de teledramaturgias latinas, vindas do México, Argentina e Cuba, como “A Moça que Veio de Longe” (TV Excelsior, 1964) e “O Direito de Nascer” (TV Tupi, 1965).

No final dos anos 60, as novelas ganharam uma “cara brasileira”. Até então, elas eram adaptações ou seguidoras do estilo dramalhão que dominava as teledramaturgias latino-americanas. Mas, em 1968, estreou “Beto Rockfeller”, produzida pela TV Tupi. Escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Walter Avancini e Lima Duarte, ela rompeu com o estilo melodramático e construiu uma história mais descontraída, com diálogos coloquiais, temas bem-humorados, trilha sonora pop e uma estética moderna, que dava uma cara brasileira e atualizada ao formato.

O sucesso de “Beto Rockfeller” fez com que as emissoras abandonassem definitivamente o estilo importado dos países latino-americanos.

Em 1969, a Globo aderiu ao novo modelo e encomendou a Janete Clair que adaptasse para a TV uma história que ela já tinha escrito para a rádio. “Véu de Noiva” virou um sucesso e transformou a atriz Regina Duarte na “namoradina” do Brasil.

Nos anos 70, as novelas conquistaram elevados índices de audiência e uma boa fatia do mercado publicitário. Globo e Tupi dominaram a produção de novelas durante a década. Sucessos como “Irmãos Coragem” e “Pecado Capital”, de Janete Clair, e “O Bem Amado” e “Saramandaia”, de Dias Gomes, estabeleceram o início da hegemonia do modelo de novelas feitas pela Rede Globo. A Tupi, que havia iniciado a transformação da estética da teledramaturgia com “Beto Rockfeller”, conseguiu produzir outros sucessos como “Mulheres de Areia” e “O Profeta”, de Ivani Ribeiro, e “Éramos Seis”, de Sílvio de Abreu e Rubens Ewald Filho.

Quando começaram os anos 80, a estrutura de produção de telenovelas no Brasil já era tão sofisticada e profissional que as novelas de sucesso por aqui viraram produtos de exportação.

A indústria nacional das telenovelas se concentrou na Rede Globo. Sua hegemonia foi poucas vezes ameaçada desde a década de 80. Produções inovadoras e requintadas como “Guerra dos Sexos”, “Vale Tudo”, “Roque Santeiro”, “Terra Nostra” e “O Clone”, entre outras, garantiram os melhores índices de audiência da TV brasileira. Liderança que foi abalada somente em alguns momentos, como quando a Rede Manchete lançou a novela “Pantanal”, em 1990, ou, mais recentemente, com as produções da Rede Record, como “Caminhos do Coração” e “Os Mutantes”, e as adaptações de novelas latino-americanas produzidas pelo SBT.

Dos anos 90 aos 2000 muitos aspectos mudaram: as telenovelas brasileiras tornaram-se mais realistas. Em seu estudo sobre o fenômeno, no livro “Telenovela, consumo e gênero”, a antropóloga Heloísa Buarque de Almeida (2003) mostra que os telespectadores reagem criticamente aos conteúdos das novelas, principalmente em relação àqueles que abordam política, economia, problemas familiares e questões relativas à sexualidade.

Na obra “Vivendo com a Telenovela”, as pesquisadoras Maria Immacolata Lopes, Sílvia Borelli e Vera Resende (2002) afirmam que a telenovela, a partir dos personagens que inserem no cotidiano de seus espectadores, coloca modelos de comportamento que servem para o debate, a interpretação, a crítica, a projeção ou a rejeição dos telespectadores.

Neste sentido, é possível citar alguns dos estudos do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento) os quais mostram que as telenovelas têm influenciado o comportamento dos brasileiros a longo prazo. As variações na taxa de natalidade e no número de divórcios no país nas últimas décadas, por exemplo, podem ter como uma de suas várias causas o modelo das famílias retratadas nas novelas televisivas. Ao apresentarem núcleos familiares com poucos filhos e homens e mulheres, que mesmo separados ou divorciados, levam uma vida feliz, as novelas estabelecem referências de comportamento que, segundo esses estudos, influenciam os seus telespectadores.

A partir dessa perspectiva entende-se que a veiculação dos padrões de comportamento é também uma estratégia econômica para fomentar o consumo, seja ele

de produtos, ideias ou sensações. É isso que Kellner (2001, p.11) nos propõe quando afirma que a mídia e a cultura de consumo “atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes”.

Mendonça (2011) afirma que “a mídia atua nas sociedades contemporâneas, como elemento importante na construção da realidade social, em especial dos conteúdos simbólicos dessa realidade e da imagem que a sociedade e os diferentes grupos sociais fazem de si mesmo e dos outros. Eles apresentam e difundem ideias, imagens e representações de uma visão de mundo que indica as maneiras adequadas de se comportar, de viver, a noção do correto e do impróprio, às expectativas que se podem ter, a diferença entre o possível e o utópico, enfim, atuam, ao lado de outras instâncias, como importantes construtores de subjetividades. (MENDONÇA, 2011, p.142)

Será sob a perspectiva da influência que a telenovela tem sob o cotidiano dos brasileiros que iremos tratar neste artigo.

### **Um novo gênero: as séries de TV**

A origem das séries de TV remete aos folhetins do século XIX, época em que era comum que autores de romances publicassem suas obras em periódicos, cada capítulo em um dia diferente.

Com a chegada do rádio, essas obras seriadas foram adaptadas para o novo tipo de mídia, a produção das rádonovelas contavam histórias em vários capítulos, nos quais os acontecimentos rápidos tinham a intenção de prender a atenção dos ouvintes, como nos leitores dos romances.

Na televisão o gênero teve que se adaptar outra vez. Nos EUA e na Europa, os seriados são provenientes dos roteiros de cinema e, no Brasil, do rádio. A primeira série exibida na televisão foi “I Love Lucy”, no ano de 1951. Era uma comédia familiar (sitcom) que teve altos índices de audiência durante os quase dez anos em que esteve no ar.

As principais características dos seriados são o fato deles não terem estipulados sua duração, eles podem ter inúmeras temporadas de acordo com o sucesso diante do público,

sendo assim, tem-se bastante espaço para explorar os personagens e as histórias. As séries são produtos culturais com forte impacto social por atingirem um grande público no mundo inteiro e muitas vezes refletirem a realidade política, social, econômica e ideológica de cada grupo.

Diferentemente das telenovelas, as séries têm o costume de explorar tabus, em muitos, podemos ouvir os personagens falando palavrões ou mesmo no enredo são discutidos temas polêmicos, como gravidez na adolescência, uso de drogas e homossexualidade de forma muito aberta. Por outro lado, o número de séries produzidas é muito grande e há possibilidade de conquistar diferentes tipos de públicos, ao passo que cada série pode debater um tema diferente.

### **Séries de reportagens: novelização e *infotainment***

Com o passar dos anos, os processos comunicacionais vêm evoluindo com uma rapidez frenética, o que faz com que os meios de comunicação, sobretudo a televisão, estejam obrigados a criar novos estilos de programas, ou ainda, alterar sua programação habitual com a finalidade de estimular o consumo e aumentar os índices de audiência. Aronchi (2006) mostra que essa busca pela audiência necessita um formato abrangente que permita os mais variados quadros e atrações, bem como aceitação de um público variado, atingindo desde os mais jovens até os idosos.

Quando a emissora pretende preencher um longo período da programação e precisa deixar uma abertura para todo tipo de patrocínio, desde os anunciantes nanicos até os donos de felpudas verbas publicitárias, pode-se esperar um programa do gênero Variedades. Nele tem aparecido todo tipo de atração e formato, nos moldes de um programa do gênero Revista, porém tendo alguns elementos, como o auditório e o improviso, como suportes do programa para sustentar horas (e horas!) da grade. (ARONCHI, 2006, p.18)

Este formato de programa em revista ao qual se refere Aronchi (2006) mescla elementos e estilos de tendências culturais, sociais, educacionais e de lazer que passam a ser configuradas a partir da indústria cultural, por meio do entretenimento, oferecendo as mais diversas atrações ao público. Mas, segundo Silva (2011), mesmo com uma grande variedade de quadros e atrações, o entretenimento sozinho não é capaz de prender a

atenção do público por longas horas, todos os dias, assim, o jornalismo e a informação passam a ser utilizados como elementos de apoio em determinados programas.

Ainda nesta linha de pensamento, é possível citar Traquina (2005), que acredita que com a assimilação do jornalismo nos programas de entretenimento, o público não sente que está “perdendo tempo”, mas sim que está se informando de uma forma divertida e, sobretudo, fácil.

Ao longo dos séculos, as pessoas (muitas delas pelo menos) têm desejado ser informadas sobre o que as rodeia usando jornalismo (ou uma forma pré-moderna do jornalismo) para se manterem em dia com os últimos acontecimentos, para os combinarem com um conhecimento dos tópicos que lhes permita participar de conversas pessoais e de grupo, talvez para se sentirem reassuradas de que através de vários produtos do jornalismo não estão a perder algo, ou para serem fascinadas pelas alegrias e tristezas da vida. (TRAQUINA, 2005, p.20)

Fidalgo (1996) afirma que, na busca pelo interesse do telespectador, o jornalismo chega até mesmo a assemelhar-se a uma telenovela.

A curiosidade informativa fomenta a expectativa de notícias a partir de notícias, ao jeito das telenovelas em que se ficam a aguardar os episódios seguintes. Uma notícia de monta leva a desenvolvimentos posteriores, a outras notícias, nomeadamente sobre as reações à primeira. Por outro lado, o interesse de uma notícia é tanto maior quanto melhor for o enredo em que a situa ou que mesmo a motiva. O valor de uma notícia depende das expectativas criadas ao seu redor. A novelização aguça a curiosidade informativa. O sensacionalismo da informação funciona, por sua vez, como o correlato da novelização. Não há uma boa novela onde não entre o inesperado, o súbito surgir de elementos que alteram o normal desenrolar das coisas. Aliás o que faz de um fato um acontecimento de interesse jornalístico, isto é, o que torna um fato notável, são fatores que o demarcam do decurso trivial dos acontecimentos, fatores como o excesso, a falha e a inversão. (FIDALGO, 1996, online)

Dejavite (2006) traz ao Brasil a discussão sobre *infotainment*, ou *infotenimento*, termo que define novos formatos de programas que mesclam entretenimento e informação, apropriando-se de conceitos de ambas as áreas. Segundo a autora, o termo *infotenimento* surgiu por volta de 1980, mas só ganhou força no final dos anos 90, quando os profissionais e acadêmicos da área de comunicação começaram a utilizar essa

expressão como sinônimo do jornalismo que traz informação ao mesmo tempo em que oferece divertimento.

O *infotainment* é o espaço destinado às matérias que visam informar e entreter, como, por exemplo, os assuntos sobre estilo de vida, as fofocas e as notícias de interesse humano – os quais atraem, sim, ao público. Esse termo sintetiza, de maneira clara e objetiva, a intenção editorial do papel de entreter no jornalismo, pois segue seus princípios básicos que atende às necessidades de informação do receptor de hoje. Enfim, manifesta aquele conteúdo que informa com diversão. (DEJAVITE, 2006, p.03)

Completando o pensamento da autora, Horstmann (2011) afirma que embora não considerado por muitos estudiosos como jornalismo real, o *infotainment* já está tão inserido no cotidiano das pessoas, que elas não conseguem distinguir essa hibridização de gêneros e formatos.

Neste contexto, surgem as séries de reportagens. Elas são, de maneira geral, reportagens especiais temáticas, divididas em capítulos e, por isso, denominadas séries de reportagens. As séries de reportagem, assim como os seriados televisivos, são exibidas de acordo com a audiência que recebem, podendo haver, por exemplo, a continuação, em outro período desta mesma série de reportagens.

Completando o conceito de *infotainment*, Dejavite (2006) diz ainda que o tratamento da notícia passou a ser mais estético, tanto na linguagem como nos formatos utilizados. Segundo ela, foi dessa forma que as matérias jornalísticas conseguiram mais audiência na sociedade da informação.

Após propor o *infotainment* como o formato híbrido para um novo gênero jornalístico, Dejavite (2007) também caracteriza o conteúdo veiculado por ele como aquele que satisfaz nossas curiosidades, estimula nossas aspirações, possibilita extravasar nossas frustrações e nutre nossa imaginação.

Ortells (2007) diz que estes tipos de programas, inovadores em seus formatos e conteúdos, marcam um antes e depois na forma de produzir e transmitir a informação. Foi criada uma nova forma de transmitir e aproximar a realidade da televisão das massas. Dessa forma, as pessoas passaram a se identificar com os temas abordados, uma vez que é criada

a ilusão de que existe a possibilidade de um espectador tornar-se protagonista. (ORTELLS, 2007, online, tradução nossa)

Dentro deste contexto, é a partir da perspectiva da novelização, proposta por Fidalgo (1996), que vamos trabalhar a partir de agora.

### **Breve perfil do *Hoje Em Dia***

Antes de falar sobre o objeto de estudo, *México Desconhecido*, convém mencionar o programa dentro do qual a série de reportagens está inserida.

O *Hoje Em Dia* é um programa de variedades com três pilares: notícias, prestação de serviços e entretenimento. A emissora o define da seguinte forma: “notícias, prestação de serviços e entretenimento na medida certa dão o ritmo deste programa concebido a partir do mais nobre compromisso da comunicação: informar e formar a opinião pública, sem perder de vista a opção de lazer que muitos brasileiros buscam na telinha”. (sic)

O programa estreou em agosto de 2005, sob o comando de Britto Júnior, Ana Hickmann e Edu Guedes. E, atualmente, é apresentado pelos jornalistas Celso Zucatelli e Chris Flores e pelo chef de cozinha Edu Guedes. Além do trabalho no estúdio, os apresentadores também produzem reportagens especiais no Brasil e no exterior que fazem parte de quadros exclusivos e séries de reportagens com o objetivo de levar informação e diversão ao público.

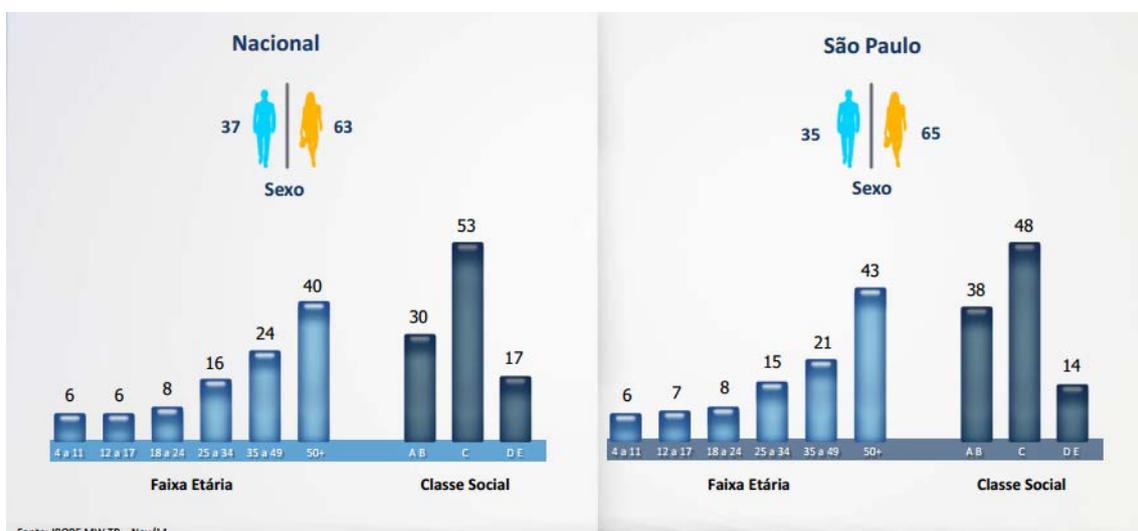
Entre os temas abordados no programa estão as práticas culinárias, as novidades do mundo da moda, a criatividade e o talento das artes, os fatos e flagrantes que movimentam o cenário nacional e internacional, as dicas e orientações sobre saúde, o universo pet, economia doméstica, direito e cidadania, curiosidades, paisagismo e decoração.

Durante pouco mais de um ano, o *Hoje em Dia* teve edições locais. Elas começaram no Rio de Janeiro, em novembro de 2010, (inicialmente apresentado só por Mariana Leão, e depois Fábio Ramalho passou a apresentá-lo também) e depois na região metropolitana de Belo Horizonte (apresentado por Natália Guimarães e André Vasconcelos). Em fevereiro de 2011, Salvador também ganhou uma edição local

(apresentada por Ana Paula Farias e Marcus Pimenta), e no mês seguinte, o *Hoje em Dia* estreou no Rio Grande do Sul (apresentado por Aline Schneider e Luciano Fechner). No dia 16 de dezembro de 2011, foram exibidas as últimas edições de todos esses programas locais pois a Record decidiu fazer uma única exibição nacional do programa, sem interrupções.

Quanto ao jornalismo, o *Hoje em Dia* possui dois blocos de notícias, apresentados de segunda a sexta-feira. O primeiro bloco é exibido por Celso Zucatelli dos estúdios do programa e Fábio Ramalho da redação de notícias do Rio de Janeiro. Já o segundo, é exibido apenas para São Paulo das 11h55 às 12h por Celso Zucatelli dos estúdios do *Hoje Em Dia* e por Luciana Liviero dos estúdios do Record Notícias em São Paulo, que é exibido logo após o bloco.

De acordo com dados fornecidos pela emissora, a audiência do *Hoje Em Dia* também é bastante significativa, com 19% da audiência nacional e 4 pontos no Ibope. Com alcance mensal de 6,9 milhões de telespectadores em todo o Brasil, e registra 4,3% de audiência domiciliar e 26,1% de participação. O público, em geral, é composto por mulheres, pertencentes à classe C e com mais de 50 anos. Veja os gráficos abaixo sobre o perfil do programa:



### **A série *México Desconhecido***

Trata-se de uma série de reportagens especiais na qual a repórter Nathália Arcuri (Nathália Cury) viajou para o México com o objetivo de mostrar roteiros de viagem inusitados pelo país, que mostram um pouco da cultura local, música típica, comidas diferentes e passeios exóticos.

A série possui três reportagens especiais que variam de nove a doze minutos de duração cada e foi exibida nos dias 02 e 03/12 e terminou no dia 01/01/2015.

Foram visitadas, no total, três cidades pouco conhecidas, ou seja, que não são destinos comuns dos roteiros turísticos tradicionais. A série se deu em razão de que, em 2014, cerca de 140 mil brasileiros visitaram o México, uma vez que o país não exige visto para brasileiros.

### **A “Cultura de Séries” em *México Desconhecido***

Conhecendo as particularidades da série de reportagens e do programa no qual ela se insere, é importante lembrar que tal análise foi realizada a partir de uma amostra não probabilística intencional durante os dias em que a série foi exibida.

Para começar a falar sobre como processo de cultura de séries em *México Desconhecido*, vamos, primeiramente, analisar o logotipo. A imagem abaixo mostra o logotipo da vinheta de abertura da série *México Desconhecido*:

O mapa do país destacado mostra algo que muitos não conhecem, a delimitação de fronteiras do México, uma vez que o país está sempre vinculado à sua proximidade aos Estados Unidos. Além disso, as cores presentes no logo também remetem à cultura local.

Este logo acompanha o princípio da série: mostrar o inusitado, o desconhecido. Mostrar que o México é muito mais que roteiros turísticos ou que uma simples escala/passagem para os Estados Unidos, que há muita cultura a ser descoberta.

Outro aspecto que se pode observar nessa série é a questão do tempo de exibição, a duração das reportagens varia entre 9 e 12 minutos mais os comentários dos apresentadores e da repórter, que faz “ganchos” com a próxima reportagem. Esse tempo, se relacionado ao tempo médio de notícias veiculado pelo programa, que é de 40 minutos, chega a ocupar, em média, 30% da parte destinada às notícias. Ou seja, mais de um quarto da programação noticiosa é destinado às pautas frias, que visam mostrar algo curioso e inusitado.

Os conceitos presentes nesta série de reportagens, além de se apropriarem da noção de *notícia light* proposta por Dejavite (2007), também estão relacionados ao que Barthes (1966) chama de *fait divers*, que são as notícias que não se encaixam em nenhuma das editorias dos veículos informativos e que, ao mesmo tempo, atraem a atenção do público pela forma “didática” com que expõem os temas. Esse tipo de notícia possui uma característica muito importante: a simplicidade e a facilidade de entendimento, ou seja, ela pode ser compreendida com rapidez, sem a necessidade de um conhecimento prévio. Ainda segundo Barthes (1966), “não é preciso conhecer nada no mundo para consumir um *fait divers*, pois ele não remete formalmente a nada além dele próprio”.

Talvez seja por essa razão que a série de reportagens apresente muitos infográficos animados (há pelo menos um em cada reportagem), ora para mostrar a localização da cidade que se está visitando, ora para contar curiosidades culturais ou, ainda, para explicar melhor a história de determinada lenda e/ou prato típico da culinária mexicana.



Uma das características mais marcantes na série de reportagens *México Desconhecido* é a presença da repórter-personagem, ou seja, a repórter é a personagem principal das reportagens que faz. Ela é quem, além de mostrar as curiosidades relacionadas aos lugares que visita, experimenta e “valida” os diferentes passeios e iguarias mexicanas. Ou seja, para o imaginário feminino, público majoritário do programa, a repórter é uma cidadã comum, que tem a oportunidade de conhecer locais diferenciados. A sensação de pertencimento não está apenas na identificação com a repórter, mas na fala da mesma. Ela faz questão demonstrar suas emoções, fazer caras e bocas, além de comentar gostos e sensações.

É como se a repórter fosse a representação da telespectadora, é como se o público pudesse vivenciar as experiências da repórter, é uma questão de identificação. Dentro deste contexto, é possível citar Thompson (2002) que mostra como ocorre a apropriação por meio do imaginário.

Segundo o autor, “ao interpretar as formas simbólicas, os indivíduos as incorporam na própria compreensão que têm de si mesmos e dos outros. Eles as usam como veículos para reflexão e auto-reflexão, como base para refletirem sobre si mesmos, os outros e o mundo a que pertencem. (...) É adaptar a mensagem à nossa própria vida e aos contextos e circunstâncias em que vivemos, contextos e circunstâncias que normalmente são bem diferentes daqueles em que a mensagem é produzida.” (THOMPSON, 2002, p.45)

Outro recurso observado na série de reportagens foi o fato de ela estimular a curiosidade do espectador, o que Fidalgo (1966) chama de *novelização* e que atrai a audiência. Ou seja, é comum que estas reportagens as diferentes faces de um mesmo tema utilizando o recurso do *agenda setting* e pautando as discussões do público a respeito dessas questões. Por essa razão, assim como nos seriados norte-americanos e nas novelas brasileiras, as matérias sempre começavam lembrando a anterior e acabavam chamando o público para a próxima reportagem. A lógica é bem simples, assim como o telespectador acompanha uma novela, ele pode acompanhar uma série de reportagens para verificar cada passo da repórter por lugares exóticos e fora dos roteiros turísticos. A cada reportagem, eram mostrados aspectos culturais diferentes que transmitiam sensações

diversas: medo (suspense), adrenalina, angústia, alegria, felicidade, encantamento, vontade, nojo, entre muitas outras.

A cultura das séries é o resultado da intensa atuação desses vetores, definindo-se como um cenário cultural singular com suas próprias e específicas dinâmicas de produção, circulação e consumo. Mesmo se circunscrevendo a um universo audiovisual, sobretudo estrangeiro (e mais especificamente norte-americano), é fundamental aqui no Brasil que voltemos a atenção para essas dinâmicas, visto que elas estão presentes nas práticas culturais de inúmeras pessoas, influenciando novos roteiristas e diretores, tornando-se referência para nossos próprios programas. (Barreto Silva, 2014, p.251)

A novelização é um dos instrumentos com dos quais o *infotainment* se utiliza para garantir que o telespectador permaneça seguindo o programa apresentado. A série de reportagens em questão era exibida quase sempre nos últimos blocos do programa e, durante os outros blocos apareciam flashes das reportagens, instigando a curiosidade informativa do espectador (assim como é feito nas novelas e séries de televisão).

Brett (2014, p.7), ao falar das séries afirma que

o resultado foi uma arquitetura narrativa que se poderia descrever como uma colunata: cada episódio era um tijolo de formato sólido, distintivo e satisfatório, além de fazer parte de um arco com a duração de uma temporada que, por sua vez, manteria uma ligação com as demais temporadas para formar uma obra de arte coerente e com identidade própria.

Assim, pode-se dizer que, apesar de um mesmo tema, cada reportagem podia ser vista de maneira isolada, mas, vistas em conjunto, completavam uma produção midiática que supre a curiosidade do público. Não é à toa que os dois primeiros episódios foram exibidos nos dias 02 e 03 de dezembro e o último ficou “guardado” para o primeiro dia de 2015. Esse espaçamento na exibição das reportagens, o “adiamento do prazer”, fomenta ainda mais a receptividade e a curiosidade informativa do público. Conforme Brett (2014) diz, essa nova estrutura garante liberdade criativa e, portanto, introduzem uma nova (velha) maneira de ver televisão: “ (...) os aparelhos tornaram-se verdadeiras iguarias sensoriais a serem degustadas visualmente.” (Brett, 2014, p. 19 e 20).

### **Considerações Finais**

A partir do que foi observado na série *México Desconhecido*, é possível dizer que a cultura das séries está também ligada aos programas de variedades destinados ao público feminino da televisão brasileira.

Entende-se também que a série analisada nessa amostra se apropria de conceitos e formatos típicos do jornalismo para garantir a manutenção da audiência. Neste caso, de acordo com Aronchi (2006), pode-se inferir que os telespectadores acreditam não estar “perdendo tempo” somente com os quadros de variedade. Isto é, embora o jornalismo seja relevante e ocupe um tempo significativo, nem sempre ele cumpre a função social de informar e explicar os fatos da atualidade para os receptores. O formato jornalístico, neste caso, foi utilizado como instrumento de divulgação de temas diversos e de veiculação do entretenimento.

O uso de “fórmulas de sucesso” como a da *notícia light*, proposta por Dejavite (2007), dos *fait divers* de Barthes (1966), do *infotenimento* trazido por Dejavite (2006) e da novelização de Fidalgo (1996) fazem com que o telespectador passe a se apropriar desse conteúdo à medida que se identifica com o que está sendo transmitido. Neste contexto, a TV não produz apenas mais aquele conteúdo alienante, uma vez que a fórmula massiva e grotesca se esgota. De acordo com Barreto Silva (2014), as séries refletem a simbiose entre mudança cultural e a cultura de massa e passam a estabelecer um novo modo de ver os programas televisivos, fomentando a curiosidade informativa do espectador.

Sabendo que a mídia é um fenômeno poroso, segundo Brett (2014), cabe aos produtores dos programas de variedade a leitura dos elementos a fim de captar os sintomas de novas atitudes e padrões de comportamento. Nesse sentido, ao contrário das novelas, as séries tornam-se o formato ideal para garantir a manutenção da audiência. Tal formato é tão abrangente que pode absorver outros gêneros, como, por exemplo, as reportagens especiais.

Com o advento das séries de reportagens, em vez de tentar atrair a maior audiência possível, os programas de variedade tendem a preocupar-se mais com as denominadas



“demografias específicas”, isto é, um público-alvo determinado. Essa fragmentação auxilia na manutenção de um “público fiel” e também permite que as séries de reportagens sejam cada vez mais elaboradas, a fim de garantir a identificação dos espectadores com o tema proposto.

### Referências

ARONCHI C., J. **TV como entretenimento**, 16-28, in Debate: Televisão, gêneros e linguagem, boletim 10, SEED/TV Escola – Salto para o futuro, 2006.

BARTHES, R. **Structure du fait divers - Essais critiques**. Paris, Seuil, 1966.

BARRETO SILVA, M. V. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>>. Acesso em: 27 out. 2014.

BRETT, M. **Homens Difíceis**. Tradução: NETTO, M e Silva, M. Aleph, 2014.

DEJAVITE, F. A. **INFOtenimento: Informação + entretenimento no jornalismo**, Paulinas, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Notícia light e o jornalismo de infotenimento**, 2007. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1472-1.pdf>>. Acesso em 21 jun 2014.

FIDALGO, A. **O consumo de informação. Interesse e curiosidade**, 1996. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-interesse-curiosidade-informacao.html>>. Acesso em 28 abril 2014.

HOJE EM DIA. **Departamento comercial do programa**. Disponível em: <<http://www.comercial.rederecord.com.br/upload/produtos/informacoesdemidia/HDIA.pdf>>. Acesso em 2 dez. 2014.

HORSTMANN, C. **Infotenimento na TV: a linguagem cinematográfica na promoção do entretenimento em meio a informação telejornalística**, 2011. Disponível em: <<http://lapecjor.files.wordpress.com/2011/08/carine-horstmann.pdf/>>. Acesso em 29 dez 2014.

MENDONÇA, M. L. M. Imagens do envelhecimento: como a mídia brasileira representa a mulher de meia idade. **Comunicação & Informação**, Goiânia, v. 14, n. 2, jul.-dez.



2011, p. 139 -153. Disponível em  
<<https://revistas.ufg.br/index.php/ci/article/view/22450/13329>>. Acesso em 9 nov. 2014.

ORTELLS, S. **La redefinición de los géneros periodísticos, el infoentretenimiento como punto de partida del cambio**, 2007. Jornades de Foment de la Investigació - Universitat de Jaume. Disponível em: <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/38.pdf>>. Acesso em 05 dez. 2014.

SILVA, L, S. **Política e Modulações do Entretenimento Televisivo: mulheres e denúncias**, 2011, tese de doutorado. Disponível em: < [http://www.pucsp.br/ecopolitica/pesquisas/doutorado/docs/Lucia\\_Soares\\_da\\_Silva.pdf](http://www.pucsp.br/ecopolitica/pesquisas/doutorado/docs/Lucia_Soares_da_Silva.pdf)> . Acesso em 02 dez. 2014.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**. Uma teoria social da mídia. 12 ed. Rio de Janeiro, Vozes, 2011. p. 41-46; 191-203

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. Florianópolis, Insular, 2005.

## O Semanário O São Paulo: de defensor da moral à busca pela justiça e paz<sup>1</sup>

Adriano Gonçalves Lorangeira<sup>2</sup>  
Universidade Paulista – São Paulo-SP

### Resumo

O presente trabalho se propõe um resgate da história do semanário O São Paulo, criado em 1956 com o objetivo de defender “a moral e os bons costumes” católicos na capital paulista, difundindo esses valores perante a família até que dois grandes acontecimentos dos anos 1960 vão transformar radicalmente sua atuação perante o público municipal, estadual e nacional. O Golpe Militar Brasileiro deflagrado em 1964 e o Concílio Vaticano II ocorrido entre 1962 e 1965, a partir de então, o jornal serve como porta voz da crítica feita ao governo pelo então Arcebispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, contra a repressão dos militares e que vai culminar na instalação da censura ao semanário.

**Palavras –chave:** O São Paulo; História; Censura

Ao tratar do resgate histórico e da memória da imprensa escrita no Brasil e, mais especificamente, em São Paulo devemos nos voltar a um período em que as práticas próprias do jornalismo impresso foram cerceadas por um governo totalitário. Por outro lado, não se pode falar de meios de comunicação impresso e a censura efetivada pela Ditadura Militar no Brasil sem falar do papel do semanário O São Paulo, mantido pela Arquidiocese de São Paulo. O jornal foi grande denunciador dos excessos cometidos pelo regime militar brasileiro e, como tantos outros, acabou sendo censurado.

O jornal, que hoje tem sua sede no bairro de Higienópolis, zona sul da capital paulista, conta com uma equipe de quatorze pessoas, sob a direção e editoração do Padre Michelino Roberto, que são responsáveis por levar, semanalmente, ao seu público as

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT4- História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista - UNIP, São Paulo-SP, e-mail: [adriano\\_lorangeira@yahoo.com.br](mailto:adriano_lorangeira@yahoo.com.br)

notícias mais importantes do Brasil e do mundo, seculares e religiosas. O periódico continua se adaptando aos novos tempos e possui uma página na internet vinculada ao site oficial da Arquidiocese Metropolitana de São Paulo ([www.arquidiocesedesaopaulo.org.br](http://www.arquidiocesedesaopaulo.org.br)) na qual podem ser consultadas, desde o número 2729, de 06 de janeiro de 2009, além da primeira página, as sessões “Editorial”, “Palavra do Papa”, “Você Pergunta” e “Encontro com o Pastor”.

O semanário O São Paulo, que na década de 70 do século passado, foi símbolo da resistência e da denúncia de violações dos Direitos Humanos realizadas pelo governo militar brasileiro, teve suas origens nos anos de 1956. O jornal é o primeiro órgão de imprensa escrita oficial da Arquidiocese paulistana, substituindo o não oficial Legionário, de 1929, que por sua vez substituiu A Gazeta do Povo, de 1905.

A Fundação Metropolitana Paulista, outrora Sociedade Comercial Rádio 9 de Julho Ltda, criada por Dom Carlos Carmelo Motta, Arcebispo de São Paulo entre 1944 e 1964, é a mantenedora do jornal O São Paulo e da Rádio 9 de Julho, de 1954. Foi a sensibilidade deste religioso de perceber a necessidade de um canal mais estreito de aproximação entre a Igreja Católica de São Paulo e os seus fiéis juntamente com o reconhecimento do poder exercido pela imprensa no período que possibilitou o surgimento do semanário.

O exemplar inaugural do jornal O São Paulo, de 25 de janeiro de 1956, aniversário da capital paulista da qual o jornal leva o nome, tem em sua capa uma carta de apresentação redigida pelo então Arcebispo Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta. No texto, ele defende a necessidade de o semanário fazer parte do que chama de “boa imprensa”, de que ele atue como “elemento necessário à propagação e à defesa da fé e da moral, da doutrina e da prática da religião” (MOTTA, 1956, n. 1 p. 1).

As palavras do Cardeal Motta expressam a expectativa de que o semanário seja “um título que é um programa do apostolado, isto é, que ele seja o porta voz, a palavra da Igreja nos “arraias da imprensa paulistana” (MOTTA, 1954, n. 1, p. 1). O jornal “é um título que é mais do céu do que da terra” (MOTTA, 1954, n. 1, p. 1), a ele cabe a missão de transmitir a doutrina e ensinamentos da Santa Sé porém e, talvez mais importante,

também lhe cabe a tarefa de divulgar os acontecimentos do mundo secular sob a perspectiva da fé católica.

Para que se possa compreender a expectativa envolvida no lançamento do semanário O São Paulo, uma breve descrição do primeiro número se faz necessária. No primeiro exemplar do jornal constam, ainda, uma homenagem ao papa Pio XII intitulada “Eis o Pastor”, o “Roteiro”, cujo texto exalta as possibilidades de atuação do periódico no campo social. Em “Mestres e Discípulos” são refletidos assuntos relacionados à educação no município, a “Oratória em São Paulo Apóstolo” e a “Nomen est Omem” são especialmente escritas para o lançamento.

Nos textos “O problema social da recuperação do delinquente” e “Prolongamento da vida com saúde”, apresentados em mesma página, são tratados temas relacionados à saúde. A “Ação Católica” se propõe a ser um “apostolado da presença” para um agir católico nos âmbitos da sociedade, neste volume o exemplo da prática católica vem da Juventude Operária Católica, JOC. Os textos “Consciência Operária” e “A JOC nos sanatórios”, marca a atuação e presença do grupo em sanatórios e na luta pela educação dos operários.

Em “Associação de Educação Católica de São Paulo” há uma variedade de ofertas de cursos voltados para o mercado de trabalho. Nos textos “Tema de Revisão: A Paróquia é a base da vida católica” e “Por um Natal mais cristão” há uma exaltação da vida comunitária católica. Um poema escrito por Frei Marcelino de Angatuba, em 1952, é publicado em homenagem a São Paulo, a cidade. Outras homenagens são feitas ao homônimo santificado em “A conversão de São Paulo em nossa vida”, “Oração ao Glorioso Apóstolo S. Paulo” e “Festa de São Paulo Apóstolo, padroeiro do Estado e da Arquidiocese”.

Em “Paroquia de Nossa Senhora Auxiliadora de Vila Pirituba” contém informações sobre o funcionamento da referida paroquia. No “Radio Aparecida” comemora-se o sucesso da rádio católica da cidade de Aparecida do Norte, a segunda mais potente do mundo. O “Jubileu de Prata” é um convite para as comemorações do aniversário de uma associação de bairro da zona leste da capital. O “A nossa relação com

as artes plásticas” é um informe de palestras sobre o tema a ocorrer no Museu de Arte Moderna.

A coluna “Cinema: orientação moral dos espetáculos” se propõe uma análise crítica de filmes que recebem uma “cotação” do Departamento de Cinema da Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs que pode variar desde “sem objeção” até “condenável”. Em “Educação Cinematográfica” é explicitado a importância do cinema na vida cotidiana da sociedade e a consequente necessidade de uma “educação” nesse sentido, com foco no adolescente, que pretende lapidar o senso crítico e moral do público em relação ao cinema.

No “Em prol da moralização” publica-se uma correspondência da Comissão de Moral e Costumes das Famílias Cristãs ao Desembargador Osvaldo Pinto do Amaral, solicitando a proibição de “calendários com figuras indecorosas” em repartições públicas. No “Faculdade Paulista de Direito” há a informação sobre a retirada das fotografias da turma de formandos.

Uma página inteira é dedicada ao universo da mulher, a “Página Feminina” contém “Cursos da Confederação das Famílias Cristãs”, onde são oferecidos cursos como cerâmica, dança de salão arte culinária. Em “Champanhotas, Gente Bem, Kar ou Shangai” são condenados a futilidade, o divórcio e o segundo casamento. Em “Receitinhas pra Você”, com foco nas donas de casa, aparecem duas receitas, uma de peixe e outra de carne. “Baile do Confete” é um convite aos bailes de carnaval organizado pela Confederação das Famílias Cristãs. Há um anúncio do “1º Congresso de Famílias” também organizado pela Confederação das Famílias Cristãs. “Prece de Anchieta” contém uma oração. Em “Todos cantam sua terra...” há um poema assinado por Martins Fontes.

“Mundo Infantil” é a seção do jornal voltada para as crianças e, neste número, conta a história “Pintado, o porquinho”. Há também uma admoestação para as mães aproveitarem o período de férias para cuidar da saúde dos filhos e incentivá-los a praticar atividades físicas em “Para a Mamãe”.

A “Faculdade de Teologia N. S. da Assunção” informa os alunos para o período de matrícula e a “Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento” avisa sobre

diplomas que podem ser retirados. O “Indicador Profissional” oferece serviços dos mais variados profissionais, como engenheiros, médicos e professor “primário” e ginásial”, no “Classificados” encontram-se ofertas de produtos de diferentes empresas, que vão desde sanatório até papelaria. Textos curtos e informativos são vistos em “Noticiário de Itaquera”, “Auto retrato de Rafael”, “Retalhos”, “Conselho Consultivo” e “Colaboradores”, os dois últimos versando sobre as pessoas envolvidas na produção do jornal O São Paulo.

Há uma parte do semanário totalmente voltada para os esportes, “Página dos Esportes, Redação de Amury”, com títulos como “Mesma Tecla... As cifras acima das obrigações” no qual se crítica, entre outros, o pagamento de “bicho” aos jogadores da seleção. “Prevenir acidentes... No Uruguai vai ser assim” conta sobre o regulamento de futebol a ser seguido pelo referido país para evitar brigas em campo. “Sul Americano Extra! Complemento de Tabela” sobre a alteração de tabela de jogos do campeonato a ser realizado no Uruguai.

A “Crônica do dia. Alô! Esportistas!...” é uma despedida do antigo “Legionário” e uma saudação ao neófito “O São Paulo”. “Segunda Divisão em foco”, dá os resultados do campeonato de futebol. “Aguardem! Comparações...” é uma promessa de apresentar, na próxima edição do jornal, um “retrospecto” do campeonato Paulista de 1955 e 1954. “Claúdio e Fiume falaram... O São Paulo e os craques” no qual os jogadores apoiam a iniciativa da criação e um jornal católico e falam sobre carreira.

Ernesto de Souza Campos escreve “Exposições culturais de âmbito religioso”. “O apóstolo de Piratininga” versa sobre Padre Anchieta e começa na página 16 e termina na página 14, esse recurso de diagramação é utilizado muitas vezes pelo jornal. “Combate ao escândalo” por Conego Lafayette, exalta a participação do periódico na defesa da fé cristã. “Martin Afonso Tibiriça, fundador, benfeitor e defensor da casa de S. Paulo” por J.G. Mores Filho, narra os feitos e a importância do chefe indígena, por fim há a notícia “Rádio 9 de julho” sobre a inauguração da rádio da Arquidiocese.

Essa primeira edição do O São Paulo diz muito sobre a intenção de seus fundadores, pretendido como um instrumento de difusão da fé católica o jornal tem

matérias de interesse para toda a família. Página de esportes para os pais, página feminina para as mães e histórias para as crianças, crítica de cinema para a família toda e possibilidades de participação em eventos junto à comunidade católica municipal para toda a família. Assim, o jornal se pretende unir a família católica paulistana em torno de sua leitura e da defesa de uma ação católica.

A Arquidiocese de São Paulo atinge seus objetivos ao lançar um periódico para a família católica que valorize sua ação na comunidade cristã, como o exemplifica a atuante participação da Confederação das Famílias Cristãs nas matérias acima descritas. Apesar de muitas mudanças, algumas páginas e colunas serem extintas, percebe-se que o objetivo da Igreja e a atuação do jornal para alcança-los se mantém até fins da década de 1960.

D. Carlos Carmelo Motta e seu sucessor, D. Agnelo Rossi, colocam a Arquidiocese e, principalmente, o jornal O São Paulo no centro da vida comunitária católica na capital paulista, informando sobre as ações da Igreja e comportamento desejável de seus fiéis. Ele era o defensor da “moral e dos bons costumes” católicos.

Os anos 60 do século XX presenciam dois acontecimentos que vão mudar a Igreja e o jornal e a maneira como se relacionam com a sua comunidade, a saber, o Concílio Vaticano II, de 1962 à 1965, e o Golpe Militar, em 1964. O primeiro evento, ocorrido em Roma, se deu em quatro sessões e foi o início da mudança de postura da Igreja frente aos fiéis:

Por meio de seus documentos, o Concílio enfatizou a missão social da Igreja, declarou a importância do leigo, imprimiu uma noção de igreja como povo de Deus substituindo a antiga noção de sociedade perfeita, valorizou o diálogo ecumênico, antes embrionário, modificou a liturgia com o propósito de torná-la mais flexível; e reviu as relações entre a fé cristã e o mundo moderno. (MIKLOS, 2013, p. 30)

Em 1968 ocorre a Segunda Conferência dos Bispos da América Latina em Medelim, Colômbia. Sua missão foi a de adaptar os resultados do Vaticano II aos problemas da América Latina. Entre seus desdobramentos:

A Igreja Católica Latino-Americana, a partir de Medelim, passou a analisar, com espírito crítico, o seu modo de evangelizar e sua forma de inserção na sociedade. A ação pastoral empenhou-se contra a estrutura injusta e desigual da sociedade latino-americana. (LANZA, 2006, p. 37)

A luta da Igreja latina contra a injustiça encontra no Brasil um forte oponente, principalmente a partir de 1968 com a publicação do Ato Institucional 5, AI-5, a supressão do direito de *habeas corpus* no caso de crimes políticos. Alguns setores da Igreja brasileira já enfrentavam essa luta desde 1964, com a deflagração do Golpe Militar. Sobre o governo militar,

Foi sob o manto da ideologia oficial do regime militar que, em nome da democracia, rasgou-se a Constituição, fechou-se o Congresso Nacional, suspenderam-se as garantias do cidadão, prendeu-se, torturou-se e assassinou-se. Forjada pela ESG, o lema “Segurança Nacional e Desenvolvimento” (versão atualizada da expressão “Ordem e Progresso”), inspirou um dos períodos mais tenebrosos da história do Brasil. (MIKLOS, 2013, p.147)

Grande parte da sociedade, meios de comunicação e o alto escalão da Igreja Católica no Brasil apoiaram o Golpe Militar de 1964. O próprio Dom Agnelo Rossi, então Arcebispo Metropolitano de Ribeirão Preto e, posteriormente, Arcebispo de São Paulo, esteve presente na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em 19 de março de 1964. A Marcha foi uma manifestação contra o presidente João Goulart e uma resposta ao comício por ele realizado poucos dias antes.

Quando os primeiros casos de tortura no Brasil acabam chegando ao conhecimento do Papa Paulo VI, este realiza um discurso, em março de 1970, no qual pede esclarecimentos acerca das denúncias. A resposta de Dom Agnelo Rossi e sua participação no acontecimento foram emblemáticas da postura do alto clero em relação ao regime militar:

Se as 43 palavras de Paulo VI produziram algum efeito concreto, este foi a sagração de d. Agnelo Rossi como paladino do silêncio. O cardeal de São Paulo denunciou “a maledicência organizada internacionalmente” contra o regime brasileiro. No sermão de Páscoa, na praça da Sé, sintetizou sua doutrina: “Detesto a demagogia e é indigno e impatriótico denunciar alguma coisa de seu país no exterior. Havendo roupa suja, lava-se em casa”. (GASPARI, 2014b, p. 283)

Assim, Dom Agnelo Rossi vai para Roma servir como Prefeito da Congregação para a Evangelização dos Povos, em 22 de outubro de 1970. Para substituí-lo Dom Paulo

Evaristo Arns é chamado à direção da Arquidiocese de São Paulo, com nomeação no mesmo dia e assunção em primeiro de novembro. Frente a Arquidiocese de São Paulo, o bispo continua a cuidar dos presos políticos na cidade.

O entendimento entre Igreja e Estado começa a desmoronar quando os primeiros casos de prisão e tortura chegam às portas das igrejas:

O regime autoritário iniciou a perseguição, prisão e tortura de vários integrantes do clero católico, que atuavam em organizações políticas e movimentos populares e eram, por isso, acusados de subversão. Nesse momento, a igreja, em especial a de São Paulo, sob a liderança de Dom Paulo assume um papel de crítica ao regime militar e lança-se na defesa pelo respeito à dignidade e aos Direitos Humanos. (MIKLOS, 2013, p. 37)

A luta de Dom Paulo contra a Ditadura Militar no Brasil assume outras características a partir de então. Para tanto, utiliza do porta voz da Igreja paulistana perante a sociedade, o jornal O São Paulo. Entre as primeiras mudanças que Dom Paulo fará frente ao semanário está a criação da coluna “Encontro com o Pastor”, que perdura até os dias de hoje. Nesta sessão, é transcrito o programa homônimo na Rádio 9 de Julho, no qual o Arcebispo fala aos fiéis.

Já em sua primeira edição, em 14 de novembro de 1970, Dom Paulo demonstra-se preocupado com as eleições que se aproximam, “convidando” todos os católicos a participarem, “da Tribuna da Assembléia de nosso Estado, tivemos ocasião de proclamar, que quem não vota não é brasileiro nem cristão, porque ser brasileiro e cristão nessa hora significa participar o mais possível dos destinos da Nação” (ARNS, 1970, n. 771, p. 5).

Neste primeiro discurso, Dom Paulo fala também ao presidente Médici:

Não podendo encontrar-me ainda pessoalmente com o Sr. Presidente da República, enviamos-lhe um telegrama, prometendo orações e colaboração – que é o encontro mais autêntico – agradecendo-lhe ainda a ordem de sustar as prisões que nesta semana vinham inquietando largas camadas responsáveis em nossa sociedade, e pedindo medidas concretas, capazes de tranquilizar as famílias dos presos. Renovamos aqui o apelo conscientes de estarmos servindo à causa da Pátria e da Igreja de Cristo. (ARS, 1970, n.771, p 5)

No discurso, Dom Paulo evidencia sua inquietação com as prisões realizadas pelo governo militar. A situação dos presos dentro dos presídios e a falta de condições decentes do cárcere brasileiro é também uma forte preocupação de Dom Paulo, expressada em diversos momentos do “Encontro com o Pastor”:

Como se tais provações não bastassem, a grande maioria deles se vê lançada em celas sem o mínimo conforto. Não nos pedem a nós – sociedade livre – a comodidade que nem mesmo teriam aqui fora, ou que lhes tornaria fácil e agradável a prisão. Não. Pedem – e nos parece que têm o direito – um pouco mais de sol, um pouco mais de higiene e cuidados sanitários, uma alimentação mais completa. Mais. Por nosso intermédio, pedem eles um pouco mais de espaço e menos promiscuidade, desejam e suplicam um mínimo de vida pessoal e comunitária. (ARNS, 1970, n. 774, p. 5)

Mais cobranças no sentido de agilizar os julgamentos e amenizar o sofrimento daqueles que não sabem o motivo de estarem presos, esses possivelmente os presos políticos:

O que nos confrange não é. Porém, apenas isto. Mas, que existam pais de família, jovens, profissionais em início de carreira, AFINAL, HOMENS, que por meses e anos estão privados de sua liberdade, e nem sequer foram ouvidos, e muito menos convencidos de que devam estar presos. Dentro de nosso sistema, pode parecer a todos que a culpa não é de ninguém. De fato, todos cumprem ordens, e não encontram saída deste círculo vicioso. Enquanto isso sobe aos céus o clamor daqueles que, de uma hora para outra, são reduzidos à condição de presos, sem por vezes saberem como, por que, e por quanto tempo. (ARNS, 1971, n. 779, p. 1)

Pouco a pouco as denúncias feitas por Dom Paulo vão aumento e se tornando mais contundentes ao regime militar brasileiro. A necessidade de Paz e Justiça, torna-se o objetivo principal do Arcebispo de São Paulo e O São Paulo torna-se o veículo de divulgação dessa busca. O “Encontro com o Pastor” publicado no semanário, traz a seguinte mensagem:

Talvez em nenhuma época tanto se tenha falado de Paz e de Justiça quanto o ano de 1971. O fato de o Papa Paulo VI ter proposto o tema “Justiça no Mundo” como assunto principal do Sínodo em Roma, levou os católicos e os cristãos a tomarem consciência mais viva das fontes das injustiças e a descobrirem as suas responsabilidades no meio de um mundo agitado. (ARNS. 1972, n. 830, p.1)



Prossegue:

Não basta, portanto, telefonarmos para alguns homens pretensamente responsáveis pelo ano de 1972. Teremos que mobilizar todas as pessoas a se empenharem ativamente em favor da justiça, empregando os meios que estão à sua disposição. O clima de paz cria-se por contágio, pelo diálogo, pela nossa ação pessoal, pela pressão pacífica de grupos, e sobretudo pela fé em Jesus Cristo, que deu a vida pela Paz e a Justiça. (ARNS. 1972, n. 830, p.1)

Grande repercussão nacional e internacional obteve o caso da prisão, em 1971, do padre Giulio Vicini e da assistente social e secretária da Arquidiocese, Yara Spadini. Sobre o caso de tortura, ocorrido dentro das instalações do DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social):

Como Arcebispo de São Paulo, temos o direito e o dever de informar:

1. – Nem o Revdo. Pe. Giulio Vicini, nem D.<sup>a</sup> Yara Spadini podem ser taxados de subversivos, sem que sejam julgados no tribunal competente e com direito de ampla defesa. [...]
3. – Infelizmente, o Revdo. Pe. Giulio e D.<sup>a</sup> Yara foram torturados, de maneira ignominiosa, no DEOPS de nossa Capital, como o Vigário Episcopal da Região Sul e nós pudemos verificar pessoalmente. (O SÃO PAULO, 1971, n.783, p. 5)

A nota acima, transcrita na edição de 6 de fevereiro de 1971, foi afixada nas portas das igrejas da Arquidiocese paulistana sem, no entanto haver qualquer comentário sobre ela nos serviços religiosos do dia. A repercussão da denúncia da prisão dos funcionários da Igreja em São Paulo chegou até os jornais internacionais:

A Nota do Arcebispado publicada pelo nosso semanário à pág. 5 de sua edição de 6 pp., obteve a mais ampla divulgação no Brasil e no exterior, não obstante, por determinação do Sr. Arcebispo, não ser tomado, em caso algum, a iniciativa de sua remessa para redações, agências de informação, emissoras e informativos de TV. [...]

Notícias que nos chegam de toda parte, dão conta de que a Nota foi transcrita na íntegra, na maioria dos órgãos de imprensa do país e lida em inúmeras emissoras de rádio. Sabemos, também, de sua ampla divulgação em jornais da Itália, França, Espanha, Estados Unidos e outras nações. (O SÃO PAULO, 1971, n. 784, p. 7)

Apesar de contundentes e bastante divulgadas no Brasil e no mundo, as declarações de Dom Paulo não foram suficientes para acabar com as relações existentes

entre o Estado e a Igreja. Ao voltar de uma viagem pelos Estados Unidos e Europa, Dom Paulo concede uma entrevista coletiva à imprensa local.

Ao repórter d'O Estado de São Paulo, que lhe perguntou sobre a situação do relacionamento Igreja-Estado entre nós, Dom Paulo Evaristo lembrou que desde 1889, data da proclamação da República, ambos estão juridicamente separados e que não vê conflito algum entre ambos, tomados em si mesmos e num plano mais teórico. “as dificuldades surgem – afirmou – quando os direitos humanos são desconhecidos. Todas as pessoas que trabalham para o Homem estão conosco, com a Igreja. O Homem é o critério da possível harmonia entre a Igreja e o Estado. A Igreja no Mundo todo está voltada para Deus e o Homem. Encontrei uma geral preocupação com o Brasil. Há muita apreensão com nossa situação. É melhor informar objetivamente que favorecer os boatos. Continuaremos podendo chamar-nos de País cristão enquanto o nosso Povo tiver os sentimentos cristãos que tem, de bondade, de respeito a todos, de religiosidade. (O SÃO PAULO, 1972, p. 5)

As declarações do Arcebispo, porém, não passaram despercebidas pelo governo militar brasileiro. Em diversos momentos houveram conflitos e o resultado foi, quase sempre, a censura ao jornal O São Paulo:

Outro periódico, O São Paulo, teve, durante, algum tempo, às quartas feiras, reunião semanal para discussão da pauta, que contava com a participação do arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, e com a presença de um estudante de medicina, cuja função adicional era de censor. (AQUINO, 1999, p. 230)

Porém, este não foi o único tipo de censura realizado no O São Paulo:

O exemplo do semanário O São Paulo também é elucidativo. Em julho de 1976, o periódico, censurado diretamente na tipografia, recebe um telex da Superintendência Regional da Polícia Federal dizendo que, a partir daquela data, a censura seria realizada na sede da Superintendência em São Paulo, devendo ser enviado todo o material até às 17:00 horas de cada quinta-feira. (AQUINO, 1999, p. 226)

Do momento da instalação da censura ao semanário O São Paulo até o fim da mesma em 1978, muitas disputas foram travadas, as vezes de forma declarada outras de maneira mais sutil. Os sentimentos de “Paz e Justiça” defendidos por Dom Paulo Evaristo Arns saíram das páginas do jornal O São Paulo e puderam chegar à população brasileira, principalmente aos presos políticos.



## Referências

AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968 -1978):** O exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e o Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais.** Petrópolis: Vozes, 2011. (Coleção Vozes de Bolso).

BRAGA, L.C.A. **A censura ao jornal O São Paulo durante a ditadura militar (1964 – 1985):** desafio à evangelização na cidade de São Paulo, 2010. 313f. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2010.

GASPARI, Elio. **As ilusões armadas:** A Ditadura Envergonhada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

\_\_\_\_\_. **As ilusões armadas:** A Ditadura Escancarada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014B.

\_\_\_\_\_. **O sacerdote e o feiticeiro:** A Ditadura Derrotada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014C.

\_\_\_\_\_. **O sacerdote e o feiticeiro:** A Ditadura Encurralada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014D.

LANZA, F. A Igreja Católica e o seu discurso utópico sob o prisma do semanário O São Paulo. **Revista lusófono de Ciências das Religiões.** Ano 5, n. 9/10, p. 239-247. 2006.

LANZA, F. **Matrizes ideológicas dos Arcebispos paulistanos (1956-85):** um olhar sob o prisma do semanário O São Paulo. 2006. 255f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2006.

LARANGEIRA, Álvaro Nunes. **A mídia e o regime militar.** Porto Alegre: Sulina, 2014.

MIKLOS, Jorge. **Diálogo dos Deuses Direitos dos Homens:** Direitos Humanos e o diálogo inter-religioso na ação pastoral de Dom Paulo Evaristo Arns. São Paulo: Plêiade, 2013.

VATICANO. **Vaticano II:** mensagens, discursos e documentos. Trad. Francisco Catão. 2ª ed. São Paulo: Paulinas, 2007.

## **Padrão Globo de Qualidade: imagens da integração nacional a partir do *American Way of Life*<sup>1</sup>**

Mauricio Tintori Piqueira<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica, São Paulo-SP

### **Resumo**

O presente artigo faz uma reflexão sobre a relação entre a Rede Globo de Televisão com a autocracia civil-militar instalada no Poder com o golpe de Estado de abril de 1964. O objetivo é analisar a constituição de um imaginário desenvolvimentista cuja base seria a crença na ascensão do Brasil à condição de potência de Primeiro Mundo, tentando a partir desta concretizar no plano ideológico a “integração nacional” preconizada pelo regime. Para isso, partimos de uma análise das telenovelas *Irmãos Coragem* e *Selva de Pedra*, na qual identifica-se uma valorização do *American Way of Life* e da figura do *self made man*, do qual emerge a figura do “tipo ideal” de brasileiro possivelmente desejado pelo Estado autoritário e seus apoiadores na época.

**Palavras chave:** Televisão; telenovela; integração nacional; *American Way of Life*; autocracia civil-militar.

As origens da Rede Globo de Televisão, que nesse ano está completando o seu cinquentenário, podem ser consideradas um importante exemplo das contradições vividas no país nos chamados “anos de chumbo” da autocracia civil-militar. Uma empresa que, de um lado, contou com forte apoio estatal para conquistar a hegemonia no campo televisivo, apoiando o projeto geopolítico de “integração nacional” do governo e, ao mesmo tempo, servindo como suporte para a consolidação de uma sociedade consumista nos moldes do capitalismo tardio multinacional.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4: História dos Meios: rádio, televisão e mídia impressa, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com a dissertação *Entre o entretenimento e a crítica social: a telenovela moderna da Rede Globo de Televisão e a formação de uma nova identidade nacional (1969-1975)*. Professor-coordenador do curso de História das Faculdades Integradas de Ribeirão Pires. E-mail: [tintoriled@yahoo.com.br](mailto:tintoriled@yahoo.com.br).

A TV Globo foi um empreendimento das Organizações Globo, um conglomerado de empresas de comunicação do Rio de Janeiro que tinha como carro-chefe o jornal *O Globo*, e no qual estava integrada uma estação de rádio que era uma das líderes de audiência na Cidade Maravilhosa (MATTOS, 2005, pp. 267-268), cujo proprietário era o jornalista Roberto Marinho. No final de 1957, o grupo ganhou a concessão de um canal de televisão no Rio de Janeiro. Porém, a falta de capital por parte das Organizações Globo impediu o início imediato das atividades.

Para conseguir o capital necessário, o grupo carioca, no início da década de 1960, tentou obter um financiamento do governo através do BNDE (Banco Nacional de Desenvolvimento), porém, como reconheceu o próprio Roberto Marinho em um editorial escrito no início dos anos 1970, “*a televisão não estava incluída entre os seus campos de aplicação*” (MARINHO, 1971), pois o investimento nesse meio de comunicação não estava entre as prioridades do Estado brasileiro em uma época em que as emissoras de televisão, cujo funcionamento no país teve início em 1950 com a inauguração da TV Tupi de São Paulo, tinham âmbito regional apenas e as transmissões eram ao vivo, pois o vídeo-tape só foi introduzido no país em 1960. Dessa forma, a televisão ainda não tinha a posição estratégica que viria a desempenhar (e ainda desempenha, apesar de não com a mesma intensidade) na sociedade brasileira, tanto no campo político quanto no de propagação de hábitos de consumo.

Sem o apoio do BNDE, a Globo foi em busca de investimentos externos, apesar da Constituição de 1946 não permitir a associação entre empresas de comunicação estrangeiras e nacionais. Nessa mesma época, o grupo de mídia norte-americano Time-Life começava a investir no campo televisivo, tanto nos Estados Unidos quanto no exterior, sendo a América Latina um dos mercados no qual o grupo tinha mais interesse em investir. No caso, os executivos da empresa de comunicação norte-americana optaram em fazer parcerias com emissoras locais, pois boa parte das legislações existentes coibia a instalação de canais de televisão estrangeiros. E dentre os países latino-americanos, o Brasil estava na lista de prioridades da Time-Life, que chegou a contatar a embaixada brasileira em Washington, onde o embaixador Walter Moreira Salles alertou os

representantes da empresa sobre alguns empecilhos para a realização desse investimento previstos pela Constituição brasileira então em vigor e, ao mesmo tempo, listou alguns empresários que poderiam receber de bom grado esse investimento. Entre eles, constava o nome do proprietário das Organizações Globo (BIAL, 2005, p.183).

Para averiguar se a parceria poderia ser lucrativa, Roberto Marinho contou com a ajuda do amigo e arquiteto César de Mello Cunha, que aproveitou a viagem que realizou pelo Líbano, em 1962, e visitou a estação de televisão da cidade de Beirute, que contava com a sociedade da Time-Life. Cunha escreveu uma carta ao amigo e, empolgado, descreveu da seguinte maneira a estação libanesa:

Quando estive em Beirute, notei que a imagem da TV local era excelente, a melhor de quantas eu pude ver até hoje... (Fiquei impressionado com a nitidez da imagem e qualidade do som)... Pensei em você, na TV Globo e... aproximei-me do diretor da empresa, que convidou-me a visitar as recentes instalações. Passei umas duas horas percorrendo todo o prédio (...). O grupo Time-Life está ligado a eles. Começaram... em 1959 com um faturamento mensal de US\$ 3.000 e em janeiro de 1962 faturaram US\$ 85.000... Para 1962, já foi vendida uma publicidade de US\$ 800.000... O negócio parece que vai muito bem (CUNHA *apud* BIAL, 2005, PP.183-184).

Graças a essa recomendação, Globo e Time-Life firmaram um contrato de parceria, que, para não ferir a legislação, se restringia à assistência técnica do grupo norte-americano ao seu parceiro brasileiro. Além disso, foi previsto um intercâmbio de profissionais: diretores norte-americanos vinham prestar consultoria aos profissionais brasileiros. Porém, a Time-Life não teria nenhuma ingerência na administração da Globo, apesar de estar previsto o recebimento de uma parte dos lucros futuros da emissora (CAPARELLI, 1982, p.32).

A TV Globo foi inaugurada em 26 de abril de 1965, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, as Organizações Globo comprou uma emissora em São Paulo, a TV Paulista, que era de propriedade do grupo Victor Costa. Assim como suas principais concorrentes da época, as paulistas Tupi e Excelsior, a Globo planejava, em um futuro próximo, estabelecer uma rede nacional de televisão, nos moldes das redes

estadunidenses.

Os primeiros anos de funcionamento da Globo foram conturbados. Inicialmente, a emissora foi administrada por Rubens Amaral, que dirigiu anteriormente a Rádio Globo do Rio de Janeiro, contando com a colaboração de um executivo indicado pela Time-Life, o cubano radicado nos Estados Unidos, Alberto Catá. Contudo, essa parceria não deu certo, pois o primeiro mantinha o estilo administrativo do rádio e privilegiava uma programação adaptada do citado veículo de comunicação. Já o segundo parecia não estar muito interessado em auxiliar no crescimento da emissora (BIAL, 2005, p.208). O resultado desse insucesso se via pelos índices de audiência. Segundo o IBOPE, a Globo tinha uma audiência média de apenas 9% no Rio de Janeiro, enquanto a TV Rio tinha 20%, a Excelsior 16% e a Tupi 13% (REVISTA VEJA, 1971). Em São Paulo, a situação era pior, com a emissora ocupando o último lugar nos índices de audiência (WALLACH, 2000, pp.120-121). Diante disso, Rubens Amaral perdeu o emprego e Alberto Catá retornou para os Estados Unidos, sendo substituído pelo norte-americano Joseph “Joe” Wallach, um dos diretores da Time-Life da cidade de San Diego, na Califórnia.

Para completar a situação pouco favorável, os deputados federais João Calmon e Carlos Lacerda conseguiram montar no Congresso Nacional uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar o contrato firmado entre a Globo e a Time-Life. Para os parlamentares, este acordo feria o que estava estabelecido pela legislação brasileira, pois era proibida a parceria entre empresas de telecomunicação nacional e estrangeira. Porém, tanto Calmon quanto Lacerda tinham interesses particulares em jogo. O primeiro era um dos diretores dos Diários Associados, empresa proprietária da TV Tupi, cuja eliminação de uma de suas concorrentes seria bem vinda. Já o segundo encarava Roberto Marinho como um inimigo político, principalmente após a decretação do Ato Institucional nº 2, em 1965, que suspendeu a realização de eleições diretas para presidente da República. O dono das Organizações Globo era próximo à cúpula militar que liderou o Golpe de 1º de abril de 1964, inclusive sendo o jornalista membro da Escola Superior

de Guerra (ESG), organização que se constituía em um verdadeiro grupo político da burguesia brasileira, contando tanto com civis quanto com militares entre seus membros. Marinho apoiou o AI-2 que garantiu a permanência do Marechal Castello Branco na presidência da República, desagradando Lacerda, que ainda nutria ambições de eleger-se presidente (BIAL, 2005, pp.203-204).

A CPI trabalhou entre os anos de 1966 e 1967. O relatório final da CPI considerou o acordo Globo/Time-Life ilícito. Porém, o Presidente da República, general Artur da Costa e Silva, não aceitou as considerações de tal relatório, considerando o contrato entre as duas empresas legal e, dessa forma, socorrendo os interesses dos grupos citados (HERZ, 1987). Por outro lado, aproveitando a repercussão do caso, Costa e Silva baixou o Decreto-Lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967, que proibiu empresas de telecomunicação de receberem financiamento e assistência técnica do exterior. Como a lei não era retroativa, a Globo pode manter o acordo com os norte-americanos (MARINHO, 1971). Provavelmente, as relações de Roberto Marinho com os militares pesaram na decisão de Costa e Silva.

A aliança da Globo com a autocracia civil-militar que instalou-se no Poder através do golpe de abril de 1964 vinha de longa data. Vale lembrar que, em 1963, as Organizações Globo, juntamente com o Diários Associados e o Jornal do Brasil, formaram a Rede da Democracia, que consistia em uma campanha a chamada “ameaça vermelha” supostamente representada através da infiltração de comunistas no governo de João Goulart (BIAL, 2005, p. 199). Além disso, a empresa de Roberto Marinho financiou a propaganda de organizações como o IPES (Instituto de Política e Estudos Sociais), que atacava diretamente as Reformas de Base do governo de Jango, cujo objetivo era introduzir reformas sociais e econômicas que dariam maiores poderes ao Estado e limitariam a atuação da iniciativa privada. Conforme salientou René Armand Dreifuss (2006, p.439), a expectativa dessas empresas que apoiavam as iniciativas dos golpistas era de que o Estado brasileiro funcionasse como um verdadeiro instrumento para os interesses dos investidores multinacionais e de seus sócios brasileiros, como, de fato, ocorreu durante a vigência do regime autoritário composto por civis e militares. O apoio

das Organizações Globo à autocracia civil-militar foi lembrado, sem disfarces, por Armando Falcão, Ministro da Justiça durante o governo do General Ernesto Geisel (1974-1979), em um depoimento concedido ao canal de televisão inglês *Chanel 4* (1993):

O Globo tinha uma posição de apoio aos governos revolucionários porque o Dr. Roberto Marinho apoiou a Revolução de março de 1964 desde antes de ela eclodir. Ele foi revolucionário de primeira hora. E continuou, como revolucionário, a apoiar os governos da Revolução.

Porém, a sociedade entre a Globo e a Time-Life não durou muito tempo. O grupo norte-americano, nessa época, deixou de investir em emissoras de televisão, pois a lucratividade do negócio estava longe daquela planejada pelos seus executivos. Dessa forma, o grupo vendeu todas as suas emissoras nos Estados Unidos e desfez as sociedades e parcerias que mantinha no exterior (BIAL, 2005, p.216). No caso da Globo, a Time-Life vendeu a sua parte no negócio mediante pagamento de um valor de seis milhões de dólares, o que trouxe algumas dificuldades econômicas, atenuadas posteriormente graças a pronta ação do Estado brasileiro, através de decreto de autoria do Ministro da Fazenda, Delfim Netto, e sancionado pelo Presidente Costa e Silva em março de 1968, que isentava as empresas de rádio e televisão do pagamento de impostos sobre produtos importados, permitindo a TV Globo modernizar seus equipamentos e economizar dinheiro para o pagamento da dívida com os norte-americanos (GASPARI, 2002, p.215).

Joe Wallach iniciou uma renovação na administração da emissora, incentivando a produção da maior parte da programação (até então, dominava na programação Global os seriados importados dos Estados Unidos) e a venda dos espaços do intervalo para os anunciantes que, atraídos pela boa audiência desses programas, pagariam o valor estipulado pela emissora para inserirem seus produtos e marcas nesses espaços vazios da programação. Tal técnica administrativa, como observou José Mario Ortiz Ramos, surgiu nos Estados Unidos no final da década de 1950 e foi responsável por uma maior autonomia da televisão norte-americana frente às agências de publicidade que dominavam a produção dos programas até então (RAMOS, 1995, p.45). Tal prática mostrou-se mais lucrativa para essas emissoras e Wallach achava que seria interessante a

Globo trabalhar com tal estratégia administrativa. Além disso, planejava-se instituir uma rede nacional de programação televisiva, possível graças ao vídeo-tape, que poderia ser transportado para emissoras de diversas regiões, existindo apenas uma defasagem de dias quanto à sua exibição na praça responsável pelo programa.

Contudo, a execução de tal plano foi dificultada pela resistência das próprias emissoras locais, voltadas a conquistar audiências no plano local. Dessa forma, como constatou o próprio Wallach ao refletir sobre a época, as emissoras do Rio de Janeiro e de São Paulo pareciam estar instaladas em “*países separados*” (WALLACH, 2000, p.122). Essa constatação pode sugerir como o país ainda estava distante da “integração nacional” desejada pelos militares e, também, da constituição de uma sociedade de consumo típica do capitalismo tardio. E foi para se tornar um veículo que proporcionasse tal integração que a TV Globo passou a se organizar intensamente a partir de 1969.

Nesse ano, o governo lançou o sistema de transmissão via satélite da EMBRATEL (Empresa Brasileira de Telecomunicações), dando possibilidades para as emissoras de televisão transmitir sua programação para todo o país. Assim, se abriu oportunidades para a propagação de marcas, produtos e hábitos de consumo para estados e regiões diferentes e para a autocracia civil-militar unificar as consciências em prol do “progresso da nação”.

Com a possibilidade de transmitir sua programação para todo país, a Globo passou a investir em dois gêneros televisivos que, posteriormente, se tornaram o carro-chefe da emissora e, ao mesmo tempo, eficientes veículos para promover a “integração nacional” a partir de um imaginário moderno que fortaleceria a crença de que o país estava próximo de se tornar uma grande potência do mundo capitalista, cujo ápice se deu na primeira metade da década de 1970, justamente no momento em que a economia brasileira teve altos índices de crescimento (o chamado “milagre brasileiro”), na mesma época em que a repressão àqueles que faziam incisivas críticas ao regime foi mais brutal. Tais gêneros foram o telejornalismo e a telenovela.

Vale ressaltar que os dois gêneros foram os primeiros a serem adaptados ao conhecido Padrão Globo de Qualidade, que na realidade pode ser entendida como uma espécie de linha de programação antenada inteiramente com a ideologia

desenvolvimentista fortemente presente na burguesia multinacional brasileira que apoiava a autocracia civil-militar, na qual se valorizava o “moderno” associando-o à “prosperidade” e à “beleza”. Como apontou Eugenio Bucci, o “padrão de qualidade” está “ancorado no que se costuma chamar de bom gosto”, que seria nada mais, nada menos, do que a tradução, no campo estético, da hierarquia social. Assim, o Padrão Globo de Qualidade promove “não exatamente a exclusão do pobre, mas do ‘feio’ (que não é outro senão o pobre), e promovendo o enaltecimento do belo (que não é outro senão o rico e o bem-educado tal como eles são idealizados pela classe média)” (BUCCI, 2004, p.228). Em suma, a partir de 1969, a Globo fabricou, no plano imaginário, a passagem triunfante do Brasil para a condição de país de Primeiro Mundo, embora isso não fosse perceptível plenamente no mundo real.

O *Jornal Nacional* é considerado por muitos como o primeiro programa da Globo produzido dentro das premissas do Padrão Globo de Qualidade. Este era um programa de notícias que acenava com a possibilidade do telespectador estar antenado com tudo o que acontecia no mundo e no Brasil, apesar da censura que vetava a vinculação de algo que comprometesse a autocracia civil-militar. Além disso, o telejornal atendia aos objetivos de promoção da integração nacional, meta primordial na agenda política dos militares, como reconhece o próprio Boni (*apud* MEMORIA GLOBO, 2004, p.28):

Os militares queriam mostrar que o Brasil era um país de primeiro mundo e montaram a Embratel. Nós imaginamos que a primeira utilização óbvia dos enlaces de micro-ondas seria o jornalismo, e começamos a pensar num programa nacional. (...) Havia um interesse comercial muito grande e, paralelamente, pensávamos que seria um serviço que a televisão prestaria, dando um passo além do simples entretenimento.

Assim, a Globo assumia o papel similar ao de uma empresa pública, prestando serviços ao Estado e auxiliando na tarefa de unificar consciências em prol do progresso da Nação.

No mesmo ano de 1969, a Globo também renovou seu padrão de telenovelas, adequando-as às demandas do governo e do mercado publicitário da época. Até então, a

teledramaturgia da emissora não diferia muito das de suas concorrentes, apesar de ser a única emissora responsável pela produção de suas próprias telenovelas, enquanto as concorrentes vinculavam, em sua maioria, produções realizadas pelas agências de publicidade contratadas pelas indústrias de cosméticos que queriam promover a venda de sabonetes, desodorantes e produtos de beleza feminina para as donas de casa.

Na realidade, a Globo montou uma central de produção de telenovelas em 1966 e, para isso, contou com a colaboração de profissionais que atuavam em centrais similares em outros países da América Latina, como México e Argentina, como foi o caso do executivo argentino Goar Mestre, por sinal, sócio de diversos empreendimentos da Time-Life na América Latina. (REVISTA VEJA, 1976, p.96). Este, por sua vez, sugeriu o nome da exilada cubana em Miami, Glória Magadan, para dirigir o núcleo de telenovelas da emissora carioca. Até então, Magadan era responsável pela produção das telenovelas patrocinadas pela Colgate-Palmolive na América do Sul. Tida como herdeira do compatriota Félix Caignet, autor do maior sucesso da radionovela latino-americana, *O Direito de Nascer*. Além de sua experiência, Magadan trouxe o patrocínio da Colgate para as telenovelas da Globo (PECEGUEIRO, 1980, p.169).

Durante os anos em que dirigiu o núcleo de telenovelas da Globo, Glória Magadan conseguiu com que a emissora conquistasse a liderança da audiência no chamado “horário nobre” da época (entre às 20:30 e às 22:00 horas) no Rio de Janeiro, com sucessos como *Eu Compro essa Mulher* (adaptação do folhetim *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas creditada a Magadan, mas que na realidade era da mexicana Olga Ruiz Padro) e *O Sheik de Agadir* (adaptação de *Taras Bulba*, de Nicolai Gogol), exibidas entre 1966 e 1967. Estas obras tinham forte presença das características do melodrama tradicional: tramas com situações inverossímeis, ambientadas em um passado idealizado longínquo e em terras distantes, evitando maiores comparações com o contexto vivido no país naqueles anos. Podemos afirmar que, graças às produções de Magadan, criou-se a impressão de que a telenovela seria um programa inofensivo e de puro entretenimento para as donas de casa, fazendo com que a censura relaxasse na vigilância das tramas e que intelectuais mais críticos considerassem o produto a maior expressão do processo de

alienação do telespectador com relação à realidade autoritária vivenciada na época.

Porém, as telenovelas de Magadan não tinham o mesmo impacto em São Paulo, principal mercado publicitário do país. Além disso, a cidade mais industrializada do país servia como termômetro para programas que poderiam ser vinculados em outras praças. Além disso, em 1968, a TV Tupi de São Paulo alcançou grande prestígio entre a crítica televisiva e bons índices de audiência com *Beto Rockefeller*, uma telenovela que propunha afastar-se dos clichês do melodrama tradicional. A estratégia tinha como meta conquistar para a telenovela um público novo, formado principalmente por jovens e homens adultos, lembrando que a telenovela era um programa geralmente direcionado para o público feminino, mais precisamente para as donas de casa. *Beto Rockefeller* rompeu com tal paradigma ao tentar conquistar um público massivo, mais condizente às estratégias de uma empresa moderna de televisão, no qual se tenta conquistar amplas faixas do público telespectador levando-se em conta às diferenças culturais entre eles. Dessa forma, torna-se possível atrair mais patrocinadores para o gênero, não se restringindo à indústria de cosméticos.

Na realidade, *Beto Rockefeller* procurou trazer uma trama moderna em um contexto marcado pelo que o historiador inglês Eric Hobsbawm chamou de “Revolução Cultural”, caracterizado pela ascensão de uma contracultura jovem, urbana e de caráter internacionalista que contestava, principalmente, os valores morais da sociedade ocidental e defendia a busca pelo prazer individual com o mínimo de restrições externas, representadas pelo poder do Estado, pela família e pelas regras morais da sociedade. Uma contracultura que foi assimilada pelo mercado e, despida de seu caráter mais subversivo, foi usada para estimular hábitos consumistas (HOBSBAWM, 1995, pp. 314-336). Tal situação fez com que, como destacou o filósofo francês Jean-Claude Gillebaud (1999, p.173), com que valores da sociedade tradicional, como a virtude, a moral e a família, se tornaram estruturas parasitas na sociedade capitalista moderna. Não foi a toa que, como apontou Inimá Simões, *Beto Rockefeller* foi uma das primeiras a serem visadas mais seriamente por esses órgãos repressivos (SIMÕES, 2000).

A trama escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte retratou a

realidade social da classe média baixa e do proletariado paulista da época com humor e ironia. *Beto Rockfeller* se afastava de todos os clichês do melodrama, tendo como protagonista não um herói cheio de virtudes, e sim um “bicão” que se fingia de milionário para frequentar as festas da alta sociedade, procurando se inserir no cotidiano da elite para conseguir a ascensão social da maneira mais rápida e menos trabalhosa possível. Em suma, *Beto Rockfeller* não era o herói folhetinesco cheio de virtudes, e sim um indivíduo inseguro que utiliza vários estratagemas (licitos e ilícitos) para atingir as metas de sua ambição. Para muitos críticos de televisão da época, a personagem era uma representação mais verossímil do “caráter do homem brasileiro” (MATELLART; MATELLART, 1989, pp.30-31). Vale frisar que tal caráter representado pela referida personagem destoava do que a autocracia civil-militar considerava como apropriado ao “homem brasileiro”, ou seja, aquele que, através do trabalho, procurava tanto melhorar de vida quanto contribuir para o progresso da Nação.

Dessa forma, na visão dos executivos da TV Globo, principalmente para Boni, uma telenovela como *Beto Rockfeller* adequava-se mais a um produto inserido no planejamento dos diretores de *marketing* das agências publicitárias, cujo objetivo era estimular o consumo, do que telenovelas totalmente fantasiosas como as escritas e produzidas por Glória Magadan. A análise de Esther Hamburger (2005, p.190), comparando o padrão hegemônico de telenovela dos anos 1960 com a produção realizada a partir dos anos 1970 parece esclarecer as diferenças entre elas:

Faz diferença que a novela incorpore e promova o surgimento, no Rio de Janeiro da época, da moda “disco”, que venda boate, música e roupa em vez de apresentar inatingíveis dunas de Agadir, povoadas de personagens vestidas em figurinos que não se aplicam, cenários em geral e estúdio que não foram feitos para sugerir o turismo ou a liberalização da sexualidade nas relações entre homens, mulheres e homossexuais, como comportamentos adequados a uma “modernidade” plástica e associada ao consumo.

A Globo encampou, de forma mais sistematizada e comercial, o processo de modernização da telenovela no Brasil. Assim, o gênero televisivo foi se transformando em um verdadeiro catálogo de produtos, marcas, modas e hábitos de consumo. Assim, a

telenovela passou a exercer uma função similar ao do cinema e dos seriados norte-americanos, analisados da seguinte maneira por Fredric Jameson (1996, pp. 282-283):

Os produtos à venda no mercado transformam-se no próprio conteúdo das imagens da mídia, de tal forma que, em certo sentido, o mesmo referente parece se manter nos dois domínios (...) Hoje, os produtos estão difusos no tempo e no espaço dos segmentos do entretenimento (...) como parte do conteúdo, de tal forma que alguns casos bem conhecidos (mais explicitamente em seriados como *Dinastia*), às vezes não fica claro quando o segmento narrativo termina e começam os comerciais (...) não são os produtos comerciais do mercado que se tornam imagens na propaganda, mas sim os próprios processos de diversão e de narrativa da televisão comercial que são, por sua vez, reificados e transformados em mercadorias: a narrativa serializada (...) as tomadas de câmera sobre o espaço, a história, as personagens e as modas, incluindo aí o novo processo de formação de celebridades e de estrelas.

Porém, outro aspecto importante a ser ressaltado são as diferenças entre *Beto Rockfeller* e as telenovelas da Rede Globo do início dos anos 1970, principalmente no que se refere ao tipo ideal de “homem brasileiro”. Se a obra de Bráulio Pedrosa produzida pela TV Tupi visava questionar o padrão tradicional de telenovelas presentes no Brasil até então, a Rede Globo inseriu tais experiências procurando adequar o gênero às necessidades de mercado e à própria ideologia desenvolvimentista constantemente vinculada nas propagandas governistas. Para melhor compreensão de tal processo, pode ser importante comparar a telenovela da Tupi com *Irmãos Coragem*, considerada como a primeira telenovela da Rede Globo a conquistar a liderança de audiência, simultaneamente, no Rio de Janeiro e São Paulo. De autoria de Janete Clair e dirigida por Daniel Filho, a trama transmitida para todo Brasil entre os anos de 1970 e 1971 conseguiu, simultaneamente o Jornal Nacional, “integrar” o país. Em uma trama que não escondia as desigualdades sociais existentes, principalmente, no meio rural, *Irmãos Coragem*, assim como as clássicas produções do cinema hollywoodiano, personificava em seu protagonista, João Coragem (Tarcísio Meira), alguns valores do *American Way of Life* e personificava a do *self made man*, aquele que, através do seu próprio trabalho e esforço individual, consegue ascender socialmente. Em suma, um verdadeiro contraponto do

personagem Beto Rockefeller (Luís Gustavo).

Diferentemente de *Beto Rockefeller*, *Irmãos Coragem* tinha como protagonista um garimpeiro de família humilde do interior do Brasil, morador da fictícia vila de Coroadó, localizada no estado de Goiás. João Coragem (Tarcísio Meira) lutava por uma vida melhor tanto para a sua família quanto para a comunidade e, por isso, entrava em conflito com o coronel da região, Pedro Barros (Gilberto Martinho), que monopolizava a propriedade dos garimpos e explorava o trabalho dos garimpeiros com requintes de crueldade que pode fazer lembrar os tempos da escravidão. Possivelmente, o nome Coragem dado a família protagonista simbolizava a vontade de vencer as dificuldades para alcançar os objetivos traçados pelos protagonistas, desejosos em tornar seu sonho em realidade, apesar das dificuldades presentes no seu cotidiano social. E, em um país marcado por um desenvolvimento econômico cujos frutos eram restritos a poucos e onde a repressão calava a boca das vozes discordantes, coragem era um sentimento comum entre as pessoas que enfrentavam tais adversidades presentes no contexto social da época.

Na trama de Janete Clair, João Coragem parecia simbolizar valores mais próximos do *American Way of Life* do que Beto Rockefeller, de certa forma mais próximo ao estereótipo do arrivista brasileiro que quer levar sempre vantagem em tudo com o mínimo esforço. O *Americanismo* pode ser entendido, conforme as reflexões de Antonio Pedro Tota sobre a influência da cultura norte-americana no Brasil a partir da II Guerra Mundial, como um conjunto de crenças originadas de uma parcela da sociedade norte-americana, conhecida como W.A.S.P. (White Angle-Saxon Protestant), formada pelos descendentes dos primeiros colonizadores protestantes da América do Norte, que até hoje ocupam uma posição de destaque na elite política-econômica dos Estados Unidos, sendo seus principais elementos a crença na liberdade individual, na democracia, no potencial da sociedade de consumo em diluir as diferenças sociais, raciais e religiosas, promovendo a inclusão social, o empreendedorismo, a fé inabalável no progresso científico e tecnológico e o tradicionalismo quanto a moral familiar e na fé religiosa (TOTA, 2005, pp.19-20). No caso de João Coragem, as características mais acentuadas em sua personalidade seriam o empreendedorismo e o tradicionalismo, que não por acaso



enquadravam-se ao tipo ideal de brasileiro segundo a sua perspectiva ideológica, que defendia o progresso da Nação sem ferir os valores tradicionais da cultura brasileira.

O empreendedorismo de João Coragem foi demonstrado em boa parte da trama, em cenas que passava dia e noite trabalhando no garimpo, procurando o diamante que lhe garantiria a ascensão social. Sua fidelidade à família e defesa dos valores dentro de uma moralidade católica também denotam seu respeito aos valores tradicionais.

Outros aspectos do *americanismo* também podem ser observados, em menor grau, na personalidade de João Coragem. Sua luta contra o autoritarismo do coronel Pedro Barros pode ser entendida como uma verdadeira resistência daquele que defende às liberdades individuais, assim como a sua postura de liderança, distante da imagem autoritária, na qual costumava consultar seus companheiros sobre as decisões que deveria tomar. Além disso, João Coragem acreditava que o preconceito contra sua família desapareceria ao enriquecer através de seu trabalho no garimpo. Dessa forma, com dinheiro poderia garantir uma vida melhor para a sua família garantir maior respeitabilidade por parte das elites preconceituosas. Apesar de ser um interiorano, mostrava-se aberto às novidades científicas, demonstrado quando aceitou a sugestão do Dr. Rafael Marques em dar um tratamento médico à sua amada, Maria de Lara, que sofria com a doença da múltipla personalidade, oscilando entre a tradicional, religiosa e tímida Lara; a extrovertida, desbocada e sensual Diana e a equilibrada e independente Marcia, sendo que apenas no final da trama consegue a cura dessa doença, após passar um tempo internada em uma clínica psiquiátrica (reação diversa ao do pai de Lara, Pedro Barros, que até recrutou um beato fanático para exorcizar a filha, não aceitando as explicações científicas do Dr. Rafael).

Portanto, João Coragem encarnou vários aspectos do *American Way of Life*, podendo-se enquadrá-lo com um *self made man*, ou seja, os empreendedores de origem humilde que conseguem ascender socialmente através do trabalho.

O empreendedorismo parecia condizente com a ideologia desenvolvimentista propagada pela autocracia civil-militar, que estimulava a crença no “milagre econômico”, que estaria proporcionando a entrada do Brasil no restrito clube dos países do Primeiro

Mundo capitalista. Como destacou o estudo do historiador Carlos Fico, a propaganda oficial do regime reforçava a “fé no progresso” (FICO, 1997), e essa fé parece estar presente em *Irmãos Coragem*, principalmente nas últimas cenas do último capítulo.

Nessas cenas, o coronel Pedro Barros, ensandecido, resolveu seguir os exemplos de Nero em Roma e destruiu a vila de Coroado com um incêndio. Toda a população, apesar de não sofrer danos físicos (o único a falecer foi o próprio coronel), expressava a dor de ver suas casas destruídas. Assumindo a liderança da vila, João Coragem dirige-se às ruínas da igreja e lá pega o sino. Portando ele em suas mãos, o personagem interpretado por Tarcísio Meira faz um verdadeiro discurso em prol da unidade de todos, condição essencial para a reconstrução da vila. Por fim, João conclama a todos para trabalharem, sendo prontamente atendido pelos habitantes da vila que passam a repetir a frase “vamos trabalhar” em um cântico motivador.

Tais imagens podem lembrar vários aspectos a “integração nacional” do regime, no qual todos deveriam unir-se em prol do progresso da Pátria, esquecendo as diferenças existentes. Dessa forma, podemos pensar na possibilidade de como um gênero construído apenas para o entretenimento de donas de casa e cujo objetivo era vender sabonetes e desodorantes pode ter se transformado em um instrumento pedagógico voltado para ensinar as massas o que é ser brasileiro em tempos modernos, aprendendo assim novos comportamentos e hábitos através da teledramaturgia, assumindo um papel similar ao dos filmes do cinema hollywoodiano frente à sociedade norte-americana, como bem apontou Mônica Kornis (2007, p.97). Através desse papel, a teleficção se torna “moderna”, assinalando para a possibilidade de redenção dos oprimidos e da ratificação das regras sociais existentes, pois indica a possibilidade de justiça sem uma transformação mais radical da sociedade.

Pode ser possível, então, pensarmos na hipótese de que a saga de João Coragem celebrou certa imagem de país que vai de encontro com o projeto de modernização capitalista no qual estava inserida o ideário de integração nacional. Imagens que não negam as desigualdades sociais, mas indicam que o caminho para a sua superação seria a ascensão social através do trabalho, e não usando métodos escusos como foi o caso de

Beto Rockefeller, apesar de tais métodos, muitas vezes, se sobressaírem na realidade do dia-a-dia.

Tal ideologia parece ser explorada pela maior parte das telenovelas da Rede Globo de Televisão no decorrer dos anos. Ainda nos anos 1970, *Selva de Pedra* (1972-1973), também escrita por Janete Clair, sinaliza o caminho do empreendedorismo como o correto para superar as desigualdades através da ascensão social. Depois de tentar enriquecer ascendendo no estaleiro de seu tio por meio de métodos escusos, Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco) muda de postura no decorrer da trama, passando a valorizar o trabalho e dedicando-se com afinco na administração da empresa. Em outras palavras, do arrivismo ao estilo Beto Rockefeller, Cristiano passou a assemelhar-se mais com João Coragem, encarnando o autêntico *self made man*. Tal mudança de comportamento foi premiada com o *happy end*, no qual o casamento com a mulher amada e a posse definitiva da propriedade do estaleiro tornam-se verdadeiras recompensas por ter assumido o perfil do brasileiro ideal do início dos anos 1970. A análise do historiador de telenovelas, Ismael Fernandes (1987, pp. 158-159) parece ser bem esclarecedor quanto ao otimismo gerado pelo *happy end* da trama:

(...) O país vivia a fase do “milagre brasileiro” e com prazer se reunia frente à televisão para assistir à vitória do bem sobre o mal, como mostrou o último capítulo. Acontecia um milagre na vida de Cristiano e Simone. Eles voltavam a se entender como nos duros tempos. Agora eles se amavam envolvidos pelo dinheiro ao sabor do sucesso pessoal. Era o milagre brasileiro mesmo.

A associação de *Selva de Pedra* ao contexto do “milagre brasileiro” parece bem oportuna. Através de uma teleficção recordista de audiência, celebrou-se o otimismo no progresso, na sociedade capitalista liberal e na manutenção da família tradicional, ainda mais se lembrarmos que, no decorrer da trama, várias cenas foram censuradas por sugerirem o adultério e a bigamia.

Enfim, parece ser possível concluir que, no imaginário das telenovelas modernas da Rede Globo, o sonho coletivo do “Brasil Potência” se articula com o sonho individual de ascensão social, passaporte para usufruir da prosperidade do país. Algo que muitos

acreditavam nos tempos do “milagre econômico” e no projeto de modernização conservadora da autocracia civil-militar, muitas vezes conseguindo (ou não preferindo?) enxergar as arbitrariedades do Estado de exceção da época e, tampouco, a pobreza e a miséria na qual estavam condenadas a viver a grande maioria da população brasileira, incluída em imagens em que ela também estava excluída, mergulhando assim nas promessas acenadas pelas telenovelas da Globo.

### Referências

- BIAL, Pedro. **Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BUCCI, Eugenio. Ainda sob o signo da Globo. In BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CAPARELLI, Sergio. **Televisão e Capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- CHANNEL FOUR: BRAZIL: Beyond Citizen Kane. Great Britain, 1993.
- DREIFUSS, René Armand. **1964 – a conquista do Estado** – Ação política, poder e golpe de classe. 6.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- FERNANDES, Ismael. **Telenovela Brasileira – Memória**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo** – Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- GASPARI, Élio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GILLEBAUD, Jean-Claude. A Consolação da Revolução Sexual. In: **Rebeldes e Contestadores** – 1968 Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado** – a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre, Tchê, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos** – O Breve Século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo** – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. Tradução de Maria Elisa Velasco. São Paulo, Ática, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

LLLOSA, Mario Vargas. **Tia Júlia e o Escrevinhador**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MARINHO, Roberto. A TV Globo e o Grupo Time-Life. In: **O Globo**, Rio de Janeiro, 08/07/1971. Disponível in: [memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/upload/artigo\\_rm\\_02.html](http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/upload/artigo_rm_02.html), acessado em 11/05/2009.

MATTELART, Armand; MATELLART, Michéle. **O Carnaval das Imagens** – A ficção na TV. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

MATTOS, Sérgio. As Organizações Globo na mídia impressa. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (org). **Rede Globo** – 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional** – A notícia faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PECEGUEIRO, Alberto (coord). **Melhores Momentos** – A Telenovela Brasileira. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, 1980.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Televisão, Publicidade e Cultura de Massa**. Petrópolis: Vozes, 1995

REVISTA VEJA. Metade homem, metade TV – Walter Clark e a Rede Globo, ou vice-versa. São Paulo, nº133, 24/03/1971.

\_\_\_\_\_. O Futuro de um Império. São Paulo, nº 422. 06/10/1976.

SIMÕES, Inimá. Nunca fui santa. In: BUCCI, Eugênio (org). **A TV aos 50** – criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor** – a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

## Por que estudar Estilística na área de Comunicação e o que o SBT tem a ver com isso?<sup>1</sup>

João Paulo Hergesel<sup>2</sup>  
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo – SP

### Resumo

Com o pressuposto de que a Estilística é uma possível metodologia indicada às pesquisas em narrativas midiáticas na televisão, almeja-se aplicar o futuro desenvolvimento teórico deste projeto de pesquisa<sup>3</sup> em diferentes esferas temáticas da programação do ano de 2015 do SBT: programas de auditório, jornalismo, *reality shows*, teledramaturgia, infantil, comédia e esporte. Dessa forma, sugere-se que a Estilística é suficientemente responsável para avaliar o envolvimento pela linguagem, ou melhor, o efeito potencial comunicativo dos objetos eleitos – e que os programas produzidos pelo SBT podem representar esse prestígio do estilo televisivo na cultura audiovisual brasileira contemporânea.

**Palavras chave:** Comunicação; Audiovisual; Estilística; Narrativas Midiáticas; SBT.

### Introdução

*Era uma vez, um pedaço de madeira pontiagudo que aceitava ser utilizado como instrumento para escrever em pequenas tábuas...* Seria possível apelar à estrutura das narrativas infantis e iniciar este projeto de pesquisa com tal fragmento introdutório. Isso talvez caracterizasse uma possibilidade de experimentação metalinguística, em recorrência a um produto midiático e ao uso da prosopopeia, recurso prioritariamente da Estilística.

A palavra *Estilística* se deriva do latim *stilus*, artefato com o qual os homens antigos escreviam em tábuas enceradas exclusivamente para esse fim (MARTINS, 2008).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 4 – História dos Meios: Rádio, TV e Impressos, do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Mestre em Comunicação e Cultura e licenciado em Letras pela Universidade de Sorocaba (Uniso). Membro do Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq). Contato: j.hergesel@edu.uniso.br.

<sup>3</sup> Projeto de pesquisa aprovado no Processo Seletivo 01/2015 para o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

Com o tempo, a palavra passou a abranger qualquer forma de escrita. Na língua portuguesa, *estilo* chegou não como uma ferramenta para a escrita – diferentemente do francês, em que *stylo* é o referente para *caneta* –, mas como o conjunto de fatores que distingue uma criação (HENRIQUES, 2011).

O estudo do estilo, todavia, não se limita a elementos da escrita. Conhecida até mesmo como “ciência da expressividade” (GUIRAUD, 1970, p. 9), a Estilística se preocupa em investigar a relação entre sensibilidade e linguagem, independente da forma como esta se manifesta. Iniciada por Bally (1909), a disciplina busca encontrar a melhor maneira – levando em consideração os recursos emotivos e afetivos da linguagem – para estabelecer a comunicação entre os interlocutores.

Barbuda (1907 apud HENRIQUES, 2011, p. 155) ressalta que a Estilística proporciona a harmonia “que toca, que comove, que abala a imaginação e por secretas afinidades auxilia a concepção” e “que corresponde à ordem dos pensamentos e dos sentimentos, que se desenvolve e varia com eles, flexível a todas as expressões, adaptada a todas as emoções”. Ao adotar o slogan *A TV mais feliz do Brasil*, por exemplo, o SBT endossou essa apropriação de emoções durante a confecção da linguagem sonora-visual-verbal de seus programas.

A relevância de um estudo estilístico a respeito de tal canal de televisão é demarcada por Sousa (2011, p. 126) ao afirmar que “o estilo SBT se define pelo conjunto de traços que o diferencia de outras emissoras”. Aprofundando sua visão a respeito da emissora, a autora sugere que “o SBT tem como marca estilística mencionar a presença do outro, fazendo disso um argumento a seu favor” (p. 130).

Para Lotman (1979), identificar essas subestruturas estilísticas e especificar suas correlações e os efeitos semânticos não refletem necessariamente a qualidade essencial de um produto. Entretanto, a análise dos recursos estilísticos é responsável por detectar, entre outros aspectos, as inovações presentes no texto. Questiona-se, portanto, se a Estilística, de fato, pode ser considerada um processo metodológico indicado para analisar produtos audiovisuais televisivos, bem como demarcar o conjunto de traços

característicos de um veículo de comunicação – no caso, o SBT – por meio das narrativas enredadas em sua programação.

### **Os antecedentes**

Concluir a graduação em Letras foi apenas a introdução de uma vida acadêmica. Durante os três anos da Licenciatura, a Língua Portuguesa foi o foco para as pesquisas realizadas, sobretudo no que se diz respeito aos aspectos estilísticos da linguagem. Como amostra desse embasamento teórico adquirido e da paixão científica surgida com relação ao campo de estudo, alguns trabalhos iniciais foram elaborados.

Dentre eles, destacou-se a monografia centrada no estilo da escrita na internet. Após um ano e meio de leituras, fichamentos e coletas de dados, o trabalho de conclusão de curso investigou como os adolescentes utilizavam os recursos estilísticos na comunicação escrita pelo Facebook. Para isso, foram analisadas atualizações de status do perfil de seis jovens residentes do Município de Alumínio, interior de São Paulo, com idades entre 13 e 17 anos. A pesquisa foi posteriormente transformada em livro acadêmico.

O trabalho com as figuras de linguagem, entretanto, não se restringiu às análises; fez parte também do desenvolvimento prático. A trajetória com produção cultural também sofreu uma forte influência da Estilística, desde o primeiro livro de contos, *20 Contar*, publicado no fim de 2008, como nos trabalhos mais recentes: *Anilina Ziguezague e Désirée*, publicado em 2011; *Um gato caolho do rabo comprido*, publicado em 2013; *Um perfume chamado Dri*, registrado e catalogado em 2014, com lançamento previsto para o segundo trimestre de 2015; e *11 de março*, com lançamento marcado para o primeiro trimestre de 2015.

Após essa experiência com pesquisa e produção cultural, que rendeu livros publicados e prêmios literários, e ainda com foco no estudo do estilo, principalmente em produtos cibernéticos, levantou-se um questionamento sobre a presença de recursos expressivos em narrativas midiáticas no ciberespaço – particularmente, as webséries brasileiras. A inquietação era compreender como a Estilística contribui para a ampliar o

grau de sensibilidade da linguagem nesse gênero textual. Levou-se, pois, a dúvida ao Mestrado.

A partir do envolvimento não apenas com as webséries, mas com outros espécimes de narrativas midiáticas – sonoras, visuais e mistas – utilizados em pesquisas paralelas (séries de televisão, filmes, livros, canções e até trajetórias de personalidades políticas), surgiu um forte interesse pela cultura audiovisual contemporânea brasileira, sobretudo a veiculada pela televisão aberta.

Dentre as várias opções disponíveis, a maior curiosidade se formou diante do SBT, que aparenta possuir um estilo próprio e com tendência a formar telespectadores fiéis. Para compreender o que ocorre neste caso – e em correlatos – seria necessário entender a relevância de uma consolidação dos estudos estilísticos voltados aos produtos audiovisuais, sobretudo em um meio da televisão aberta brasileira. Traz-se, portanto, essa inquietação ao Doutorado.

### **Estado da questão**

Embora pouco aprofundados pelos pesquisadores de Comunicação, os estudos estilísticos já vêm sendo utilizados por outras áreas do conhecimento, especialmente as Artes (o Teatro, a Música, as Artes Plásticas) e as Letras (a Literatura e a Linguística). Oferece-se, aqui, portanto, um levantamento teórico inicial da visão de alguns autores reconhecidos sobre o conceito de Estilística.

Optou-se por iniciar estas anotações com Bally (1909), linguista seguidor dos estudos de Saussure e considerado o *pai* dessa disciplina. Como precursor da disciplina, o autor condensa suas ideias explicando que a Estilística “estuda os fatos expressivos da linguagem organizada de acordo com seu conteúdo emocional, quer dizer, a expressão dos fatos da sensibilidade por meio da linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade”<sup>4</sup> (p. 16).

---

<sup>4</sup> Tradução livre do francês. Fragmento original: “La stylistique étudie donc les faits d’expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c’est-à-dire l’expression des faits de la sensibilité par le langage et l’action des faits de langage sur la sensibilité.”

Guiraud (1970) diz que a Estilística é uma versão moderna da Retórica e que já pode ser considerada a ciência da expressão. Destaca que ainda há uma inconstância quanto à definição do objeto, da natureza, da finalidade e dos métodos utilizados pela Estilística, incluindo a abstração sobre o sentido de estilo. Mas conclui que estudos estilísticos são relevantes, visto que “o estilo é o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinada pela natureza e as intenções do indivíduo que fala ou escreve” (p. 10).

Já para Câmara Jr. (1953, p. 26-27), a Estilística tem três tarefas fundamentais, sendo elas: “caracterizar, de maneira ampla, uma personalidade, partindo do estudo da linguagem”; “isolar os traços do sistema linguístico, que não são propriamente coletivos e concorrem para uma como que língua individual”; e “concatenar e interpretar os dados expressivos [...] que se integram nos traços da língua e fazem da linguagem esse conjunto complexo e amplo de enérgia psíquica”.

Lapa (1998) trabalha com a aplicação da Estilística em diversos níveis de linguagem e com a hipótese da comparação entre as palavras de um mesmo discurso. Para o autor, “se observarmos o papel que as diferentes palavras desempenham no discurso, logo verificamos que umas são mais importantes do que as outras” (p. 1). Essas palavras, tidas como as mais importantes, “são as principais portadoras da ideia ou do sentimento, traduzem a realidade com mais viveza, despertam enfim imagens mais fortes”.

Ao tomar por base a Gramática, Bechara (2009), diferencia as disciplinas levando em consideração que a Estilística visa a estudar “o conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo” (p. 615). Mas não se intimida ao comparar a estrutura estilística à estrutura gramatical: “Teremos assim os seguintes campos da Estilística: fônica, morfológica, sintática e semântica” (p. 616).

Thorne (1976) comenta que a Estilística não tem um escopo bem definido, tal como mencionou Guiraud (1970). Para Thorne (1976, p. 179), muitos são os estudos batizados como estilísticos e “o único aspecto que esses estudos têm em comum é que implicam, de uma maneira ou de outra, uma análise de estrutura linguística de textos”. Por fim, caracteriza a disciplina como altamente relevante para o desenvolvimento da

Gramática: “Qualquer progresso dos estudos gramaticais irá provavelmente ter alguma influência, portanto, na Estilística”.

Para Verdonk (2002, p. 4), “a estilística, o estudo do estilo, pode ser definida como a análise da expressão distintiva em uma língua e a descrição desse propósito e efeito”<sup>5</sup>. O autor também comenta da instabilidade quanto ao seu escopo: “Como tais análises e descrições devem ser feitas e como o relacionamento entre elas deve estar estabilizado são questões das quais pesquisadores na área da Estilística [...] não entram num acordo”.<sup>6</sup>

Martins (2008) aprofunda-se na área, faz um resgate de várias teorias já apresentadas e oferece uma compilação dos principais fundamentos da Estilística, abordando o histórico e as divisões: estilística literária, estilística linguística, estilística funcional e estilística estrutural. A autora também apresenta quatro subdivisões da Estilística: do som, da palavra, da frase e da enunciação.

Monteiro (2005), por sua vez, apresenta o escopo da Estilística e as duas grandes vertentes: estilística descritiva e estilística idealista. Também aponta outros trajetos da disciplina: estilística estrutural, estilística gerativa, estilística retórica, estilística poética, estilística semiótica e estilística estatística. Além disso, o autor também discute alguns aspectos estilísticos, como a sonoridade os vícios de linguagem.

Já Lotman (1993), como semiótico e culturólogo respeitado pela Comunicação, disserta sobre a relação entre os elementos estruturais da Retórica – tanto em como a disciplina era na antiguidade e quanto como passou a ser vista na modernidade – e da Estilística. Embasando-se no ponto de vista semiótico, o autor defende que a Estilística se constitui em duas contraposições, as quais são a Semântica e a Retórica.

Bordwell (2013), por sua vez, enquanto comunicólogo especialista em análise fílmica, trabalha com o levantamento do estilo cinematográfico em diversas fases da história do cinema. As considerações do autor, embora possam ser aproveitadas para um

---

<sup>5</sup> Tradução livre do inglês. Fragmento original: “So stylistics, the study of style, can be defined as the analysis of distinctive expression in language and the description of its purpose and effect.”

<sup>6</sup> Tradução livre do inglês. Fragmento original: “How such analysis and description should be conducted, and how the relationship between them is to be established are matters on which different scholars of stylistics, or styliticians, disagree.”

direcionamento à televisão, não apresentam esse foco objetivamente – muito menos em relação à televisão brasileira de acesso livre e gratuito.

Os estudos exclusivamente sobre o SBT, no entanto, limitam-se a dois livros acadêmicos, respectivamente publicados por Sousa (2011) e Mira (1995) – o primeiro, comentando sobre a semiótica envolvida nos programas de auditório do Silvio Santos e a suposta relação de alteridade sustentada pelo canal; e o segundo, discorrendo a respeito do Silvio Santos como personagem midiático.

Quanto aos artigos científicos elaborados com o tema, foram encontrados apenas pesquisas que discutem o aspecto da liquidificação dos sentimentos nos programas de namoro veiculados pela emissora (SILVA, A. et. al., 2012) e as relações estabelecidas na disputa pela audiência entre o SBT e os demais grupos televisivos (PONTI, 2011; MARIN, 2006). Tem-se, portanto, a premissa de que estudos aprofundados sobre a estilística do SBT, abrangendo sua programação completa, ainda não foram desenvolvidos.

### **Problematização e justificativa**

A Estilística, embora tenha surgido como campo de estudo apenas no início do século XX, é muito confundida com a Retórica e com a Poética. Essas duas disciplinas foram apresentadas por Aristóteles, por volta dos anos 400 a. C., como ramos da Filosofia da Linguagem. Ambas tinham a intenção não propriamente de ministrar normas, mas de propor uma finalidade persuasiva e artística à expressão linguística.

Martins (2008) explica que a Retórica, tal qual a lógica, possui certo rigor intelectual e sustenta o propósito de argumentar. Compartilhando as ideias do filósofo grego, Martins (2008, p. 36) afirma que “o orador deve adequar o estilo às diferentes situações, evitando tanto o estilo rasteiro como o empolado”. Resumindo a Retórica, a disciplina defende que, para atingir a elegância linguística, além da clareza, o autor pode fazer uso de metáforas (uma comparação implícita feita de maneira conotativa), epítetos (palavras e expressões qualificadoras), diminutivos e ritmo.



Já a Poética, disciplina surgida posterior à Retórica, é vista como defensora da mimetização da realidade – especialmente em tragédias e epopeias – com a finalidade de consolidar a poesia. Para isso, a metáfora – já introduzida nos estudos sobre Retórica – e outras figuras discursivas são destaques para elevar a linguagem ao nível da complexidade poética. Martins (2008, p. 37) ainda explica que “Aristóteles ordena, divide, subdivide os múltiplos elementos da arte oratória e da poética, mas não se detém numa classificação pormenorizada das figuras de linguagem”.

A Estilística, por sua vez, tem um escopo mais extenso do que a Retórica, já que não se limita “ao uso da linguagem com fins exclusivamente literários” (MARTINS, 2008, p. 40). A Estilística também “interessa-se pelos usos linguísticos, [...] seja na investigação da poeticidade, seja na apreensão da estrutura textual, seja na determinação das peculiaridades da linguagem devidas a fatores psicológicos e sociais”.

Guiraud (1970) trata a Retórica como “a Estilística dos antigos” (p. 35) e defende que a herança deixada da Retórica para os estudos da Estilística é justamente a parte do “conteúdo da expressão que corresponde ao esquema da linguística moderna: língua, pensamento, locutor”. Martins (2008) ressalta a importância das análises estilísticas, já que elas propõem “o conhecimento dos fatos da linguagem em geral (visto que as figuras não são exclusivamente da linguagem literária) e da linguagem artisticamente elaborada em particular” (p. 39).

Segundo Lotman (1993), a Estilística, partindo do ponto de vista da Semiótica, é constituída se contrapondo à Retórica e à Semântica. A contraposição Estilística/Semântica é explicada com a metáfora do órgão: se uma mesma melodia é tocada em diferentes timbres, o sentido produzido (Semântica) pelas notas, para cada timbre, será definitivamente o mesmo; no entanto, se analisarmos nota a nota, saberemos a que timbre cada uma delas pertence – ou seja, reconheceremos o estilo individual de cada nota em cada timbre (Estilística).

Aplicando essa teoria ao mundo comunicacional dos produtos midiáticos, por exemplo, torna-se notável a possibilidade de haver dois produtos falando absolutamente do mesmo assunto com o mesmo público-alvo e a mesma estrutura textual. Entretanto,

ficará evidente que, com um estudo estilístico, é possível perceber o que difere em cada um deles: quais os traços mais marcantes, como o enredo foi consolidado, quais as estratégias de poeticidade aplicadas, como a identidade autoral foi inserida, etc.

Um exemplo disso é a relação entre *éthos* (isto é, as características morais, afetivas, sociais e comportamentais enquanto movimento cultural) e *páthos* (ou seja, a capacidade de enternecimento de seu público-alvo) que consolida o estilo sbtista. Para Sousa (2011), enquanto o *éthos* é dissimulado, brincalhão, amistoso, o *páthos* é ingênuo, anfitrião, motivado pela oferta de prêmios e jogos. Os efeitos dessa relação são sintetizados no seguinte quadro:

**Quadro 1:** Síntese da relação estabelecida entre *éthos* e *páthos* que constrói o estilo do SBT.

	ÉTHOS	PÁTHOS	EFEITOS
CORPO	Corpo forte e enérgico. Gesticula, fala alto, canta. Adota uma atitude de comando.	O corpo encontra-se em repouso, acomodado. Adota uma atitude de espera.	Aproximação Identidade Intimidade Subjetividade
CARÁTER	Caráter autoritário, dono da verdade e decidido. Tem iniciativa e liderança.	Caráter crédulo e passivo, indiferente ao debate ou discussão. Gosto pela fruição e a diversão.	
TOM	O tom é decidido, firme, afirmativo. Claro e alto.	Expansivo, risonho. Responde, aos gritos, ao que lhe é perguntado.	

Fonte: SOUSA, 2011, p. 132, cf. *Referências*.

Quanto à contraposição Estilística/Retórica, Lotman (1993) propõe duas hipóteses: uma com relação ao texto artístico e outra com relação ao texto não artístico. No texto não artístico, ainda utilizando a metáfora do órgão, a Retórica surge quando notas de diferentes timbres se colidem e criam uma renovação na estrutura de uma suposta fronteira existente entre sistemas de signos fechados em si mesmos. Já a Estilística é a criação de um subsistema. Em outras palavras, a Estilística estuda o absoluto; a Retórica se ocupa da relatividade.

Com o texto artístico, ocorre algo diferente em se tratando da Estilística: ela cria um novo espaço – um sistema independente – no qual existe a liberdade de escolha entre os efeitos estilísticos que mais agradam; a Estilística passa a ser intencional, e não um

dispositivo automático da situação comunicativa. Para Lotman (1993), o fundamental na comunicação artística é que os indicadores de estilo de um texto levem-no a uma situação de pragmática imaginária.

Ao aplicar essas ideias à criação de produtos midiáticos, por exemplo, observa-se que: (a) quando os efeitos estilísticos surgem no texto por espontaneidade – uma ironia impensada, uma metáfora irrefletida, uma metonímia corriqueira, etc. –, a Estilística está presente em um subsistema, e o texto é considerado não artístico; (b) quando o texto está esboçado e os efeitos estilísticos são um acréscimo, uma escolha do autor – aliterações, metáforas imagéticas, efeitos propositais de som e imagem –, a Estilística orbita em um espaço independente, o texto se torna mais complexo e, conseqüentemente, artístico.

Lotman (1993) conclui que o texto não pode ser exclusivamente retórico ou unicamente estilístico; ele apresenta um entrelaçamento de ambas as tendências e é complementado pela junção que elas criam nas estruturas culturais responsáveis pelo processo de comunicação. Por fim, o autor apresenta um esquema de como os estudos estilísticos, retóricos e semânticos podem se correlacionar em um único texto.

Sintetizam-se, portanto, as comparações com a definição de que: a palavra de ordem da Retórica é *argumentação*; a da Poética, *ornamento*; a da Semântica, *sentido*; e a da Estilística, *afetividade*. Enquanto a Retórica busca apresentar clareza na oratória e convencer o interlocutor, a Poética se preocupa em enfeitar o discurso para torná-lo mais complexo e/ou aprazível. Além disso, ambas estão diretamente ligadas ao texto artístico.

Por outro lado, independentemente do grau de poeticidade e complexidade dos signos, temos a Semântica, que visa apenas à produção de sentido sem levar em consideração a forma como o enunciado foi elaborado, e a Estilística, que trabalha a sensibilidade no processo de comunicação. Para chegar a esse nível de emoção linguística pretendido pela Estilística, a Retórica se une à Poética e, sempre atreladas à Semântica, adornam o discurso.

Do ponto de vista comunicacional, equivaleria a dizer que a aproximação dos aparentemente distantes resulta em uma potência comunicativa. As figuras de linguagem “desperdiçam significâncias”, “aguçam os sentidos do receptor”, “abundam as palavras

em uma proliferação sinuosa de acessórios que remetem à semiose total”, ou seja, são “signos gerando signos que geram outros signos”, são “referentes gerando referentes e visando ao prazer textual” (SILVA, M., 2009, p. 51).

Considera-se esse estudo relevante, pois, para a comunicação cotidiana, a Estilística é a disciplina recomendada para conceber a sensibilidade linguística nas diversas formas de expressividade; para a comunicação artística – quanto às narrativas midiáticas –, este é o campo que visa desde à investigação da poeticidade presente em um texto até a forma como se dá a relação entre os sujeitos participantes da relação autor/leitor.

### **Hipótese e objetivos**

Diante da inquietação principal – a Estilística, de fato, pode ser considerada um processo metodológico indicado para analisar produtos audiovisuais televisivos, bem como demarcar o conjunto de traços característicos de um veículo de comunicação (no caso, o SBT) por meio das narrativas enredadas em sua programação? – e em defesa da disciplina adotada para a metodologia, pretende-se elencar motivos que caracterizam a Estilística como metodologia indicada às pesquisas em Comunicação, dirigindo o olhar aos fenômenos estilísticos presentes no conteúdo audiovisual produzido pelo SBT.

Sustenta-se, portanto, como objetivo geral, entender como a comunicação estilística do SBT reflete na sensibilidade midiática das narrativas televisivas que se formam por intermédio seus programas. Dentre os objetivos específicos, estão aprofundar o conhecimento acerca dos produtos da cultura audiovisual contemporânea brasileira de acesso livre e gratuito e referendar a relevância da Estilística enquanto uma possível metodologia indicada para a análise de produtos audiovisuais televisivos.

Ao limitar como *corpus* os programas do SBT em exibição no ano de 2015, nas diferentes esferas de conteúdo, sustenta-se a hipótese de que, com a Estilística, torna-se possível detectar marcas de estilo carregadas de entrelinhas, em que habitam ideologias, visões de mundo, preconceitos, humor, ironia e outros recursos comunicacionais passíveis, inclusive, de consolidar a identidade de um grupo televisivo.



Acredita-se, ainda, que a presença das figuras de linguagem, em textos produzidos pela imagem e pelo som, permite verificar a relação entre a linguagem (sonora, visual e verbal) processada e seus usuários, os produtores de conteúdo e seus telespectadores, sendo, portanto, mídia de cargas socioculturais. Dessa forma, sugere-se que a Estilística é suficientemente responsável para avaliar o envolvimento pela linguagem, ou melhor, o efeito potencial comunicativo dos objetos eleitos – e que os programas produzidos pelo SBT podem representar esse prestígio do estilo televisivo.

### **Metodologia**

Para a execução deste projeto, será realizada uma pesquisa teórico-prática, relacionando os conceitos abordados em uma fundamentação de cada assunto a ser tratado nesse trabalho – relevância da Estilística como metodologia para as pesquisas em Comunicação; parâmetros da cultura audiovisual contemporânea brasileira em televisão aberta; e as narrativas televisivas recentemente produzidas pelo SBT – de modo qualitativo, visto que se buscará chegar a uma consideração tomando por base fatos observáveis, e não numéricos.

Esta pesquisa tende a ser desenvolvida ao longo de oito semestres, período de duração do curso de pós-graduação *stricto sensu* Doutorado em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi. Para cada semestre, além das pesquisas realizadas com o propósito de elaborar a tese de doutorado, também serão cursadas disciplinas obrigatórias e eletivas, conforme o regulamento da instituição.

Sobre a tese propriamente dita, a intenção é dividi-la em três capítulos de desenvolvimento, que poderão ser aumentados de acordo com a necessidade de discorrimento do pesquisador, além do capítulo introdutório, das considerações finais e dos possíveis anexos e apêndices. Essa estratégia tem como objetivo estruturar o trabalho de forma que priorizasse a clareza de ideias, a coesão entre os assuntos discorridos e a coerência textual da tese.

Na primeira parte, pretende-se levantar dados bibliográficos capazes de defender a Estilística como uma possível disciplina indicada para análise de fenômenos emotivos

intrínsecos à comunicação. Ainda nesta primeira parte, buscar-se-á criar um parâmetro sobre as narrativas audiovisuais produzidas recentemente pelo SBT e sua relevância para a cultura audiovisual brasileira contemporânea em televisão aberta.

Na segunda parte, sob a intenção de estabelecer uma continuidade na exploração dos fenômenos acerca da Estilística, pretende-se expor a relevância da utilização das figuras de linguagem como forma de aumentar o nível de sensibilidade dos produtos midiáticos. Também se discorrerá, nesta parte, sobre o padrão sbtista (para o caso de existir uma estrutura fixa ou pré-estabelecida) das narrativas que se constroem nos programas do canal.

Na terceira parte, com o propósito de demonstrar uma forma de aplicação da teoria desenvolvida nos capítulos anteriores, recorrer-se-á às narrativas televisivas enredadas pelos programas do SBT produzidos durante o ano de 2015. Para isso, ficam previamente selecionadas as seguintes esferas temáticas: programas de auditório, jornalismo, *reality shows*, teledramaturgia, infantil, comédia e esporte.

Por fim, ainda se estabelece o compromisso de realizar algumas pesquisas paralelas a este projeto, envolvendo as áreas de Comunicação Audiovisual, Linguística Textual e Narrativas Midiáticas. Com isso, serão possíveis apresentações em congressos e publicações em periódicos e/ou anais de eventos, além da divulgação científica por meio de jornais de notícias e revistas.

## Referências

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**: premier volume. Paris: Libraire C. Klincksieck, 1909.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

CÂMARA JR., José Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Edições da Organização Simões, 1953.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOTMAN, Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 31-41.

\_\_\_\_\_. La retórica <Traducción>. **Escritos**, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla, Pue (México), n. 9, jan./dec. 1993, p. 21-46.

MARIN, Elizara Carolina. **Entretenimento Televisivo**: pesquisa do produto e da recepção dos programas de auditório Domingão do Faustão (Rede Globo) e Domingo Legal (SBT). Tese de Doutorado. Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Vale dos Sinos. Santa Maria: Unisinos, 2006.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MIRA, Maria Celeste. **Circo eletrônico**: Silvio Santos e o SBT. São Paulo: Edições Loyola; Olho D'água, 1995.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2005.

PONTI, Martín. Globo vs. Sistema Brasileiro de Televisão (SBT): Paradigms of Consumption And Representation on Brazilian Telenovelas. In: CASTAÑEDA, Mari; RIOS, Diana. **Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age**: Global Industries and New Audiences. Nova Iorque; Bern; Berlim; Bruxelas; Frankfurt; Oxford; Wien: Peter Lang, 2011, p. 219-236.

SILVA, André Araújo da et. al. A descartabilidade dos relacionamentos humanos em programas televisivos: Uma análise crítica dos quadros de namoro na TV. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 35. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação / Intercom Júnior – Comunicação Audiovisual**. Fortaleza: Intercom, 2012, p. R7-1303-1.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **A pele palpável da palavra**: a comunicação erótica em Oswald de Andrade. Sorocaba: Provocare, 2009.

SOUSA, Silvia Maria de. **Silvio Santos vem aí**: programas de auditório do SBT numa perspectiva semiótica. Niterói: Editora da UFF, 2011.

THORNE, J. P. Gramática gerativa e análise estilística. In: LYONS, John. **Novos horizontes em linguística**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 179-190.

VERDONK, Peter. **Stylistics**. Oxford: Oxford University, 2002.

## Produção de telejornais – análise da evolução das formas de participação do receptor<sup>1</sup>

Ioná Marina Moreira Piva Rangel<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), São Bernardo do Campo, SP

### Resumo

A evolução tecnológica permite que o receptor também colabore com o envio de conteúdos e se torne um produtor de informação a ser lapidado. Neste texto objetiva-se o estudo evolutivo do telejornalismo, os seus processos de modernização e convergência juntamente com a participação do receptor nestas etapas. O referencial teórico é composto por autores ligados aos estudos sobre televisão, jornalismo participativo e tecnologia digital. A partir de um levantamento bibliográfico realizado buscou-se entender como a tecnologia reformulou a maneira de transmitir notícias pela televisão ao longo dos anos e a necessidade de preservar o trabalho jornalístico na era pós-moderna.

**Palavras –chave:** Telejornalismo; Evolução; Jornalismo colaborativo; Receptor

### Introdução

A televisão é tida como uma mídia de grande apelo informativo. O telejornalismo representa um meio de maior importância no que se refere a divulgar as informações, pois é a fonte principal de brasileiros que só têm neste ambiente a chance de saber dos fatos cotidianos. São poucos os que buscam a leitura diária de um jornal ou de uma revista devido a fatores econômicos e também pela falta de tempo. A notícia transmitida pela televisão tem o dever de mostrar a verdade mesmo podendo usar de recursos que possibilitam uma distorção do real como a seleção de imagens, adoção de cores, utilização de elementos da infografia etc. Uma equipe formada por pro-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT4 – História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Integrante do Comtec - Grupo de Pesquisa em Comunicação e Tecnologias Digitais. Bolsista do Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: ionapiva@gmail.com

fissionais capacitados trabalham diariamente para que as informações cheguem até as casas dos brasileiros.

A comunicação espalhada em diferentes plataformas digitais, que vem crescendo com o advento de novos recursos tecnológicos, coloca a disposição dos telespectadores, acessar o que desejam, não se prendendo mais em dias, horários e a um único veículo. Há uma ampliação no modo de se informar. O ambiente digital também auxilia na prática diária do trabalho do jornalista. O envio e a produção das informações podem ser feitos de qualquer lugar com conexão a internet.

Com a tecnologia presente nos ambientes e toda a transformação impulsionada pela era digital, o receptor ganha um novo espaço, podendo até mesmo participar na elaboração dos conteúdos noticiosos. Trata-se do jornalismo colaborativo que afeta também o telejornalismo. Ao mesmo tempo em que a novidade traz benefícios, carrega uma série de conflitos, já que apresenta dúvidas quanto às maneiras desta colaboração acontecer e os limites dentro das redações. No estudo apresentado a seguir pretende-se expor a evolução do telejornalismo nacional, o novo papel do receptor e os desafios das emissoras em agregar materiais desenvolvidos por colaboradores que não possuem formação jornalística.

### **Os telejornais ao longo do tempo**

Os telejornais brasileiros surgiram com o início das transmissões televisivas na década de 50. As informações eram comunicadas com poucas imagens em preto e branco e com uma linguagem derivada do rádio. As vozes eram impostadas, e os noticiários levavam nomes dos patrocinadores como: *Repórter Esso*, *Telenotícias Panair*, entre outros.

De acordo com Paternostro (2006) em setembro de 1950 estreava o primeiro telejornal da televisão brasileira, *Imagens do Dia*, exibido pela Tv Tupi de São Paulo em horário noturno. O primeiro telejornal vespertino foi o *Edição Extra* lançado pela mesma emissora.

Um marco tecnológico e de grande importância para a televisão foi à chegada dos aparelhos de videoteipes em 1960, trazendo um diferencial na cobertura das notícias mesmo causando um trabalho adicional, já que a quantidade de filme era limitada. “Na época as máquinas de videoteipe tinham dois metros de altura, e as fitas, enormes mediam duas polegadas de largura” (BISTANE; BACELLAR, 2010, p.106).

O *Jornal Nacional* foi o telejornal a inaugurar as transmissões em rede nacional, pela Tv Globo, em setembro de 1969, direto do Rio de Janeiro.

Na época, a televisão brasileira já dispunha do videoteipe (VT), mas essa tecnologia era utilizada apenas nos programas de dramaturgia e entretenimento. Na produção das reportagens, o jornalismo usava o suporte técnico do cinema, ou seja, o filme em 16mm, uma vez que ainda não existia o videoteipe portátil. Os equipamentos de gravação eram muito pesados, não permitindo a agilidade necessária à reportagem de rua (MEMÓRIA GLOBO, 2004, p.29).

As transmissões via satélite representaram um avanço no telejornalismo nacional, possibilitando a comunicação internacional e ao vivo de conteúdos como: a chegada do homem à lua e a Copa de 1970, realizada no México. Apesar da utilização dos satélites ser cara, proporcionava vantagens e conforto aos receptores sem interferências e ruídos. “Do local em que são captadas, as imagens sobem até o satélite, descem até a emissora, são enviadas para a torre de transmissão e chegam à casa do telespectador” (BISTANE; BACELLAR, 2010, p.115). Neste mesmo período as cores chegam às telinhas, permitindo a popularização dos aparelhos de TV em todo o país.

Microfones sem fios, câmeras portáteis, unidades móveis de transmissões ao vivo, *teleprompter* são também recursos que foram sendo utilizados no telejornalismo em seu processo de crescimento e expansão. Engenheiros, técnicos, jornalistas se adaptaram as novidades para poderem exercer um trabalho de qualidade aos telespectadores.

Percebe-se que as mudanças tecnológicas no telejornalismo surgiam com um espaço de tempo maior nos anos iniciais de implantação da televisão. No século XXI as melhorias são sucessivas e a todo o momento.



O sinal digital de televisão nacional está em processo de implantação no Brasil. A novidade representa um novo período de produção e transmissão no vídeo. Em abril de 2016 está agendado para iniciar o desligamento do sinal analógico em determinados locais do país, tendo como meta o ano de 2018 para o término. Para as empresas representa um novo modelo de negócio a ser pensado com programação diferenciada e modernos investimentos. Já para o telespectador, uma evolução em qualidade de imagem, som, interatividade e convergência de conteúdos.

### **O telejornalismo na era digital**

Num cenário de convergência os veículos de comunicação são afetados e obrigados a se adaptarem ao novo movimento tecnológico instalado nas redações. Para Squirra (2005, p. 79) o conceito de convergência vem sendo aplicado na área das ciências humanas, em específico no campo da comunicação, para explicar o fenômeno das múltiplas conexões, troca de dados e a integração tecnológica dos veículos numa base comum.

A convergência tecnológica deve ser entendida como a chegada de um vasto cenário de instrumentos, sobretudo digitais que desempenham - ou podem desempenhar - funções técnicas assemelhadas ou complementares. Nascida na área tecnológica, logo recebeu amplitude com o linguajar deslumbrado e futurista dos tecnólogos comunicacionais e das empresas midiáticas.

A unificação de diferentes meios de comunicação num mesmo espaço, no caso o digital, afeta o jornalismo ajustando velocidade, interatividade e rapidez no acesso as informações. A internet implantada na década de 90 proporcionou o alargamento deste avanço, tornando as redações múltiplas e obrigando o jornalista a escrever em linguagens diferentes adaptáveis aos veículos.

Surge o ambiente das redações integradas com profissionais que cuidam da TV e da internet, obrigando o jornalista a exercer mais de uma função com o tempo reduzido. “O mesmo repórter apura, produz, capta e gera as notícias em vários formatos, para TV, rádio, sites de jornalismo na Internet, jornal diário, revistas semanais” (PATERNOSTRO, 2006, p.69).

No telejornalismo o processo de produção, captura de imagens e entrevistas, edição e transmissão são alterados. As velhas fitas são substituídas pelos cartões de memória, podendo ser reutilizados sem comprometer a qualidade dos materiais. As câmeras são leves, o que proporciona melhor seleção das imagens em enquadramentos mais planejados.

Entende-se que a imagem é a matéria prima do telejornalismo, por meio dela um assunto pode ser comprovado, dando força e veracidade na notícia. Com a implantação do sinal digital, o trabalho do repórter cinematográfico é ainda mais destacado, já que as câmeras modernas poderão captar detalhes que antes não era possível. Torna-se fundamental repensar o reflexo das cores, sons ambientes, entre outros. “A chegada de uma nova tecnologia sempre é um desafio, pois é preciso abandonar um sistema já dominado e partir para o desconhecido, é o momento da experimentação, dos erros e acertos, da busca de novos modelos e padrões” (PATERNOSTRO, 2006, p.64).

Investir em tecnologia é sinônimo de gastos e impactos financeiros dentro de uma emissora de televisão. Em telejornalismo as alterações vão além da troca de equipamentos como também mudanças de cenários, figurinos, maquiagem, entre outros.

Para Laurindo Leal (2006), praticar o telejornalismo é caro e muitas emissoras não exibiriam em seus canais os noticiários, se fosse assim permitido. Ao contrário do jornal impresso, que a notícia é a única razão de existir do veículo, na televisão funciona como um complemento de todo o espetáculo transmitido, com interesses comerciais é um adicional e não o principal produto.

As notícias em vídeo hoje não se limitam apenas a serem assistidas pelo aparelho de Tv, estão presentes em diferentes *displays*, palavra que significa painel ou mostrador. As telas estão em todo lugar como celulares, *tablets* e computadores portáteis encontrados no mercado com preços acessíveis a disposição de diferentes classes sociais e com softwares de fácil manuseio.

Por meio de métodos atrativos, verifica-se a necessidade de remodelagem do telejornalismo a fim de conseguir atenção do telespectador, que não se prende nos horários pré-determinados pelas emissoras para consumir notícia. Com a internet, e a rede

sem fio, ele escolhe, a partir da sua rotina, o horário e o local que pretende se informar dos principais acontecimentos do Brasil e do mundo. Além do mais, deseja participar e colaborar nas construções das notícias por meio do envio de fotos e vídeos no mesmo instante em que são capturados.

### **Produção noticiosa na televisão**

A reportagem em telejornalismo caracteriza-se pelo trabalho em equipe, que envolve produtores, editores chefes, cinegrafistas, repórteres e apresentadores. Os caminhos dentro de uma redação até que a notícia seja transmitida envolve diferentes abordagens sobre o fato, olhares críticos e checagem rigorosa de cada informação.

O repórter recebe a pauta que o outro jornalista elaborou. Vai para a rua com o repórter cinematográfico e o auxiliar, que fazem parte do departamento de operações. Discute e fecha a matéria com um editor e por aí vai. A interdependência dos profissionais é, portanto, maior em uma redação de televisão. Por um lado, é ruim, porque às vezes o profissional perde a referência do todo; mas, por outro, é bom, porque o resultado final é a junção de formas diferentes de olhar o fato (CARVALHO, 2010, p.17).

Entre os assuntos abordados estão os de interesse do telespectador e também os de maiores destaques no dia que provocarão novos questionamentos. As notícias chegam às redações por meio de releases, pesquisas e percepção dos jornalistas, acompanhamento de outras mídias entre outros.

As fontes de informações podem ser pessoas, instituições ou documentos que comprovem os episódios fornecendo versões que ajudarão a construir a narrativa jornalística. Carvalho (2010, p.106) alerta que as fontes não possuem a obrigação de falar a verdade, a responsabilidade de checagem é do repórter. É o jornalista que precisa ter percepção e saber observar as respostas buscando outras fontes de informações, se assim achar necessário.

A notícia na televisão pode começar com uma declaração, apenas uma imagem de grande impacto e som ambiente, ou com a fala do repórter em *off* seguida de uma imagem. Não existe uma regra pré-determinada, varia de acordo com a linha editorial de cada



emissora. “O texto deve estar ‘casado’ com a imagem. A palavra complementa, esclarece a informação visual, mas não deve ser uma mera descrição” (BISTANE; BACELLAR, 2010, p.14).

Por mais simples e fácil de entender que os conteúdos televisivos aparentam representar, o desenvolvimento, a apuração, a escolha das imagens e demais detalhes requer um sincronismo com as funções designadas numa redação. Não é qualquer assunto, dito por qualquer pessoa em um lugar desconhecido que pode ser veiculado nos telejornais. As informações são fundamentadas e justificadas por meio das falas de especialistas, personagens e da busca de números que comprovem o que está sendo dito.

As contribuições do público têm sido cada vez mais, solicitadas e valorizadas no processo de formatação dos telejornais, característica da era tecnológica moderna.

### **O receptor participante**

Não é de hoje que o comportamento dos receptores desperta interesse no meio acadêmico como temas de pesquisas na área da comunicação. Ao longo dos estudos já apresentou comportamentos de passivo ao manipulável; de ativo a colaborador. As ações apresentadas tem haver com seus costumes, modos de vida e organização cotidiana. No início das análises o emissor era quem tinha grande privilégio por parte dos estudiosos na exposição das ações comunicativas, com o passar do tempo o interesse deslocou-se para o receptor.

Os telejornais sempre puderam contar com a participação do público no processo de montagem dos conteúdos, por meio de cartas, telefones, abordagem dos repórteres nas ruas. Os telespectadores indicavam pautas, reivindicavam matérias, apresentavam críticas entre outros. Com o surgimento da internet e a proliferação das redes sociais, a participação passa a ser mais intensa e contínua.

O telespectador assiste aos telejornais e a demais programas na televisão munidos do celular nas mãos. Por meio deste aparelho eletrônico e com acesso a internet, ele pode comentar a notícia que está sendo transmitida pela outra tela, compartilhar, pesquisar



algum termo que não entendeu e seguir adiante numa nova navegação. A tela da TV não é mais a única pela qual ele se informa.

Clay Shirky (2011, p. 109) em a Cultura da Participação propõe uma reflexão sobre o indivíduo que assistia à televisão de forma mais passiva do que vemos hoje, o fascínio da imagem provocava certa imobilidade ao observar os programas; no tempo atual ele tem a chance de agir após a leitura dos materiais. Incentivados a participar, os receptores rompem com os envelhecidos padrões e buscam novas formas de se comunicar com o uso das ferramentas digitais. “Essa ampliação de nossa capacidade de criar coisas juntos, de doar nosso tempo livre e nossos talentos particulares a algo útil, é uma das novas grandes oportunidades atuais, e que muda o comportamento daqueles que dela tiram proveito”.

A inserção do público neste processo no jornalismo recebe o nome de jornalismo participativo ou colaborativo. O termo jornalismo colaborativo nasceu nos Estados Unidos e na Ásia a partir dos anos 2000 e logo chegou ao Brasil (Corrêa; Madureira, 2010). Qualquer cidadão pode enviar fotos e vídeos e também se sentir parte da produção da notícia. Aos jornalistas cabem maior apuração e mediação dos conteúdos que chegam por esse recurso.

Nos telejornais regionais e de rede, imagens enviadas por telespectadores feitas de câmeras acopladas em celulares, por exemplo, já são veiculadas com mais frequência. Além disso, nas redes sociais matérias são criticadas pelo público quando os mesmos sentem-se insatisfeitos com o viés adotado pelo repórter ou emissora.

Mesmo sem o conhecimento técnico e teórico adquirido pelos profissionais de imprensa nas faculdades de jornalismo, o público passa a ser uma opção para os veículos tradicionais que, inclusive, investem na capacitação do telespectador como produtor de notícias (FRAZÃO; BRASIL, 2013, p.114).

Os jornalistas não conseguem estar em todos os lugares na maior parte do tempo, por outro lado, as emissoras de televisão não dispõem de verbas para custear este tipo de despesa; portanto ter a participação do cidadão comum passa a ser vantajoso na corrida por noticiar os fatos.

A participação efetiva dos telespectadores não é vista de modo uniforme por determinados autores. Sylvia Moretzsohn (2012), por exemplo, afirma que o papel do cidadão digital ainda deve ser tratado como fonte e não emissor de conteúdo comparado a profissionais formados. A autora explica que o testemunho do cidadão é muito bem vindo para o desenvolvimento dos conteúdos jornalísticos, desde que seja checado, para que os veículos não corram risco de divulgar informações erradas e inúteis.

As fontes de informações oficiais para a imprensa servem como forma de credibilidade e veracidade dos acontecimentos cotidianos. “È tarefa comum dos repórteres selecionar e questionar essas fontes, colher dados e depoimentos, situá-los em algum contexto e processá-los segundo técnicas jornalísticas” (LAGE, 2006, p.49). No jornalismo participativo esta etapa fica comprometida, já que o cidadão não carrega em sua formação o processo de checagem obrigatória que a narrativa jornalística exige.

Por isso, não há dúvida de que o testemunho (inclusive fotográfico ou videográfico) do cidadão sempre será importante, porém necessariamente como fonte a ser adequadamente checada. Mesmo porque, à parte os riscos de deturpação, tende-se à reprodução do mesmo processo de “cegueira pelo excesso” que as grandes redes de televisão produzem a partir da profusão de imagens (MORETHZON,2012, p.80).

Nas redações dos telejornais, para os produtores e repórteres, as redes sociais funcionam como uma resposta do público a respeito dos conteúdos que serão abordados. Por meio delas é possível calcular parte da audiência, adquirir contribuições na apuração, sugestões de pautas e também planejamento das edições.

Essas, assim, são complementares à função jornalística, não tendo o mesmo comprometimento que estes para com a credibilidade da informação, mas auxiliando a mobilizar pessoas, a construir discussões e mesmo, a apontar diversidades de pontos de vista a respeito de um mesmo assunto (RECUERO, 2012, p.50).

A autora ainda explica que nesses ambientes não se produz notícias e sim informações que podem ser noticiadas. Nas redes sociais não se pratica o jornalismo, mas produz efeitos nos conteúdos jornalísticos. Ela destaca que esta constatação não impede

as redes sociais de produzir conteúdos noticiosos, mas alerta que na maioria das vezes isso não acontece.

Em meio ao apelo digital, característico da sociedade da informação, tona-se fundamental esclarecer a função de cada elemento tecnológico no processo jornalístico para evitar generalizações e fanatismos digitais.

### **Considerações Finais**

O telejornalismo como gênero televisivo vive uma fase de transição, rompendo padrões antigos e se arriscando em novos modelos para atrair a atenção do telespectador. É justamente neste receptor que se encontra a chave para a fidelização dos veículos em meio ao processo de convergência que enfrenta a mídia atual. O telespectador é quem dita às ordens para as mídias se desenvolverem, o caminho foi alterado.

O alerta é para os exageros e supervalorização deste indivíduo no que diz respeito à produção de conteúdos e participação na construção das notícias. A colaboração é essencial e pode sim representar um novo caminho para o telejornalismo na era digital convergente, porém ainda carece de um acompanhamento profissional.

A apuração e a checagem, valores imprescindíveis ao bom jornalismo, não podem ser esquecidos para dar lugar às promessas tecnológicas contemporâneas.

Os processos tecnológicos enfrentados pelo telejornalismo desde o seu surgimento no Brasil foram diversos, sempre intencionando melhores trabalhos e qualidade nas transmissões das notícias. Isso não findará neste século, será uma evolução contínua. Daí a necessidade de interpretarmos os movimentos atuais para conseguirmos entender os futuros.

### **Referências**

BISTANE, Luciana; BACELLAR, Luciane. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2005.

CARVALHO, Fábio Diamante Alexandre. **Reportagem na TV**: como fazer, como



produz ir, com o edi tar. São Paulo: Contexto, 2010.

CORRÊA, Elizabeth Saad; MADUREIRA, Francisco. Jornalista cidadão ou fonte de informação: estudo exploratório do papel do público no jornalismo participativo dos grandes portais brasileiros. **Estudos em Comunicação**, n. 7, p. 157-184, 2010.

FRAZÃO, Samira Moratti; BRASIL, Antonio. A participação do telespectador na produção da notícia em telejornal: Transformação do processo noticioso e da rotina profissional. **Brazilian Journalism Research**, v. 9, n. 2, p. 112-129, 2013.

LAGE, Nilson. **A reportagem** - teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LEAL, Laurindo. **A TV sob controle**: a resposta da sociedade ao poder da televisão. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MEMÓRIA GLOBO, **Jornal Nacional**: a notícia faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MORETZSOHN, Sylvia. O mito libertário do “jornalismo cidadão”. **Comunicação e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 10, p. 63-81, 2012.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto no TV**: Manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

RECUERO, Raquel. Redes sociais na internet, difusão de informação e jornalismo: elementos para discussão. **Metamorfoses jornalísticas**, v. 2, p. 37-55, 2012.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SQUIRRA, Sebastião Carlos de Moraes. A convergência tecnológica. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 27, p. 79-85, 2005.

## **Trafegando pelos transistores: o surgimento de emissoras de rádio especializadas em trânsito<sup>1</sup>**

Bruno César dos Santos<sup>2</sup>  
Universidade Paulista, São Paulo-SP

### **Resumo**

Em seus setenta anos de vida, o Rádio brasileiro atendeu às demandas dos seus ouvintes, tocando músicas, transmitindo notícias, divulgando informações de utilidade pública e realizando “prestação de serviços”, como forma de sobrevivência. O Radiojornalismo trilhou o mesmo caminho, aprimorando o formato do seu conteúdo e empregando diversas ferramentas de comunicação. A Rádio SulAmérica Trânsito (RST) é uma emissora que divulga notícias e informações do fluxo viário da Grande São Paulo, utilizando recursos consolidados na história do Rádio e do Radiojornalismo para informar seus ouvintes, como: sínteses noticiosas, entradas ao vivo dos jornalistas, uso irrestrito do telefone, entre outros. O presente trabalho tem o intuito de descrever a grade de programação da RST, identificando o seu modus operandi.

**Palavras chave:** Rádio all news, Customização radiofônica, Rádio SulAmérica Trânsito, História do Rádio.

### **1. Radio SulAmérica Trânsito: modelo de programação tipicamente brasileira**

Dentro do vasto espectro de emissoras de rádios FM da Grande São Paulo (mais precisamente 28 estações radiotransmissoras em atividade e 40 licenças concedidas pelo governo federal), a Rádio SulAmérica Trânsito (RST) é considerada uma estação caçula, com atributos que a tornam “diferente” das demais emissoras no dial paulistano.

Com oito anos de existência – fundada no início do primeiro semestre de 2007 –, a proposta da RST é informar o motorista (ou qualquer pessoa usuária do transporte coletivo) que se encontra nos emaranhados de ruas e avenidas da capital ou nos acessos à Região Metropolitana do município.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT4 -História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista (UNIP), São Paulo-SP. Docente da Unip Interativa (São Paulo-SP) e Faculdade Eniac (Guarulhos-SP), e-mail: brcesar01@gmail.com

Com proposta inédita, a RST atualmente é a única emissora em toda a América Latina – Xangai (China), Nova Iorque (Estados Unidos) e Londres (Inglaterra) são as demais localidades que têm emissoras de rádio *all news* similares.

Além disso, a RST materializa um processo de segmentação que emergiu nos últimos anos no dial paulistano: a criação de emissoras que atendam a públicos específicos ou a grupos empresariais que pretendem atrelar sua marca ou produtos/serviços a uma estação de rádio e seus respectivos ouvintes ou possíveis consumidores.

Contudo, a segmentação não é fenômeno recente, tampouco o atrelamento de marcas aos veículos de comunicação. É possível dizer que McLuhan (2005) estava certo, há quase cinquenta anos, ao dizer que o Rádio tinha o potencial de diversificação, mesclando notícias variadas, na tentativa de informar sempre. Nas palavras do pesquisador canadense:

Um dos muitos efeitos da televisão sobre o rádio foi de transformá-lo de um meio de entretenimento numa espécie de sistema nervoso da informação. Notícias, hora certa, informações sobre o tráfego e, acima de tudo, informações sobre o tempo agora servem para enfatizar o poder nativo do rádio de envolver as pessoas uma com as outras (McLuhan, 2005, p. 335).

O rádio informativo, praticado pela RST, configura-se como jornalismo novo, voltado a um público específico e de conteúdo qualitativamente diferente. Segundo Emilio Prado (1989), a informação é importante nas sociedades desenvolvidas, para as pessoas organizarem seu tempo e sua mobilidade. O Rádio é o instrumento mais instantâneo que permite às pessoas se informarem e se planejarem, simultaneamente. No carro, é possível dirigir e ao mesmo tempo organizar o trajeto, a partir das informações irradiadas pela RST.

O Radiojornalismo, segundo Faus Belau (apud MEDITSCH, 2007), merece ser diferenciado em relação ao rádio generalista, ou seja, emissoras que irradiam músicas ou mesclam notícia e canção. O pesquisador espanhol Faus Belau indica o surgimento de

uma prática jornalística mais seletiva, por meio de postura interpretativa e analítica, em que são identificadas produções especializadas.

A instantaneidade e a velocidade que o rádio sempre apresentou, desde os primórdios nos anos de 1920, expressando-se por meio de sentenças curtas e aproximando-se da coloquialidade. Assim, respeitam-se estritamente os elementos pontuais da norma culta, como concordância nominal e verbal, regência verbal e termos fáceis de serem interpretados pelo ouvinte, sem ambiguidades ou jargões.

Contudo, o texto produzido, previamente elaborado e lido correntemente pelo radialista pode ser considerado algo presente nas notícias transmitidas pelas emissoras. Há resquícios do padrão estipulado pelo “Repórter Esso” e o “Grande Jornal Falado Tupi”, mesclados com os diálogos comuns de “O Trabuço”, de Vicente Leporace.

O novo modo de fazer imbrica os padrões criados e adquiridos ao longo da história do radiojornalismo. O padrão sugerido seria parecido com o descrito por Klöckner (1997), no livro *A notícia na Rádio Gaúcha*, transformando-se num Manual de Redação para os veículos radiofônicos da Rede Brasil Sul (RBS), mantenedora da rádio homônima:

A matéria jornalística, produzida na rádio, deve conter todas as informações fundamentais, ouvir as partes envolvidas e ser exata (sem margem à dúvida na informação e no vocabulário), clara (preferência por palavras simples, de uso corrente, sem cair no estilo telegráfico), concisa (abandono das expressões supérfluas ou redundantes) e elegante (seriedade, correção, harmonia na escrita). Reduza todo o palavreado supérfluo. Corte os adjetivos e as partículas que pouco ou nada acrescentam à notícia [...]. Prefira as frases curtas. [...] Uma série de frases curtas e incisivas dá a notícia um sentido de ação e urgência. (KLÖCKNER, 1997, p.28-33)

Além disso, deve ser levado em conta o aprimoramento das ferramentas de comunicação e transmissão de dados, denotando uma nova forma de construir a notícia e, ao mesmo tempo, uma relação mais direta com o ouvinte. Mesmo as emissoras de rádio mais populares utilizam a internet e suas plataformas de mídias sociais para dialogar com a audiência. Os “vozeirões potentes”, que existiam nos anos 40 e 50, dão lugar ao conteúdo. Heródoto Barbeiro (1989, p.10-1) comenta:

O rádio dinâmico, ágil, informativo, exige que todos falem. Acabou a era dos vozerios no rádio. Hoje o ouvinte quer saber o conteúdo da notícia, credibilidade, facilidade de compreensão. Repito que em departamento de jornalismo todos devem saber usar o microfone.

Devem ser destacados o formato e a frequência das sínteses noticiosas das emissoras de radiojornalismo. Ao ouvir uma emissora de notícias, nacional ou regional, como a CBN, BandNews, Rádio Estadão, Rede Bandeirantes, SulAmérica Trânsito, Gaúcha, Guaíba, Itatiaia (Belo Horizonte, MG), Metro (Salvador, BA), nota-se a aproximação com o modelo apresentado por Klöckner (2008) ao descrever a respeito do Repórter Esso. Ressalta Zuculoto (2012):

Geralmente, são noticiários de cinco minutos, irradiados a cada hora ou de meia em meia hora, ou de dez minutos, veiculados nos chamados horários nobres da radiofonia: início da manhã, final da manhã/início da tarde, final da tarde/início da noite. Muitos desses noticiosos, principalmente os correspondentes-sínteses ao final de cada período, inclusive ainda mantêm a figura de um locutor que lê as notícias com um tom e um estilo que se aproximam da grandiloquência que marcou o Esso. (ZUCULOTO, 2012, p.166)

As emissoras nomeiam esse momento sintético da notícia de diferentes formas, como Quinto sinal (Bandeirantes), Giro 15' (Estadão), Correspondente Ipiranga e Gaúcha Repórter (Gaúcha), Giro da Reportagem (RST). O formato clock, alardeado e descrito como elemento estruturante das emissoras all news, é praticado por diversas estações que veiculam notícias na programação.

No caso da RST, as informações do trânsito paulistano são apresentadas no formato relógio, ou seja, sistema que não utiliza programas, mas apenas faixas horárias de informação. A cada 20 minutos há um ciclo de programas. “A organização da programação obriga a definir e desenhar os princípios e estruturas sobre as quais se constroem as técnicas de inserção dos distintos programas, quando se trata de uma grade generalista, ou as mudanças no relógio das fórmulas” (MARTÍ i MARTÍ, 2004, p. 22).

O que faz as emissoras que utilizam o padrão relógio terem programação homogênea, sem possibilidade de inserção de programas ou conteúdos que quebrem a lógica estipulada. Qualquer falta de harmonia na linha editoria implica a construção de

uma colcha de retalhos. Há a necessidade de construir um fio condutor. Débora Lopez (2010) comenta que a rádio all news deve propiciar “algo a ser dito” para o ouvinte:

[...] e que gere identificação temática, narrativa e estrutural. Um risco quando uma emissora não constrói uma narrativa própria em sua programação é a pasteurização do conteúdo e consequente falta de fidelização dos ouvintes. [...] a programação especializada, ou por blocos, normalmente se organiza por editoriais, concebendo programas com profissionais, pautas e fontes específicos. Nessas produções, os comunicadores têm a possibilidade de ampliar a abordagem dos temas, estabelecendo conexões entre acontecimentos, complexificando a compreensão das informações, convocando vozes autorizadas para falarem sobre assuntos de interesse do público e buscando adensar a abordagem dessas pautas. (LOPEZ, 2010, p.86)

## **2. Segmentação de produtos radiofônicos: alternativa ou sobrevivência?**

A segmentação de produtos radiofônicos pode ser considerada alternativa econômica ao ostracismo que ocorre nas emissoras brasileiras. Diversas concessões estão abandonadas, arrendadas por igrejas pentecostais, veiculando pregações ou músicas gospel, ou grupos empresariais que pretendem ter canais de informação consolidada, irradiando notícias que privilegiam a empresa e seus associados.

Em outros casos, distintas frequências são transformadas em veiculadoras de notícias/conteúdos de entidades ou grupos de comunicação complexos, denominados informalmente de empresas de mídias cruzadas. Como exemplos, a “Globo Comunicações e Participações” e o “Grupo Bandeirantes”, entre outras corporações. No geral, conglomerados como esses detêm os três principais veículos de comunicação: rádio, televisão e jornal.

A RST irradia sua programação a partir de um prefixo autorizado, na cidade de Mogi das Cruzes, concedido à família Sanzone, dona da Jaraguá Promoções. Esse grupo possui diversas concessões de operação em rádio (AM e FM), na Grande São Paulo, regiões do Vale do Paraíba (São José dos Campos e Taubaté) e Alto Tietê (Mogi das Cruzes e Guarulhos). Contudo, a SulAmérica Trânsito faz parte do “Grupo Bandeirantes de Comunicação”, fazendo parte e aproveitando os múltiplos conteúdos jornalísticos

elaborados pelos profissionais dos diversos veículos do conglomerado citado. Nas palavras de Leão Serva (2005):

O consumidor de informações hoje se vê enredado em um cipocal de notícias e meios (todos trabalhando sob o conceito de que notícias têm que ser novidades) que tira a sua capacidade de avaliação e compreensão das informações e possivelmente anula a sua capacidade de produzir signos interpretantes necessários para o acompanhamento de todas as notícias. A ação do acúmulo é seguida por uma reação de passividade diante do meio, que impede a transitividade. É o que acontece na “metralhadora de palavras” do rádio, em que o espectador não tem sequer tempo para intuir a possibilidade de que o veículo poderia ter “duas mãos”, mas é exercido com uma só - já que a interatividade que marcou o nascimento do rádio foi eliminada com benefício da emissão em um só sentido. (SERVA, 2005, p. 71)

A partir do cenário descrito, nota-se que a RST, além de uma rádio inédita, classifica-se como ação publicitária agressiva, popularizando os 92,1 ao menos entre os cinco milhões de veículos que circulam na capital paulista e seus arredores. Para o projeto se tornar concreto, estiveram presentes ativamente a família Sanzone, MPM Propaganda, seguradora SulAmérica e Grupo Bandeirantes, os quais trabalharam e negociaram durante um ano, formatando um canal de comunicação para o motorista.

Para compreender a dinâmica do processo instaurado, devemos considerar que o primeiro seria os Sanzone, os quais cederam o prefixo concedido pelo governo federal; em seguida, a MPM Propaganda, responsável pela elaboração do produto; o terceiro, Grupo SulAmérica, cujo nome é veiculado diversas vezes, por meio da marca e o patrocínio (leia-se dinheiro); por último, mas não menos importante, o quarto (Grupo Bandeirantes de Comunicação), que forneceu o sistema de difusão radiofônica digital e a credibilidade jornalística, reconhecida em âmbito nacional.

Sob o prisma dos meios tradicionais de comunicação, a SulAmérica se declara diferente, incorporando uma ação que atende pelo nome de marketing de conteúdo, ou seja, a informação e peças publicitárias estão juntas no processo radiofônico, como os famosos “informes publicitários”. Contudo, a RST não foge do tripé “irradiação e comentários noticiosos, prestação de serviços e utilidade pública, espaço publicitário”, processo praticado pela maior parte das rádios brasileiras que se intitulam “só notícias”.

Nos últimos anos, três emissoras de rádio paulistanas nasceram sob o signo da segmentação no dial paulistano, associadas a uma marca ou produto. Basta analisar o espaço aberto e trilhado pela RST (92,1 FM), percorrido em seguida pelas emissoras Mitsubishi FM (92,5 FM) e OI FM (94,1 FM), que já encerraram suas atividades, e a recém-criada Bradesco Esportes (em São Paulo – 94,1FM; no Rio de Janeiro – 91,1 FM).

Cada uma das rádios citadas busca estabelecer intimidade entre os produtos oferecidos e sua identidade de marca, a partir de um conjunto de objetos radiofônicos transmitidos, inseridos em grade de programação específica. Vislumbra-se, a partir desse contexto, a possibilidade de o rádio ser instrumento de fidelizar um provável cliente, por meio de um produto ofertado gratuitamente, repetida e amplamente.

Houve a criação e o estabelecimento de uma experiência sonora em cada uma das emissoras, fortalecendo a rádio e a marca veiculada. Contudo, esse aspecto não será explorado neste trabalho, ficando como pequena sugestão para pesquisadores de outras áreas de conhecimento, como marketing e afins.

Deve-se ressaltar que o nascimento dessas emissoras ocorre em São Paulo pelo amplo mercado de possibilidades que a cidade oferece. Contudo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, outras capitais brasileiras e cidades economicamente importantes (como Campinas) recebam, aos poucos, rádios que atendam os públicos específicos existentes nas respectivas localidades.

### **3. O Rádio está se tornando temático?**

Diferentemente do descrito por Leão Serva (2005), o Rádio hoje tem “duas mãos”, dialogando com o ouvinte em tempo real ou após a postagem de arquivos e conteúdos no site da emissora. Isso é possível a partir do surgimento de ferramentas de comunicação digital como Skype, SMS e MMS, e-mails, plataformas de conteúdo e de mídias sociais (Facebook, Twitter, Tumblr, Youtube). Não é possível esquecer o telefone, instrumento que permitiu ao rádio se tornar um veículo de comunicação instantâneo e direto.

Contudo, as “duas mãos” podem ser consideradas elementos que ampliam o poder da “metralhadora de palavras”, utilizadas para aumentar a quantidade de informações

irradiadas, importantes ou banais. A conjugação de mídias e uso de ferramentas portáteis de comunicação motivou o espanhol Cebrian Herreros (2007) e o brasileiro Eduardo Meditsch (2007) a sugerirem ampliar conceitos a respeito dos elementos que compõem o cotidiano do radiojornalismo.

Os dois autores sugerem a inserção, respectivamente, dos termos “rádio itinerante” e “rádio informativo”. No caso do autor espanhol, isso se justifica pela possibilidade de qualquer indivíduo – jornalista profissionais ou não – de produzir, editar e irradiar conteúdos (imagens, textos, áudios, vídeos etc.), em qualquer lugar e momento do dia. Por sua vez, Meditsch (2007) diferencia “jornalismo” e “informação”; o primeiro se refere aos jornais impressos, e o segundo está presente em diversos meios e veículos de comunicação:

Na língua portuguesa, o jornalismo produzido e veiculado pelo rádio tem sido designado geralmente como radiojornalismo. O termo radiojornalismo, originalmente, remete à palavra impressa e embora historicamente a tenha superado, com a transposição da atividade aos meios eletrônicos, essa mudança não se fez sem que trouxesse, em sua esteira, uma série de tradições, normas, hábitos e técnicas daquele outro tipo de suporte material. Na medida, porém, em que os novos suportes modificaram a atividade, a fixação na designação anterior – o congelamento do conceito – por vezes obscurece as diferenças estabelecidas nessa mutação. O rádio informativo não é apenas um novo canal para a mesma mensagem do jornalismo, é também um jornalismo novo, qualitativamente diferente, e a designação diversa procura dar conta dessa transformação (MEDITSCH, 2007, p.30).

A instantaneidade e o “aqui-agora”, marcas indeléveis do Rádio, são pulverizados para os repositórios de conteúdos nos quais as páginas eletrônicas e plataformas de mídias sociais se transformaram, que permitem ao ouvinte ter contato com determinado evento irradiado, dando opinião ou colaboração, com imagens e textos que remetam ao fato narrado. O Rádio se tornando um ambiente massivo, mas ao mesmo tempo personalizado e individualizado, que seduz diferentes públicos. Ressaltam Ana Carolina Almeida e Antônio Francisco Magnoni (2010):

O rádio sobreviveu. Ficou mais pobre, mas continuou influente, popular e muito cobiçado como instrumento de formação de opinião. As três

décadas finais do século XX estiveram sob o domínio da televisão. Todo o arsenal imagético não conseguiu desvencilhar a televisão do estigma inicial: de rádio com imagens; de um meio híbrido com mensagens que podem ser vistas e ouvidas juntas, ou, então, só escutadas por ouvintes criados pelo rádio. A internet, por mais sedutora que se apresente, ainda não conseguiu superar a herança dialógica do rádio. Há coisa nova no contexto digital: ouvir rádio na web é muito cativante. (ALMEIDA; MAGNONI, 2010, p.289)

O Rádio, em sua história, mostrou-se presente na vida de muitos brasileiros, os quais receberam pelas caixinhas sonoras um pouco de diversão, entretenimento, informação e participação social. Independentemente das motivações e interesses que envolvem o cotidiano das estações de rádio, é possível afirmar que esse meio de comunicação é brasileiro. E é fascinante.

O fenômeno das emissoras temáticas induziu Martí i Martí (2004: 34-36) a ressaltar a existência de dois modelos de rádios que emergem atualmente (em São Paulo, locus do presente estudo, e Barcelona, espaço que o estudioso descreve em suas pesquisas): um que consiste na especialização de informações e conteúdos, desenvolvidos e irradiados por meio de gêneros radiofônicos diversos, de acordo com o horário e a audiência instantânea.

Exemplo disso, no dial paulistano, seria a Rádio Disney (91,3 FM), a qual mescla, em sua grade de programação, músicas, entrevistas e notícias de artistas (cantores, atores, diretores etc.) que participaram direta ou indiretamente dos filmes produzidos pelo conglomerado Disney. Além disso, a própria emissora criou pequenos quadros informativos, destinados a seu público ouvinte (10 a 24 anos), indicando tendência de moda, música, eventos etc.

O segundo tipo de rádio temática, descrita por Martí i Martí (2004), é um modelo de “formato fechado”, conhecido como clock. Nele, derruba-se a estrutura de uma programação variada, que reúne diversos gêneros radiofônicos, criando um padrão fechado de duração, o qual se repete incessantemente ao longo do dia. A RST pratica esse estilo “fechado”, com notícias, atendimento ao ouvinte, informativos gerais e específicos, a cada quinze minutos.

Os dois modelos de emissoras de rádios especializadas, segundo o autor catalão, pretendem ser identificadas facilmente pelo seu público-alvo, por meio do conteúdo repetitivo, mas ao mesmo tempo diferenciado, em relação às demais emissoras. Emerge-se, a partir do cenário descrito, a construção de sentidos homogêneos, ouvidos a qualquer momento, pois as informações ou estilos serão sempre os mesmos, a qualquer hora do dia.

Dentro da situação descrita, é possível notar que a RST preenche uma lacuna no cotidiano da cidade de São Paulo e assume importante posição no dial, pois a maior parte das pessoas que moram na região metropolitana paulistana necessita dessas informações, para organizar seu cotidiano ou, como divulga a rádio, “o seu caminho”. Para fomentar a exigência incessante de informações, considerada vital à sobrevivência do cotidiano massacrante, emerge um emissor de informações preciso, rápido, e “que ajuda você no trânsito de São Paulo”. Com esse lema, a RST se estabelece como referência.

Na tentativa de evitar que seu ouvinte transforme os caminhos em seu “habitat”, pelo tempo desperdiçado, a RST emprega diversos recursos para informar o cidadão e, ao mesmo tempo, criar a atmosfera de uma rádio all news. Há um conjunto de empresas, em âmbito mundial, que se especializaram em monitorar o trânsito viário urbano, produzindo estatísticas e métricas relacionadas ao fluxo de veículos. São informações importantes para diversos setores da economia, definindo investimentos e estratégias aos grupos empresariais que dependem exclusivamente dos modais viários.

Em São Paulo, a BTN Trânsito (Brazilian Traffic Network) tem as atividades acima citadas, utilizando o helicóptero como principal ferramenta para captar dados. A empresa é responsável pela produção de notícias aéreas, veiculadas em todo o Grupo Bandeirantes e em distintas emissoras de rádio, como 89FM, Rádio Tupi FM, Kiss FM e Rádio Terra.

#### **4. Girando a grade de vinte minutos que se transformam numa programação diária: irradiação das notícias**

Conforme relatado, a RST transmite diariamente informações sobre o trânsito da Região Metropolitana de São Paulo e suas principais vias. Teoricamente, essa prática ocorre nas vinte e quatro horas diárias, sete dias da semana (24 x 7), em sua grade de programação radiofônica, na página eletrônica e nas plataformas de mídias sociais, em especial Facebook e Twitter.

A maior parte das informações veiculadas no rádio e internet é ligada ao fluxo das vias paulistanas. Durante a semana, das cinco às vinte e duas horas, a grade de programação radiofônica da RST oferece poucos espaços para músicas ou entrevistas. Por sua vez, durante a madrugada (segunda a sexta-feira), finais de semana e feriados, a quantidade de inserções musicais aumenta, pois há redução dos índices do fluxo de trânsito. Em números, a RST é composta por:

- 10 boletins jornalísticos com as notícias do dia;
- 16 boletins sobre o tempo e aeroportos;
- 32 boletins das estradas;
- 4 exibições diárias do boletim de Joel Leite sobre o mercado automobilístico;
- 4 exibições diárias do boletim de Milton Neves sobre esportes, em especial os campeonatos regionais e nacional de futebol;
- 5 exibições diárias do boletim agenda cultural;
- 6 registros por hora da equipe de reportagem, cerca de 400 participações da equipe que está nas ruas, ao final de cada dia;

Além de sua equipe de jornalismo, composta por vinte e três profissionais, sendo oito deles que ficam nas ruas de São Paulo, são utilizados os canais oficiais como CET, DER e DERSA, Secretaria Municipal de Transportes, Concessionárias de Rodovias Estaduais e Federais (ViaOeste, AutoBAN, Auto Pistas OHL, Ecovias, Nova Dutra etc.) entre outras empresas públicas e privadas que lidam com tráfego de veículos.

Soma-se ainda a participação diversificada dos ouvintes – ou colaboradores – da rádio, que utilizam diversos canais de comunicação, relatando como está o trânsito em

determinado local, em que os jornalistas e as entidades oficiais não conseguiram produzir algum informativo a respeito.

Ao longo de dezesseis ou dezessete horas diárias, a RST irradia um fluxo intenso e contínuo de notícias, materializado em sua grade de programação em formato clock, empregado cotidianamente por diversas emissoras all news (Parada, 2004). De forma simples e organizada, o formato se resume em elaborar uma estrutura planejada de inserções de conteúdos, a qual pode durar quinze, vinte, trinta ou sessenta minutos.

O ciclo de minutos preestabelecido é repetido incessantemente na programação da emissora que se intitula “só notícia”. Se se observar o dial paulistano, nota-se que a CBN (90,5 FM), Rede BandNews (96,9 FM), Rádio Estadão (92,9 FM), Rádio Bandeirantes (780 AM), emissoras exclusivamente jornalísticas, empregam o clock a cada trinta minutos, vinte minutos e trinta minutos, respectivamente.

Frente às demandas e especificidades do veículo e público-alvo, a RST utiliza uma programação semelhante às demais emissoras de São Paulo, mais precisamente vinte minutos, emprega pequenos quadros que duram entre noventa a cento e vinte segundos (um minuto e meio a dois minutos), os quais abordam notícias do trânsito de São Paulo, dicas e dúvidas do ouvinte (ou internauta), spots e comerciais, informativos, atualidades etc.

Para Ferraretto (2001:61), as rádios que empregam o formato informativo, em sua grade de programação, podem ser classificadas em “all-news, exclusivamente voltadas à difusão de notícias; all talk, em que preponderam a opinião, a entrevista e a conversa; e talk and news, no qual há uma mescla dos anteriores”. A RST é classificada como emissora all news, se for observada a partir de sua grade de programação.

Contudo, em determinados momentos da programação, o locutor responsável, em lugar de informar o fluxo do trânsito ou responder precisamente aos questionamentos enviados, dialoga com o ouvinte, emitindo opiniões a fatos ligados ao trânsito ou ocorrências gerais cotidianas (declaração do prefeito, obra ou interdição de vias, manifestações públicas, crimes etc.).

O excesso de informações que circulam em diversos meios e veículos de comunicação facilitaria o trabalho dos jornalistas, pois bastaria editar e interpretar o conjunto de dados e relatos. Contudo, a vazão de conteúdos implica vários profissionais da área de comunicação não terem tempo para uma narrativa didática e formativa à audiência, levando ao apagamento da autoria jornalística, ou seja, conteúdos veiculados na internet – e suas ferramentas digitais – sequer são assinados, dando ênfase exclusivamente à descrição e transmissão dos fatos:

O contato com as fontes e com o palco dos acontecimentos facilita, para o jornalista, a detecção dos interesses do ouvinte e a definição dos valores a notícia a serem seguidos por ele em dado veículo. Entretanto, observa-se em muitas emissoras que a presença das fontes na rede mundial de computadores através de sites de outros meios de comunicação e agências de notícias, contatos via correio eletrônico de assessorias de comunicação, redes sociais, fontes de pesquisa e banco de dados e a disponibilidade das fontes orais em conceder entrevistas através de e-mail e telefone reduziram o contato direto e pessoal com essas fontes, além da capacidade do jornalista de complementar e enriquecer seu relato oral através da descrição dos acontecimentos, reações e sensações que podem ser constatados através da pesquisa de campo. (LOPEZ, 2010, p.75)

A RST tem que estar sempre à frente das demais emissoras, televisão, redação dos jornais e portais de internet. Contudo, não há possibilidade de verbalizar todas as informações enviadas, pois boa parte é repetida. O diálogo utilizado pelo radialista serve para ampliar os dados da notícia e, ao mesmo tempo, permitir que a equipe de jornalismo consiga obter informações irradiadas instantes depois. Lopez (2010) elenca três níveis de dinamismo na informação jornalística:

a) primário, que envolve as fontes consultadas durante o desenrolar dos acontecimentos, quando o jornalista realiza a apuração em campo, adensando a abordagem do evento de acordo com o seu desenvolvimento; b) secundário, que se refere, normalmente, às fontes de análise dos acontecimentos e que são consultadas via telefone; c) terciárias, as fontes diretamente relacionadas ao acontecimento normalmente não são consultadas – nesses casos a informação chega à redação através de outros meios de comunicação, agências ou assessorias e não são confirmadas diretamente pelo jornalista. (LOPEZ, 2010, p.76)

No caso da RST, as categorias descritas podem ser entendidas da seguinte forma: as fontes primárias são compostas pelas notícias elaboradas pelos jornalistas que estão nas ruas de São Paulo, descrevendo possíveis caminhos que merecem ser percorridos ou evitados; as fontes secundárias, por sua vez, seriam o conjunto de informações que as fontes oficiais relatam, como os dados da CET, o fluxo das rodovias estaduais e federais, fornecido pelas empresas concessionárias, ou ainda pela medição do MapLink<sup>3</sup>; por fim, as fontes terciárias são as mensagens enviadas pelos ouvintes, no portal de voz ou mensagens eletrônicas, como o e-mail, SMS e plataformas de mídias sociais, em especial o Twitter e Facebook.

O cruzamento das fontes citadas constrói a estrutura noticiosa da RST cotidianamente. Ferraretto (2001) classifica as fontes em internas e externas, sendo o primeiro grupo formado pela equipe de reportagem, enviados especiais e correspondentes. O segundo grupo é composto pelos ouvintes, agências de notícias, outros veículos de comunicação e internet.

O “clock fechado” da RST seria composto pelos seguintes quadros: “informativo e dúvida dos ouvintes”, “informativo das estradas”, “informações atualizadas dos principais corredores de São Paulo”, “comercial”, “comunicação institucional”, “giro da reportagem”, “portal de voz” e “comunicação institucional”. Há o entrelaçamento de informação, publicidade e prestação de serviços na programação, cuja duração é de vinte minutos, em dezesseis ou dezessete horas diárias.

A alternância de tempo – dezesseis ou dezessete horas diariamente – é motivada por um programa, inserido na faixa do meio-dia, que se chama “faixa alternativa”, no qual é apresentado um repertório de músicas variadas, em geral canções da MPB, rock (nacional e internacional) e pop, transmitidas durante uma hora, a princípio sem intervalos, o que não significa sem interrupções.

---

<sup>3</sup> O Maplink é um sistema de medição do trânsito, que registra o sinal de rastreadores e aparelhos de GPS instalados nos carros. Assim, quando os veículos utilizarem o aparelho de geolocalização, seus dados serão computados por um banco de dados que calcula e indica o fluxo dos automóveis e a velocidade média das vias selecionadas. Nesse caso, a RST divulga os dados de toda a Região Metropolitana de São Paulo, que mede por volta de 9 mil km. Por sua vez, a CET mede apenas 868 km das principais vias de São Paulo, o que torna seu índice menor do que o mostrado pela RST.

Esse detalhe é importante, pois a premissa nonstop da Faixa Alternativa sequer é praticada à risca pelos programadores e equipe de jornalismo da SulAmérica, pois os locutores podem interromper o playlist musical para apresentar informações do trânsito. Assim, há uma inconsistência no número de horas do clock da RST, em consequência da alternativa faixa musical – e as prováveis interrupções – no horário do almoço.

Ao observar o formato fechado e os respectivos quadros nele inseridos, irradiados a cada vinte minutos pela RST, é possível notar a constância dos seguintes elementos: duração temporal dos quadros, identidade sonora e background (BG), dialogismo assíncrono com a audiência, utilização de fontes variadas de dados.

Características que impulsionam a RST a estar sempre à frente das demais emissoras de rádio e televisão, redação dos jornais e portais de internet. Para tal, ela utiliza o expediente apresentado do “Grande Jornal Falado Tupi” e “Repórter Esso”, ou seja, resumos diretos e simples, para informar, no menor espaço de tempo, de forma clara e bem construída, na ordem sujeito, verbo e objeto. Dois pontos merecem destaque: falar de trânsito não é novo, pois basta retomar os escritos de Adami (2004), que relata o programa “Rádio Volante”, da Rádio Tupi; ou ainda as rádios customizadas, como a “Rádio Mulher”, na década de 1970.

A RST emprega diversas ferramentas de comunicação, na tentativa de estreitar as relações com seu ouvinte, atendendo rapidamente a suas manifestações e recebendo incessantes relatos e informações sobre o trânsito. Por sua vez, embora a pauta seja dialogada (mas sem qualquer vício de linguagem ou regionalismo), é possível notar a fusão entre notícia e opinião, entremeadas pela velocidade e rapidez do rádio. A instantaneidade obriga o aparelho radiofônico a se apoiar no uso de ferramentas digitais de comunicação, buscando informações e fontes noticiosas.

## Referências

ADAMI, Antônio. A Rádio Record de Paulo Machado de Carvalho: uma nova linguagem. In: **Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. [S.l.]: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2004. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/164414917410261621992367913416307517341.pdf>>. Acesso em: 12 fev.2015.

ALMEIDA, Ana Carolina; MAGNONI, Antônio Francisco. Rádio e internet: recursos proporcionados pela web ao radiojornalismo. In: MAGNONI, Antônio Francisco; CARVALHO Juliano Maurício. **O novo rádio: cenários da radiodifusão na era digital**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010, p.273-290

CEBRIÁN HERREROS, Mariano. **Modelos de Radio, desarrollos e innovaciones: del dialogo y participacion a la interactividad**. Madri: Fragua, 2007.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio: o veículo, a história, a técnica**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

LOPEZ, Debora Cristina. **Radiojornalismo hipermediático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica**. Covilhã: Laboratório de Comunicação Online/Univ. da Beira Interior (LabCom – UBI), 2010. Disponível em: <[http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110415/debora\\_lopez\\_radiojornalismo.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110415/debora_lopez_radiojornalismo.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2015.

MARTÍ i MARTÍ, Josep Maria. La programación radiofónica. In: MARTÍNEZ-COSTA, Maria Pilar e MORENO, Elsa Maria (coords). **Programación radiofónica**. Barcelona: Ariel, 2004.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. 14ª.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação: teoria e técnica do novo radiojornalismo**. 2ª edição revisada. Florianópolis: Insular, Edufsc, 2007.

PARADA, Marcelo. **Rádio: 24 horas de jornalismo**. São Paulo: Panda, 2004.

PRADO, Emilio. **Estrutura da informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989.

## ***Urbi et Orbi*: a televisão no processo de construção histórica e prática religiosa da Igreja Católica<sup>1</sup>**

Flávio Maia Custódio<sup>2</sup>

### **Resumo**

A Igreja Católica elegeu a última década do século passado para o investimento na televisão como recurso e meio para a evangelização, consolidando a sua tradição na evangelização eletrônica, iniciada nos 1950 no rádio. Atualmente, no Brasil, coexistem quatro emissoras de televisão católicas, que transmitem sua programação nacionalmente: Rede Vida, Canção Nova, TV Século XXI e TV Aparecida, além de emissoras locais mantidas por dioceses. O investimento em televisão faz com que a Igreja física deixe de ser o local exclusivo para a manifestação do culto. O nosso objeto de estudo é a análise da programação televisual produzida por duas emissoras de TVs católicas: TV Canção Nova e TV Aparecida. A escolha destas emissoras obedeceu à definição de dois cenários distintos de catolicismo: o cenário carismático e o cenário institucional. Levaremos em consideração para a análise, não só as características técnicas do audiovisual, mas, sobretudo o conteúdo de programação veiculado e suas implicações na prática religiosa. Evitamos a análise comparativa entre as emissoras citadas, pois seria irrelevante, tendo em vista que ambas são emissoras confessionais do mesmo credo. Queremos verificar se há algum diferencial entre a programação produzida por essas emissoras e as outras emissoras, partindo da hipótese de que absorvendo vários formatos de programas radiofônicos e transpondo-os para a televisão, emissoras confessionais católicas elaboram sua grade de programação em formatos já consagrados pela evangelização e repetem em seus programas formatos encontrados em emissoras não-confessionais. A nossa análise se baseia no estudo de caso das emissoras citadas e é amparada pelas teorias da mestiçagem cultural (GRUZINSKI, 2001; PINHEIRO, 2009); da mediação cultural (MARTIN-BARBERO, 2001, 2004).

**Palavras chave:** Comunicação; Cultura; Participação; Hegemonia.

### **1. Introdução**

Em 11 de fevereiro de 2013, o papa Bento XVI, o alemão bávaro Joseph Ratzinger, surpreendeu o mundo anunciando que iria renunciar ao final daquele mês. Na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT4 - História dos meios: rádio, televisão e mídia impressa....., Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo. Professor de literatura da Cooperativa de Ensino de Campanha. E-mail: flaviofmc@globo.com

história do catolicismo esse fato tinha acontecido anteriormente apenas três vezes: com Ponciano, em 235; Celestino V, em 1294; e com Gregório XIII, em 1415. A surpresa pelo acontecido foi tamanha que mobilizou a mídia de todo o mundo.

Se durante a agonia do papa polonês João Paulo II, todos os católicos faziam vigílias de oração para que sofresse menos durante o passamento, causando certa incerteza e instabilidade no centro da Igreja, agora o cenário foi totalmente diferente. Bento XVI anunciou a data e a hora para sua renúncia. Houve tempo para que a Cúria Romana preparasse o conclave. Se na época do império, todos os caminhos levavam a Roma, a renúncia papal fez com que todos os olhos se voltassem para Roma. A mídia do mundo todo se dirigiu à Cidade Eterna para acompanhar o processo de transição e eleição do novo papa.

Conclave, colégio cardinalício, carmelengo, *extra omnes, habemus papam*, são palavras que formam um linguajar próprio do meio clerical católico e que, graças à mídia, pautou várias discussões ao longo dos meses de fevereiro e março, durante o processo de renúncia e eleição do novo papa. É uma das características dos veículos de comunicação pautar a agenda de discussões da sociedade. Conforme Mogadouro (2007, p. 88), a televisão, “independente do conteúdo e da abordagem de seus temas, [...] propicia a formação de um fórum de discussões em âmbito nacional, nos mais diversos cenários e segmentos sociais.”

*Urbi et orbi* é uma bênção papal tradicional dentro do catolicismo. Pode ser traduzida como ‘à cidade e ao mundo’, ou ainda ‘de Roma para o Mundo’. Os pontífices geralmente a concedem na Páscoa e no Natal, da varanda central da Basílica de São Pedro, dentro do Vaticano. Durante todo esse processo, muito mais que a bênção pontifícia, Roma passou a irradiar notícias e pautas para os *media* do mundo. E durante esse período muita gente católica, não católica, praticante, não praticante, formulou opinião sobre como e quem deveria ser o novo comandante da Igreja Católica.

E, surpresa geral, o eleito foi um argentino, o cardeal Jorge Mario Bergoglio. No dizer do teólogo Leonardo Boff<sup>3</sup>, a periferia católica do mundo se uniu em um nome de consenso e elegeu o primeiro papa jesuíta, latinoamericano e primeiro papa Francisco. Um dos primeiros atos públicos do papa Francisco foi convidar os jornalistas que cobriram a sucessão papal para um encontro. Cerca de 5600 profissionais estiveram presentes. Se levarmos em consideração o número de países-membros da ONU, 191, esse total perfaz a média de 29,31 jornalistas por país. Ou seja, pela média aritmética, independente do credo religioso, todas as nações constituídas enviaram mais de um profissional para cobrir os eventos que aconteciam em Roma e no Vaticano.

Tal repercussão só ratifica o interesse da população pela instituição de 2 mil anos de existência. E mais: os eventos não aconteceram apenas como rituais tradicionais a serem seguidos; houve, também, a preocupação da visibilidade desses eventos por parte da Igreja. Nunca na história do catolicismo um *habemus papam* foi tão esperado, aguardado e surpreendente.

Em maio de 2013, no dia 4, foi realizada no Brasil a beatificação de Francisca Paula de Jesus, conhecida como Nhá Chica. A Beatificação foi na pequena cidade de Baependi, diocese de Campanha, cidade histórica com cerca de 15 mil habitantes, localizada entre o Sul de Minas e o Campo das Vertentes. A missa de beatificação foi transmitida por todas as emissoras católicas. E, além da missa, mais de 200 veículos de comunicação cadastraram-se para fazer a cobertura do evento. O portal G1, a EPTV, afiliada local da Rede Globo e a TV Alterosa, afiliada do SBT, montaram bases na cidade para a produção de reportagens durante a semana que precedeu o evento.

Essa pesquisa não foi pensada a partir desses acontecimentos. Mas esses acontecimentos corroboram a visibilidade da Igreja na mídia, bem como a preocupação da Igreja com a autoimagem que é veiculada na mídia.

Nas Américas, a evangelização pelos meios eletrônicos de comunicação, elegeu o rádio como veículo para atingir grandes massas. Esse movimento teve início nos Estados

---

<sup>3</sup> Programa Roda Viva – TV Cultura, 18/03/2013

Unidos, por volta dos anos 30 do século passado. Durante esse período, pastores estadunidenses se tornaram grandes figuras midiáticas da época.

No Brasil, a presença mais intensa da Igreja na mídia eletrônica iniciou-se nos anos 50 do século XX. E foi a Igreja Católica Romana a instituição que mais investiu no acesso ao rádio. À época ainda exercia grande influência nos poderes da nação e conseguiu obter várias concessões de rádio. Hoje, a Igreja Católica mantém, através de paróquias, dioceses, ordens e congregações religiosas, cerca de 185 emissoras (BEOZZO)

Com relação à televisão, líderes das mais diversas denominações, perceberam a importância de deterem o controle deste meio. Para Dantas (2008), os pioneiros da evangelização eletrônica pela TV no Brasil foram os neopentecostais. O êxito alcançado por essas instituições está relacionado ao audacioso projeto de pastoral: a evangelização<sup>4</sup> não deveria acontecer apenas nos templos, mas também dentro da casa de cada fiel.

Os pioneiros católicos do televangelismo estavam ligados ao movimento da Renovação Carismática Católica (RCC)

Hoje, quatro grandes redes de emissoras católicas transmitem seu sinal em rede nacional: Rede Vida, TV Canção Nova, TV Aparecida e TV Século XXI. Todas elas também disponibilizam a programação *on line*, podendo ser acompanhadas até mesmo internacionalmente.

A igreja eletrônica propõe uma nova realidade na evangelização. Mesmo analisando ramos diferentes do cristianismo, Dantas (protestantismo neopentecostal) e Gomes e Hartmann (catolicismo) são unânimes nessa questão. A ação pastoral deixou de acontecer apenas dentro do templo católico e nas atividades pastorais. Está acontecendo nos canais de TV e nos computadores.

Como veículo, a televisão traz para a esfera doméstica, toda uma experiência audiovisual, fazendo com que os telespectadores tenham experiências individuais com aquilo que está sendo exibido.

---

<sup>4</sup> Evangelização entendida como forma de catequese e divulgação da fé



Tendo em vista o cenário descrito: a mudança de foco no processo de evangelização; a expansão das emissoras católicas de televisão; a transformação da mídia em espaço; a importância da televisão para a sociedade brasileira, são fenômenos que nos levam a considerar um estudo, sobre o modo de produção televisiva das emissoras católicas; o impacto dessa nova maneira de evangelizar os fiéis.

## **2. Mediação e Mestiçagem**

Ao estudarmos as emissoras confessionais, percebemos que o catolicismo está passando por um processo de midiaticização eletrônica das práticas religiosas (GOMES, 2010). Precisamos ampliar o nosso campo de análise, não nos restringindo apenas aos instrumentais da mídia, mas ampliando para o campo da cultura. Elegemos para a compreensão deste processo teorias que privilegiam o processo social da comunicação na América Latina.

### **2.1. Mestiçagem Cultural**

Não há um texto cultural puro e original em si. Tomando a religião também como um texto cultural, não podemos afirmar que há uma religião pura, que não contenha elementos de outras culturas. Como todo bom judeu, Jesus sempre cumpriu todos os preceitos judaicos e conhecia toda a Torá. O cristianismo, primeiramente uma seita dentro do judaísmo, adquiriu traços próprios. Misturou-se à cultura judaica e, posteriormente, à cultura greco-romana.

Tomemos como exemplo o Natal. No período romano, não havia uma data específica para que fosse lembrado o nascimento de Cristo. Cada grupo cristão escolhia uma data e uma maneira de celebrar. Como o cristianismo ainda não era a religião oficial do império, e para escapar da perseguição, os primeiros cristãos definiram a data do Natal na mesma data em que os pagãos romanos celebravam o nascimento do Deus Sol, durante o solstício de inverno.

No alinhavar da história do cristianismo em contato com diferentes culturas, é possível admitir que o processo de midiaticização televisiva da religião faz esta adquirir

uma textura cultural mestiça. O que se tem é algo em permanente e contínuo processo de interação e refazimento; mestiço.

Misturar, mesclar, amalgamar, cruzar, interpenetrar, superpor, justapor, interpor, imbricar, colar, fundir, etc., são muitas as palavras que se aplicam à mestiçagem e afogam sob uma profusão de vocábulos a imprecisão das descrições a indefinição do pensamento. A idéia a que remete a palavra 'mistura' não tem apenas o inconveniente de ser vaga. Em princípio, mistura-se o que não está misturado, [...], ou seja, elementos homogêneos, isentos de qualquer 'contaminação' (GRUZINSKI, 2006, p. 42)

Complementando, Amálio Pinheiro (2006, p. 10) afirma:

Mídia e intelectuais, em sua grande maioria, recusam-se a analisar todo o processo material, cultural e cognitivo da mestiçagem, [...]. O termo aqui não remete a cor, mas a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição

No processo de mediação da religião, não podemos pensar nos programas televisivos em oposição à religião que acontece dentro do templo. Não há oposição. É uma continuidade, porém em outra linguagem, pois os discursos são os mesmos.

A América Latina, com o Brasil em particular, representam o enorme celeiro deste amálgama. É um lugar onde elementos, primeiramente díspares, vivem em contínua interação, propiciando ressignificação entre si.

Para Gruzinski, quando temos justaposição de elementos, sem se misturarem, sem haver interação, a mestiçagem não acontece. Para que ocorra mestiçagem, é necessário que ocorra mescla, mistura de elementos. Entretanto, nesta mistura, não há perdas, uma parte não se sobrepõe a outra. Elas estão em permanente diálogo, em constante tensão, produzindo uma tradução complexa.

Existe mestiçagem sempre que duas ou mais referências, acções ou identificações sociais ou culturais autónomas se misturam ou interpenetram a tal ponto e de tal modo que as novas referências daí emergentes patenteiam a sua herança mista [...] pode, no entanto, ser igualmente mobilizada para projectos emancipatórios. (SANTOS, 2006, p. 69)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Na edição brasileira do livro citado foi mantida a grafia da língua utilizada em Portugal

Assim, o termo mestiçagem, diferentemente do que se dissemina nos ensinamentos fundamental e médio, também refere-se às misturas culturais diversas. Importa considerar que a informação não respeita fronteiras, espaços territoriais definidos. Apesar desse processo depender de deslocamento e movimento étnicos, e do encontro da diversidade, a mestiçagem cultural não se aplica apenas a essa mistura. Podemos citar a América Latina como exemplo desse trânsito, mostrando um movimento de dupla assimilação pela confluência de várias culturas neste espaço.

A América Latina é um turbilhão mestiço. A verdade é o seguinte: a América Latina tem por um lado esse turbilhão barroco mestiço, de outro sofreu três invasões muito problemáticas e que são invasões que até agora atuam no *modus vivendi* do brasileiro e do latino-americano. Sofreu uma invasão formulada pelas ciências clássicas; sofreu uma invasão do discurso clerical-elesiástico, reflexo das formas de ensino e conhecimento elaboradas na Idade Média pelo mundo católico; e, desde o começo de 1900, sofreu essa nova invasão tecnocapitalista ou publicitário-capitalista. Essas três invasões combinadas [...] fazem com que, às vezes, fique difícil conseguir ver o que é o Brasil e a América Latina. Às vezes, elas são transformadas, assimiladas. Outras vezes são postizas. Somos identidade em trânsito.<sup>6</sup>

No campo religioso, a América Latina foi colonizada por duas ordens religiosas: os Franciscanos (Ordem dos Frades Menores), na América Espanhola, e os Jesuítas (Companhia de Jesus) no Brasil. Essas ordens vieram para o Novo Mundo para catequizar os novos pagãos. No Brasil, ainda vieram os carmelitas (frades da Ordem da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo) com a função exclusiva de atenderem espiritualmente os colonizadores.

A chegada do elemento europeu ao então Novo Mundo gerou grande choque cultural. A sociedade indígena não conhecia a estrutura da sociedade europeia. E vice-versa. O conflito foi inevitável entre colonizador e colonizado; entre dominador e dominado. Mas esse conflito inicial fez com que os religiosos incumbidos da catequização do índio, transformasse a religião católica em algo novo.

A cristianização dos índios da América repetiu a dos mouros. Mas também procurou reproduzir a cristandade primitiva, apresentando-se como uma nova

---

<sup>6</sup> Entrevista com o professor Amálio Pinheiro no jornal O Povo, em 10 de maio de 2008. Disponível em < <http://barroco-mestico.blogspot.com.br/2008/05/entrevista-do-amalio-para-o-jornal-o.html> >. Acesso em 23 jan. 13

versão do Velho Testamento, em sua luta contra a idolatria, ou da Tebaida egípcia, em sua busca de ascetas e novos desertos. (GRUZINSKI, 2001, p. 98)

No início do cristianismo, a dificuldade em se catequizar os povos pagãos<sup>7</sup> se expressava na profusão de deuses e deusas. Acreditar em Jesus Cristo não era dificuldade alguma pois este seria mais um deus em meio a um grande panteão. O trabalho de catequização foi fazer o convencimento de que a ‘verdade religiosa’ estava em Jesus. E neste processo, o cristianismo foi se transformando. Quando se ‘romanizou’, o cristianismo começou a utilizar toda a estrutura hierárquica de um grande império. O ritual utilizado foi simplificado. O que hoje conhecemos como Rito Latino é uma economia de simbolismo e gestuais presentes em ritos orientais e ortodoxos.

Uma das características do cristianismo foi sempre se misturar aos catequizandos para arrebanhar mais fiéis. Todas as formas de cultura que se mantêm imutáveis, estagnadas, acabam. É a mestiçagem que faz com que o texto cultural perduresse através dos tempos.

[...] não podemos nos esquecer que o catolicismo que chegou à América Latina enfrentava problemas relevantes na Península Ibérica. Afinal, séculos de domínio árabe, que só se extinguiu completamente em meados do século XV, deixaram marcas culturais profundas em todo o território, não tornando fácil a reconquista do povo pela Igreja. Costumes, rituais, convívios com diferentes povos e religiões, danças, músicas, livros, enfim, todo um tecido cultural estava impregnado não por valores ocidentais e cristãos, mas por aspectos da cultura islâmica, judaica, cigana e cristã, que conviviam de diferentes maneiras dos califados ibéricos. A conquista do povo para a fé católica não se dava somente no continente recém-descoberto, mas também no velho, nas metrópoles, através da proibição de danças, banhos, festividades, livros e outros objetos culturais que animavam essa convivência cultivada por séculos de domínio árabe que teceu um complexo cultural muito diferente do europeu. Se os descobridores tentam fazer do Novo Continente uma extensão dos reinos de Espanha e Portugal e novo lugar da fé católica, os próprios reinos e a própria fé estavam se reorganizando na península. Dessa forma, não podemos nos esquecer que o catolicismo que chega até nós é diferente da religião organizada e aplainada que encontramos em outros lugares da Europa. Os rigores requeridos para uma afirmação do catolicismo sobre a cultura dos povos das duas metrópoles encontraram eco no Novo Continente, que os religiosos europeus povoaram de seres malignos, diabos, demônios, bruxos. E também as contaminações mestiças embarcam nos navios com os colonizadores, tornando

---

<sup>7</sup> No início do cristianismo, o termo era atribuído aos povos que adotavam religiões politeístas antes da cristianização. São civilizações que adotavam a mitologia greco-romana, bem como politeísmo da Europa e norte da África.



a construção de um continente católico uma tarefa cheia de tensões e contradições que as próprias ordens religiosas já encontravam em algum grau no Velho Continente. (PEREIRA, Luiz Fernando in: PINHEIRO (org.), 2009, p. 131)

De algum modo, a troca entre televisão e catolicismo tem ecoado entre os clérigos católicos. A nossa religiosidade, que já era impregnada de símbolos e imagens para a vivência da fé, agora conta com elementos midiáticos: o padre, a camiseta com o santo da moda, o livreto que tem a oração ‘forte’ para determinada situação, etc.

Nossa religiosidade conta com o corpo, com a voz, com os objetos da cultura, com as práticas populares, com as imagens de santinhos que vemos dependuradas nos retrovisores dos carros. Queremos escapulários, medalhas, folhagens distribuídas em missas de Domingo de Ramos para guardar sob o colchão. A natureza não se opõe à prática religiosa. A prática religiosa impregnada de imagens, símbolos, cheiro de velas derretidas, incensos e, se possível, vozes proféticas, como a de Conselheiro em Canudos, prometendo que o sertão se tornaria praia. (PEREIRA, Luiz Fernando in: PINHEIRO (org.), 2009, p. 138)

## 2.2. Mediações Culturais

Todo processo comunicacional deve ser entendido pelo prisma da mediação cultural. Os meios não são a peça-chave neste processo. O pensador espanhol, radicado na Colômbia, Jesus Martin-Barbero, afirma que a “comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimento, mas de reconhecimento” (2009, p. 28). Para o autor, o que realmente importa é entender o processo comunicativo em sua complexidade, em suas singularidades.

Na história geral do cristianismo, a imagem foi utilizada como pedagogia da fé, como expressão genuína do que não se vê, do que não se consegue tocar e manipular. Mitos, crenças, utopias são expressões para manifestar o que não é mensurável. Há uma busca religiosa do homem pela mediação e utilização do imagético.

Desde o mito da caverna de Platão e durante séculos, a imagem foi identificada como a aparência e a projeção subjetiva, o que a convertia em obstáculo estrutural do conhecimento. Ela foi assimilada como instrumento de manipulação, de persuasão religiosa ou política, expulsa do campo do conhecimento e confinada ao campo da arte.



Durante o século XV, a Igreja é a grande distribuidora de imagens, seja através das *confrarias* – cada uma identificada pela imagem de um santo padroeiro ou de um objeto-símbolo da paixão de Cristo – ou das *indulgências* associadas a determinadas devoções que exigiam a presença de uma determinada imagem para cumprir seu efeito. Em conjunto o que se difunde gira em torno de duas temáticas: os *mistérios*, que encenam a vida de Cristo ou da Virgem, e os *milagres*, que modelam cenas da vida dos santos. E data de então o êxito de algumas imagens, como a de São Cristóvão gigante carregando o menino para atravessar um rio, que chegará intacta até os pára-brisas dos táxis e ônibus de nossas cidades. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 159)

A mediação entre o humano e o sagrado se dava sempre através da imagem de um santo. Entretanto, a partir da Reforma Protestante promovida por Lutero no século XVI, essa ordem se quebra. A mediação da fé deixa de ser a imagem do santo e passa a ser a palavra escrita, ou seja a Bíblia. Um dos principais temas para Lutero era a popularização da Bíblia para uso de todos os fiéis.

Utilizar a televisão para a evangelização propicia à Igreja Católica fazer um resgate histórico. Historicamente, o cristianismo utilizou a imagem como instrumento de ensino e evangelização na pedagogia da fé. A imagem perpassa o tempo. E, por meio da imagem, a religiosidade também se fez representar.

Se anteriormente o homem fazia pinturas em cavernas, soltava um sinal de fumaça, hoje, praticamente, não há obstáculos para a comunicação. Não importa o local do globo terrestre em que o emissor ou receptor estejam: ao lado ou a quilômetros de distância, ou em águas profundas do Pacífico, a comunicação, através de veículos eletrônicos, é possível e viável; na terra, e fora de nossa atmosfera.

É interessante perceber como essa lógica protestante se inverteu no século XX. Com a ocupação da televisão pelos diversos ramos de protestantismo, o que na raiz do movimento foi renegado, é utilizado à exaustão: a imagem. Inclusive, como já foi mencionado, muitas igrejas pentecostais recentes nascem com o “DNA” da imagem e do espetáculo midiático.

[...] por isso, o protestantismo clássico nunca conseguiu (ou procurou) selar seu casamento com a televisão. E, se o tentar, provavelmente não obterá sucesso. A TV precisa de espetáculo, algo que o protestantismo tradicionalmente recusa. (KLEIN, 2006, p. 177)

A Igreja Eletrônica planifica a prática religiosa. Ainda que haja uma centralidade institucional católica, representada regionalmente pelo bispo e universalmente pelo papa, a vivência religiosa é algo muito particular. Os diversos povos de uma nação, os diferentes países vivem o catolicismo à sua maneira. A Igreja Eletrônica, ignorando essas práticas, planifica tudo. Tudo passa a ter um modelo único.

Assim como houve um processo de nacionalização das diferentes culturas que compõem o celeiro latino-americano, promovida pelo rádio e pelo cinema, e posteriormente pela televisão, o mesmo está acontecendo com a prática religiosa.

Com as ressalvas do caso, a radiodifusão permitiu vivenciar-se na Colômbia uma unidade nacional invisível, uma identidade ‘cultural’ compartilhada simultaneamente pelos *costeños*, os *paisas*, os *pastusos*, os *santandereanos* e os *cachaços*”. O que ao mesmo tempo nos põe na pista de outra dimensão-chave da massificação na primeira etapa: a transmutação da *idéia* política de nação em *vivência*, em sentimento e cotidianidade. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 234)

No Brasil, esse papel de unificação cultural se deu, nos anos 30 pela Rádio Nacional, sediada no Rio de Janeiro (então capital da república). Como veículo capaz de penetrar em todas as camadas sociais, o rádio foi, primeiramente o veículo escolhido pelas diversas igrejas para a evangelização. Na década de 50 do século passado, quando a Igreja Católica ainda gozava de grande influência junto aos poderes constituídos, várias dioceses obtiveram concessões de rádio.

A estrutura [...] necessária ao projeto modernizador se configurou a partir do auge do centralismo [...]. A unidade não é concebida senão como fortalecimento do ‘centro’, isto é, organizando-se a administração [...] a partir de um só lugar no qual se concentram as tomadas de decisão. (MARTIN-BARBERO, 2009, pág. 222)

Com características estadunidenses, o modelo televisivo implantado na América Latina determina o que é atual e o que é anacrônico. O rádio nacionalizou o idioma, porém preservou alguns sotaques, ritmos, tons. A televisão vai além. Unifica em todo o país um padrão comportamental e suplanta as temporalidades adotando um discurso de novidade e atualidade. O chamado projeto nacional, no dizer de Martin-Barbero, dependia da instrumentalização do meio visando a construção do senso social.



A televisão não traz consigo apenas um maior investimento econômico e uma maior complexidade de organização industrial, mas também um refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos. Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão “realiza-se” na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressintam dessa agressão. (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 252)

A nova compreensão do problema da identidade surge inscrita no movimento de profunda transformação do político visando a democracia. Seria a redescoberta do popular, ou seja, a construção de um novo sentido que reconhece as experiências coletivas e revaloriza as articulações e mediações da sociedade civil. Basicamente, o novo sentido adquirido pelos processos de transnacionalização, ao invés de atenuar, reforça uma valorização latino-americana do cultural. A reconceitualização da cultura confronta com uma experiência social na qual o popular é o fator de convergência comunitária. A análise do autor rompe com a segurança teórica proporcionada pela abordagem instrumentalista e propõe estudar os processos de comunicação, em suas complexidades, em seus contextos.

Mais do que políticas de comunicação, o autor propõe que a problemática se concentra em torno da renovação da cultura política. Uma renovação que seja capaz de assumir o que realmente está em jogo nas políticas culturais, algo que vá além da pura administração de instituições. Isso porque como o poder político se constitui dos aparatos (instituições, armas, controle de recursos, etc.) essa visão é transferida ao âmbito cultural. Por essa razão, não há *gestão cultural*, ou um processo que trabalha movimentos sociais e os responde. É claro que as instituições são extremamente importantes, porém elas irão apenas dar suporte às práticas culturais.

[...] na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não um simples decodificador, mas também um produtor (MARTIN-BARBERO, 2009, p. 289)

### 3. TV, religião e cultura

No início desta pesquisa, dissemos que as incursões iniciais da Igreja Católica na televisão eram basicamente a transmissão de eventos previamente existentes e missas. Passados mais de 60 anos do início da televisão no Brasil, a Igreja Católica adquiriu concessões para canais de televisão e hoje mantém quatro redes nacionais. Entretanto, decorrido tanto tempo, os principais programas televisivos das emissoras selecionadas neste estudo ainda são as missas.

Em Aparecida, o mais tradicional programa da emissora, a Missa de Aparecida, nasceu antes da emissora. O Missa de Aparecida iniciou nos anos 80, do século XX, com a TV Cultura, somente aos domingos, e perdura até hoje. Diariamente, a missa é transmitida sempre às 9h; e, aos domingos, às 8h.

Ao veicular a missa, um evento que já acontece naturalmente, pois, independente da televisão ela será celebrada pelos fiéis e pelo padre, a televisão transforma a missa em um produto de som e imagem. Deixa de ser apenas a mediação de um evento e torna-se programa. E, como todo programa televisual, requer uma produção. Nas palavras de Pe. Josafá de Jesus Morais, diretor geral da TV Aparecida, criou-se no Santuário Nacional (e isso pode ser estendido à Canção Nova), uma *expertise* para a transmissão de missas. Conforme Santos, “o trabalho de tradução incide tanto sobre os saberes como sobre as práticas (e seus agentes)” (2010, p. 124). A tradução da missa para a televisão exige um cuidado na captação das imagens, da adequada escolha dos cantores e instrumentistas; os padres são instruídos para melhorar a comunicação com a assembleia presente e, conseqüentemente, com a câmera/telespectadores. E a missa tem, exatamente, 1 hora.

A televisão, como característica, é um meio espetacular. Não há como não sê-lo, uma vez que lida diretamente com a imagem e com o uso que a sociedade faz das imagens que veicula. No dizer de Debord “o espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência” (2007, p. 14). Ainda que não pensado para isso, o templo, em Aparecida, torna-se um grande cenário para as missas.



Pensando na interação entre a televisão e o fiel presente no santuário, as missas são transmitidas com câmeras manipuladas roboticamente. Há apenas um *cameraman* no altar. Com isso, não há a interferência da movimentação de câmeras na dispersão da atenção do fiel presente, fazendo dele um coadjuvante na transmissão. A preocupação com a imagem que será transmitida pela TV, transformando as missas em grandes espetáculos, é uma postura assumida pelo Santuário Nacional; a novena da padroeira em 2012 contou com uma parceria com a escola de samba X-9 Paulistana, que elaborou alegorias e coreografia para as missas<sup>8</sup>.

Na tradição católica, o horário das 18h é dedicado à devoção da Virgem Maria. Seja através da reza do terço, seja através da oração do *Angelus*<sup>9</sup>. É um momento muito caro a todos os católicos, pois já está enraizado na tradição cristã. Casimiro de Abreu, poeta romântico brasileiro, no conhecido poema “Meus oito anos”, faz menção a essa tradição:

Naqueles tempos ditosos  
Ia colher as pitangas,  
Trepava a tirar as mangas,  
Brincava à beira do mar;  
Rezava às Ave-Marias,  
Achava o céu sempre lindo,  
Adormecia sorrindo,  
E despertava a cantar!<sup>10</sup>

A TV Canção Nova transmite às 18h o terço mariano, de uma ermida dentro da Comunidade Santa Cruz (Comunidade Canção Nova). Já a TV Aparecida transmite, no mesmo horário, missa da Matriz Basílica. Entretanto, a missa é precedida pela oração do *Angelus*<sup>11</sup>. Após a oração, a missa transcorre normalmente.

---

<sup>8</sup> < <http://m.g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/2012/09/santuario-nacional-intensifica-preparativos-para-festa-da-padroeira.html> > Acesso em 28 jun. 2013

<sup>9</sup> Tradicional oração católica. Habitualmente é rezada às 6h, 12h e 18h. Lembra o momento da anunciação do anjo Gabriel a Maria. O nome da oração é a primeira frase da oração (em latim): *Angelus Domini nuntiavit Mariae* (O anjo do Senhor anunciou a Maria)

<sup>10</sup> Disponível em < <http://poemasdomundo.wordpress.com/2006/06/14/meus-oito-anos/> > Acesso em 27 jun. 2013.

<sup>11</sup> À época de nossa pesquisa, era transmitido o *Ângelus*. Hoje, precede a missa a reza do terço com o multimidiático Pe. Antônio Maria

Até aqui comentamos os eventos transmitidos pelas TVs católicas. Mas a programação de uma televisão não sobrevive apenas com missas e terços. A grade da TV Aparecida é, assumidamente, ‘diurna’. Pe. Josafá, diretor da emissora afirma que a televisão utiliza o período matutino e vespertino para concentrar os principais programas da grade. Repete-se a experiência radiofônica; no rádio, o horário nobre é o diurno, sobressaindo-se a parte da manhã.

Ainda sobre essa relação da TV Aparecida com o rádio, resgatamos a fala do engenheiro da emissora, Afonso Aurim:

“[...] nunca esquecendo o áudio. A gente aprende em televisão que a razão está no vídeo. Mas o que eu aprendi é que a emoção está no áudio. O que eu aprendi é que o áudio tem que evoluir com a imagem” (Programa Sabor de Vida, 14 maio de 2013 – sobre a digitalização da emissora)<sup>12</sup>

“A gente cuida de muitos detalhes de qualidade. Não só do vídeo, mas do som, do áudio que as pessoas ouvem. A comparação é como se fosse a fita de cassete e o CD em termos de áudio. E é bem isso: o cassete é analógico, o CD é digital!” (Lauro Teixeira – gerente de programação da TV Aparecida – programa Sabor de Vida, 23 de maio de 2013 – sobre a digitalização da emissora)<sup>13</sup>

Tanto o engenheiro quanto o programador ressaltam, entre as várias características da emissora, a preocupação com o áudio veiculado. Não que este não seja importante. Mas a acentuada atenção, traduzida na fala dos dois funcionários, ratifica a íntima ligação da TV Aparecida com o rádio. O que seria mais natural em televisão seria ressaltarem o cenário, a cor da imagem que chega até o telespectador, a programação visual, enfim, características mais relacionadas à imagem.

Com relação à Canção Nova, uma questão que surge ao analisar a grade é a pouca diversidade de formatos. A maioria dos programas são oracionais. Ainda que o diretor artístico da emissora, Gilberto Maia afirme que há uma preocupação da não repetição de temas entre os programas, os formatos se repetem. Embora haja uma criteriosa seleção dos trechos bíblicos que serão abordados nos programas, isso não garante diversidade.

---

<sup>12</sup> Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=6FjHF5lbgEQ> > Acesso em 28 jun. 2013

<sup>13</sup> Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=gkCEN0g1crw> > Acesso em 28 jun. 2013

Diferente da TV Aparecida, a Canção Nova tem programas doutrinários. E falar em doutrina é sempre muito complicado. As doutrinas são feitas no Vaticano. E, mesmo que sejam normas, não levam em consideração a cultura local. Como dissemos no capítulo 2 desta pesquisa, a religião, como texto cultural é mestiça. Ela não acontece só dentro dos limites do Vaticano<sup>14</sup>. Ela acontece no dia a dia do fiel, na maneira de como um se relaciona com o credo. Por exemplo, não está escrito na doutrina que o fiel tem que queimar o ramo do Domingo de Ramos nos dias de forte chuva para proteção. Isso é um dado cultural. E como esse caso, temos outros, a pílula de Frei Galvão, os pães de Santo Antônio, etc. Para Gruzinski, “[...] nossas rubricas habituais – sociedade, religião, política, economia, arte, cultura – levam-nos a separar o que não pode sê-lo e a passar ao largo de fenômenos que transpõem as divisões clássicas” (2001, p. 55)

A TV Cultura, nos anos 80, buscou no entretenimento uma nova forma fazer e falar de educação. Como espetáculo, a televisão precisa do entretenimento. As duas emissoras analisadas não conseguiram, ainda, desenvolver programas que fazem a mescla de entretenimento e religião.

Outro dado presente, ainda que de maneira implícita nas grades de programação analisadas diz respeito às minorias católicas. Apenas uma das igrejas orientais católicas presentes no Brasil tem visibilidade (a igreja maronita); as outras não são mencionadas.

#### **4. Considerações Finais**

Etimologicamente, a palavra católico tem origem grega, καθολικός, universal. Percebemos que as emissoras estudadas, tentam convergir para si a responsabilidade pela universalidade da prática católica no Brasil. Mas o que ainda se vê é a transposição de uma religião oficial para a televisão.

Entretanto, não podemos pasteurizar a prática religiosa. Num país de dimensões continentais, várias são as maneiras de se vivenciar a fé. Uma não é melhor nem pior que

---

<sup>14</sup> A teologia moral, ramo dentro da teologia, estuda a relação do comportamento humano com os princípios doutrinários teológicos. A teologia não pode, nem deve, ser aplicada sem levar em consideração a condição humana do fiel, da comunidade crista. Veicular doutrina para o grande público, é sempre algo muito delicado.



a outra. A região amazônica é um grande campo de missão, pois ainda não há clérigos suficientes para atender as diversas comunidades ribeirinhas que vivem no tempo das águas. O que é diferente da região sudeste, onde muitas dioceses têm superávit de padres.

Não vemos na programação religiosa das TVs, a valorização de práticas religiosas locais. Seleccionamos duas semanas para a análise acurada, entretanto monitoramos as duas emissoras desde o início da pesquisa. Ainda que não tenha acontecido nenhum grande evento neste período, percebemos a falta de intenção em, por exemplo, transmitir uma grande procissão com sermão da Semana Santa de alguma cidade histórica de Minas; ou ainda, a cavalcada de Pirenópolis/GO (ou Poconé/MS); a festa do Círio de Nazaré<sup>15</sup>.

O que é visto, veiculado e que chega ao telespectador, é sempre a religião que acontece dentro do templo.

Não há uma intenção nas grades de programação da TV Canção Nova e da TV Aparecida em fazerem um investimento na área pastoral da igreja. A Igreja Católica no Brasil, nas diversas atividades pastorais, sejam elas internas ou externas à igreja, mantêm uma rede de colaboradores que, muitas vezes, necessitam de formação, seja ela humana ou prática. Nada mais seria que uma tele-educação. Mas como desenvolver um formato adequado a esse público?

O trabalho pastoral mostra a materialização da prática religiosa. Há um trabalho de tradução entre a doutrina católica e o povo. Surge aí uma zona de contato, conforme salienta Boaventura Souza Santos, “campos sociais onde diferentes mundos-da-vida normativos, práticas e conhecimentos se encontram, chocam e interagem” (2010, p. 129). É um campo movediço, onde há o predomínio da diferença. Uma prática pastoral de um local, em certa medida, não pode ser aplicada integralmente em outro local, sem que haja uma ‘re-tradução’

Do ponto de vista institucional há, por parte da CNBB, a necessidade de maior e melhor orientação aos profissionais da mídia. Mesmo que as emissoras estudadas, estendendo também às outras, não pertençam à conferência, elas acabam se tornando

---

<sup>15</sup> A Festa do Círio de Nazaré é transmitida pela TV Nazaré de propriedade da arquidiocese de Belém. Ela cede o sinal para as emissoras interessadas. Rede Vida já transmitiu.

porta-voz da instituição. Mencionamos que bispos e padres têm autoridade para emitir opiniões acerca de temas da fé dentro na sua respectiva circunscrição (diocese ou paróquia). E o que vemos hoje são padres e bispos emitindo os mais diversos comentários sobre quaisquer temas que lhe sejam perguntados, trazendo para si uma responsabilidade que muitas vezes não lhe compete.

Pensamos que existe a necessidade de trabalhos em conjunto entre as emissoras. Os departamentos de jornalismo das diversas emissoras católicas poderiam trabalhar em conjunto para apresentarem um jornal diário, com mais notícias factuais, que cubra a extensão territorial do Brasil, que seja mais dinâmico e atuante. Citamos o jornalismo, mas outras possibilidades também existem, como a produção de teledramaturgia.

Não era o nosso objetivo na pesquisa, mas é impossível não questionar qual será a religião que está emergindo da prática midiática. A prática latinoamericana é de uma religião voltada aos pobres. O espetáculo religioso midiático individualiza a prática, pois não há a necessidade para se sair de casa para vivenciar a religião. “O novo perfil do espetáculo é a sacralização da mídia e a profanação do sagrado” (ARAÚJO, 2012, p. 196)

Chegando à paróquia, a menor célula eclesial, como o padre deve se portar frente à mídia? Os seminários católicos conseguem formar sacerdotes preparados para dialogarem com e para a mídia? Esse sacerdote conseguirá suprir as necessidades geradas pelo padre da televisão?

As questões são várias, pois o fenômeno ainda é recente. As implicações ainda não podem ser mensuradas. Mas cabe às emissoras um contínuo processo de autorreflexão: qual o papel da TV para a religião e que produto religioso as emissoras estão produzindo e veiculando.

## Referências

ASSMANN, Hugo. **A Igreja Eletrônica e seu impacto na América Latina**. Petrópolis: Vozes/Associação Mundial de Comunicação Cristã da América Latina e Caribe, 1986

ARAÚJO, Marlson Assis de. **Imagens profanas na sagrada mídia? Imagens sagradas na mídia profana?** : algumas reflexões a respeito da Televisão Católica no Brasil. Tese de Doutorado, PUC/SP. Orientador: Prof. Dr. Norval Baitello Júnior. São Paulo, 2012. Disponível

em < [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=14414](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=14414) > Acesso em 01 fev. 2013

BERGER, Christa. Tensão entre os campos religioso e midiático. In: MELO, José Marques de; GOBBI, Maria Cristina; ENDO, Ana Cláudia Braun (org). **Mídia e Religião na Sociedade do Espetáculo**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

CORTEZ, Glauco. Mídia: veículo ou espaço? As transformações na mediação cultural e na atuação de grupos sociais. **Revista Galáxia**, São Paulo: n. 19, p. 306-319, jul. 2010. Disponível em < <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1870> > Acessado em 09 nov. 2010

CUSTÓDIO, Flávio Maia. **Urbi et orbi: uma análise da programação televisual de duas emissoras de TV católica – Canção Nova e TV Aparecida**. Dissertação de Mestrado, PUC/SP. Orientador: Prof. Dr. Amálio Pinheiro. SÃO Paulo, 2013. Disponível em < [http://sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=16217](http://sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=16217) > Acesso em 08 mar. 2015

GOMES, Pedro Gilberto. **Da igreja eletrônica à sociedade em midiatização**. São Paulo: Paulinas, 2010

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)**. Trad. Rosa Ferreira d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

KUNCSH, Waldemar Luiz. **O verbo se faz palavra: caminhos da comunicação eclesial católica**. São Paulo: Paulinas, 2001.

MOGADOURO, Cláudia de Almeida. A telenovela brasileira: uma nação imaginada. **Revista EcoPos**. Rio de Janeiro: 2007, nº2., vol. 10, pág. 85-95. Disponível em < <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/view/1> >. Acessado em 09 nov. 2010

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo: travessias latino americanas da comunicação na cultura**. Trad: Fidelina Gonzales. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad: Ronald Polito, Sergio Alcides. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Mídia e Poder Simbólico – um ensaio sobre comunicação e campo religioso**. São Paulo: Paulus, 2003

PEREIRA, Deborah. Publicidade, religião e consumo: a busca do reencantamento pela ressignificação. In: PINHEIRO, Amálio (org.). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estações Das Letras, 2009. p. 145-158.



PEREIRA, Luiz Fernando dos Reis. Religiosidade mestiça: materialidades de firmas politeístas. In: PINHEIRO, Amálio (org.). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estações Das Letras, 2009.

PINHEIRO, Amálio. O texto em expansão: crônica jornalística e paisagem cultural na América Latina. In: PINHEIRO, Amálio (org.). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estações Das Letras, 2009. p. 17-30.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 63, 237-280. Disponível em < [http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia\\_das\\_ausencias\\_RCCS63.PDF](http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF) > Acesso em 07 fev. 2013

SANTOS, Boaventura Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2006

SCHMIDT, Gerson. **TV Brasileira: novo púlpito da Igreja Eletrônica – O verbo se fez imagem**. Dissertação de Mestrado, FAMECOS, PUCRS, Porto Alegre: março, 2008. Orientador: Profa. Dra. Cristiane Finger. Disponível em < <http://verum.pucrs.br/ppgcom> > Acessado em 09 nov. 2010.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 5 - Práticas de educação, preservação e acervos de memórias***

## Descubra Nikkei : construção de um acervo sobre os nikkeis do Brasil <sup>1</sup>

Alice Mitika Koshiyama <sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP

### Resumo

Neste trabalho avaliamos o Descubra Nikkei, parte brasileira de um projeto internacional que busca construir documentos sobre a memória da presença dos nikkeis – emigrantes japoneses e seus descendentes no mundo --, e coordenado por pesquisadores nipo-norte-americanos, sediados nos Estados Unidos. Parte da premissa que as identidades étnicas são históricas e sofrem mudanças a partir das relações entre os imigrantes e as culturas dos países para os quais se deslocam os nikkeis. O site <http://www.discovernikkei.org/en/> emite dados em 4 línguas (japonês, espanhol, inglês e português) e, expõe os resultados do Projeto *Discover Nikkei*. É um acervo de memórias, depoimentos, entrevistas com técnicas de história oral. Concluímos que a parte sobre os nikkeis brasileiros deve ser ampliada e os processos de indexação precisam ser aperfeiçoados.

**Palavras chave:** Comunicação; Memória; Projeto Discover Nikkei; Descubra Nikkei; Brasil.

### 1. *Discover Nikkei* : site do Projeto

Descubra Nikkei [*Discover Nikkei*, *Descubra a los Nikkei*] é uma rede internacional cujo objetivo é celebrar a diversidade cultural e a busca da identidade tanto na esfera local quanto mundial. Este projeto une gerações e comunidades através do intercâmbio de histórias e perspectivas dos nikkeis, indivíduos que emigraram do Japão e se estabeleceram em outras partes do mundo.

O site além do japonês usa o inglês, o espanhol e o português para divulgar os resultados do acervo construído.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 5: Práticas de Preservação e Acervo de histórias de vida e memórias., Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Docente do POSCOM em Ciências da Comunicação e do Curso de Jornalismo da ECA-USP. Coordenadora do grupo de pesquisa Jornalismo e a Construção da Cidadania (CNPq). .Pesquisa comunicação, história, cidadania, feminismo, ensino de jornalismo. Email: [alicemitika@yahoo.com](mailto:alicemitika@yahoo.com).

A definição do termo nikkei abarca a totalidade de uma população que saiu do Japão e se dispersou pelo mundo no século XX, mas preservou algum traço da cultura original, materializada em uma série de valores, tradições, manifestações artísticas, religiosas, hábitos religiosos, culinários, esportivos, no lazer e no trabalho.

Para saber "quem são os Nikkei" foi feito um Projeto Internacional de Pesquisa Nikkei com duração de três anos e participação de mais de 100 pesquisadores de 10 países e 14 instituições. Os resultados da pesquisa foram publicados em dois livros pioneiros<sup>3</sup>:

O termo Nikkei tem múltiplos e diversos significados conforme situações, lugares e meio ambientes. Nikkei também abrange pessoas descendentes de misturas raciais que se autodenominam como Nikkeis. Japoneses usam o termo Nikkei para os emigrantes e seus descendentes que retornam ao Japão. Muitos desses Nikkeis vivem em comunidades fechadas e mantêm identidades separadas dos Japoneses nativos. Atualmente há 2 milhões e seiscentos mil a 3 milhões de descendentes de Japoneses vivendo em todo o mundo. A maioria deles mora nas Américas, onde eles formaram famílias e comunidades e nesse processo mudaram a si mesmos e as sociedades nas quais se estabeleceram. (KIKUMURA-YANO, 2002, in: <http://www.discovernikkei.org/pt/about/what-is-nikkei>)<sup>4</sup>

O projeto tem um financiador principal: The Nippon Foundation (Fundação Japão) e total apoio na sua execução do "Japanese American National Museum" (Museu Nacional Nipo-Americano) : <http://www.janm.org/>. Trata-se de um trabalho de antropólogos nipo-americanos que procuram pesquisar a presença dos nikkeis na sociedade, na cultura, na economia e na política dos países para os quais emigraram. A

---

<sup>3</sup> New Worlds, New Lives: Globalization and People of Japanese Descent in the Americas and from Latin America in Japan, Lane R. Hirabayashi, Akemi Kikumura-Yano, James A. Hirabayashi, eds. (Stanford: Stanford University Press, 2002) Encyclopedia of Japanese Descendants in the Americas: An Illustrated History of Nikkei, Akemi Kikumura-Yano, ed. (Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2002).

<sup>4</sup> (inglês) : The term *Nikkei* has multiple and diverse meanings depending on situations, places, and environments. Nikkei also include people of mixed racial descent who identify themselves as Nikkei. Native Japanese also use the term *Nikkei* for the emigrants and their descendants who return to Japan. Many of these Nikkei live in close communities and retain identities separate from the native Japanese. Currently there are 2.6 to 3 million people of Japanese descent living throughout the world. Most live in the Americas, where they have established families and communities and in the process transformed themselves and the societies where they have settled. (KIKUMURA-YANO, 2002, <http://www.discovernikkei.org/pt/about/what-is-nikkei>)

Língua principal para a comunicação é o inglês, mas os depoimentos orais estão em japonês, espanhol, português ou inglês.

## 2. Captação de dados

O site oferece informações coletadas pelos participantes do projeto ligados ao Japanese American National Museum com nikkeis dos Estados Unidos (é o acervo mais rico). Ao mesmo tempo eles se valem de entrevistas coletadas por outros projetos e de iniciativas de voluntários que postam seus trabalhos seguindo orientações do próprio site, em textos acessíveis:

Por que histórias orais são tão importantes?

([Share on facebook](#)[Share on favorites](#)[Share on buffer](#)[More Sharing Services](#)<http://www.discovernikkei.org/pt/howto/interviews/1>)

“Este guia vai proporcionar a você as técnicas básicas necessárias para conduzir a sua própria entrevista de história” ( <https://www.youtube.com/watch?v=-DITi9ABpvQ>)

Há estímulos diretos para os leitores do site se empenharem na coleta de informações, como o “Crie história”:

Você conhece a história da sua família? Vale a pena descobrir as histórias de seus parentes antes que seja tarde demais. Você também pode gravar histórias orais de outras pessoas ou sobre a sua comunidade. Estas histórias são importantes e devem ser captadas e transmitidas para as gerações futuras.

Esta seção está repleta de ferramentas para ajudá-lo a captar, documentar e compartilhar relatos que ilustram a experiência nikkei.

Por exemplo, você poderá:

- Registrar histórias pessoais ao conduzir entrevistas com pessoas a sua volta.
- Preservar documentos, fotografias, peças de roupa, obras de arte, e outras coleções históricas.
- Aprender como até mesmo os mais simples artefatos podem revelar histórias fascinantes.
- Compartilhar histórias de sua família ou comunidade diretamente com um grande público.

Seja qual for a sua descendência, use estas ferramentas e técnicas para preservar, interpretar e criar história a sua maneira individual. (<http://www.discovernikkei.org/pt/howto/interviews/>)

Mas ao observamos as fontes e narrativas produzidas nos E.U.A., notamos a diferença do projeto conduzido com a participação de um núcleo permanente e orientador: o JANM -- *Japanese American National Museum*, voltado para o passado, mobilizando inúmeras ações presentes e com perspectivas para o futuro.

### 3. Personagens da história no Descubra Nikkei

Há poucos depoimentos orais de nikkeis residentes no Brasil no site, a maioria em língua japonesa. Eles são localizáveis no site, sob a palavra chave *Brazil*, são 6 pessoas.: Michie Akama (educadora), Célia Ab Oi (historiadora e jornalista,), Shunji Nishimura (fundador do grupo JACTO) , Masao Kinoshita, religioso metodista, “makegumi” (derrotista<sup>5</sup>), Ryoichi Kodama (motorista em 1912), Hideto Futatsugui (professor issei de língua japonesa).

O único depoimento dado em língua portuguesa é o de Célia Ab Oi, unica nissei entrevistada em 2005. Os outros depoimentos não apresentam datas de realização e são referidos como falas reunidas em 1998 (80 anos da imigração japonesa ao Brasil)

Mas descobrimos que pode haver outros entrevistados/as.

O depoimento de Margarida Tomi Watanabe, inexplicavelmente não é localizável no site pela palavra-chave *Brazil*, nos o encontramos a partir de uma pesquisa no google. No site está sob palavras-chave como: “charities”, “war”, “World War II”. Ele aparece alinhado a depoimentos de nikkeis norte-americanos e de outros que falam dos preconceitos e das repressões da II Guerra Mundial contra os japoneses nos Estados Unidos.

Também o trabalho de Rogerio Dezem , artigos sobre o preconceito racial contra os japoneses desde o século XIX, só pôde ser descoberto via google embora estivesse postado no site (<http://www.discovernikkei.org/pt/journal/authors/dezem-rogerio/>)

---

<sup>5</sup> Derrotista é a tradução de “makegumi”, denominação dos nikkeis que assumiram imediatamente a verdade histórica da derrota do Japão na II Guerra Mundial, em oposição aos “katigumi”, os vitoristas que insistiam que o Japão não fora derrotado.

Selecionamos trechos de alguns depoimentos, que vemos como fontes para trabalhos mais detalhados e ou específicos, que podem até ter sido feitos, mas não figuram no site Discover Nikkei.

*Michie Akama (1903-2005)*

Issei pioneira na educação de meninas e de moças,  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/80/>)

Ela não desejava vir ao Brasil, mas agiu como esposa. Em 1930, Michie Akama e seu marido, Jyugo, partiram de sua cidade natal na província de Miyagi rumo ao Brasil. Seu marido, um biólogo marinho, pensava em pesquisar a fauna marinha das águas brasileiras, o que não aconteceu e Michie resolveu usar seus conhecimentos de professora e se voltou para a educação de mulheres nikkeis. Naquela época, famílias do interior eram encorajadas a enviar moças para a escola, especialmente para serem educadas para serem esposas e mães e formadas em atividades específicas, como por exemplo, corte e costura, uma atividade profissional executada por mulheres. O ensino era em japonês e em português.

*Margarida Tomi Watanabe (1900-1996)*

O depoimento, em japonês da mais importante líder nikkei feminina está dividido em 5 partes: 1. Auxiliando os japoneses presos durante a guerra .O dinheiro enviado do Japão para a associação de auxílio aos japoneses 3.O papel da Associação Católica durante a guerra 4.A investigação da polícia 5.A criação do Ikoj no Sono

O site sintetiza sua vida:

Margarida Tomi Watanabe (1900-1996) A Mãe da Imigração Brasileira Margarida Tomi Watanabe (anteriormente Ikegami)—conhecida como a “Mãe das Migrações Nikkeis”—nasceu na província de Kagoshima em 1900. Aos 10 anos de idade, depois de descobrir que seus vizinhos estavam emigrando para o Brasil, ela decidiu também partir para o Brasil na esperança de aliviar a situação financeira de sua família. A bordo do *Kanagawa Maru*, ela chegou no porto de Santos em março de 1912, indo morar com seu tio que já havia se estabelecido no país. Ela foi tratada como uma filha, e aos 18 anos mudou seu nome oficialmente para Margarida. Em 1928, ela se casou com o Sr. Watanabe, o primeiro contador público certificado de origem japonesa.

Durante a Segunda Guerra Mundial, viu seus compatriotas serem presos e encarcerados; apesar de viver uma situação difícil por ser vista como



uma “estrangeira inimiga”, decidiu dar início a atividades de assistência. Em junho de 1942, estabeleceu a Associação Católica Japonesa de Assistência. Continuou seu trabalho de assistência social após o fim da guerra, e abriu o *Ikoi-no sono*, um asilo para nikkeis idosos que continua em operação até hoje. Ela faleceu aos 95 anos em 1996.

Como reconhecimento pelas suas contribuições ao bem-estar social, ela recebeu vários prêmios, incluindo o Prêmio Cultural Yoshikawa Eiji (1992) e o Prêmio Asahi do Bem-Estar Social (1993). (22 de junho de 99i. (<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/83/>))

O depoimento de Margarida Watanabe sobre a investigação policial

(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/807/>) é significativo porque revela a sua criatividade e persistência diante das dificuldades da repressão:

Pouco depois do fim da guerra, fui chamada à polícia, eu e o Sr. Takahashi. Os Srs. Miyakoshi e Ishinara já estavam presos. Nós dois 2 livres, trabalhando. Fizemos perguntas terríveis, fiquei em pé por 5 horas, perguntaram tudo sobre o Sr. Shimada, várias coisas. Precisei responder. Queriam saber de onde vinha o dinheiro do nosso trabalho. Conteí tudo, menos o que recebíamos das 4 empresas japonesas. Disse que arrecadávamos dos trabalhadores doação e eles acreditavam. O governo já havia começado as liquidações de contas nessas empresas e, se eu falasse, teria de devolver. O que falei, após pensar, nos salvou. Após 5 horas leram tudo, mas havia coisas que eu não tinha dito. “Isso eu não falei”, “Sim, falou”. “Não falei”. Quase brigamos e, no fim zangados, apagaram.

No fim do depoimento, tinham escrito sobre a família que me criou. Disse: “Não falei isso, apaguem, por favor”. E isso riscaram sem problemas. Aí me mandaram assinar um monte de papeis. Assinei. Quando ia saindo, disseram: “Não fale nada à ninguém, põe ziper na boca”.

Arquivado sob palavras-chave: “charities”; “Internment”; “World War II”

*Ryoichi Kodama (1985-?)*

Imigrante chegado no *Kaasato Maru*, veio pelo desejo de viajar, aprendeu dirigir e tirou carta de motorista em 1912, não se adaptou ao trabalho no campo e foi impedido de trabalhar durante a II Guerra Mundial por ser japonês. “Mas meu filho foi à guerra na Itália como soldado brasileiro”, lembrou.



Ele Ryoichi Kodama nasceu em Hiroshima em julho de 1895. Ele emigrou para o Brasil em 1908, a bordo do *Kasato-maru*, o navio que trouxe a primeira leva de imigrantes japoneses para o Brasil. Kodama, que veio contratado para o Brasil, trabalhou por quatro anos na fazenda Dumont, na área das ferrovias da Companhia Mogiana. Mais tarde, ele se tornaria o primeiro japonês a obter uma carteira de motorista brasileira, passando então a trabalhar como chofer. Ele possuía um vasto conhecimento sobre o movimento migratório do *Kasato-maru* e era conhecido como uma “enciclopédia ambulante” na cidade de Presidente Prudente. Ele também era um membro ativo do Hiroshima Kenjin-kai, como também da associação cultural local. (1998)  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/99/>)

Lembra a discriminação que sofreu durante a II Guerra Mundial com humor e ironia:

Como motorista, trabalhei até a guerra. Sendo do país inimigo, proibiram-me de trabalhar. Mas meu filho foi à guerra na Itália como soldado brasileiro. Como não podiam levar o caminhão, tiraram uma peça para que eu não pudesse trabalhar. Para não prejudicar japoneses, com quem me relacionava, fui para o sítio em Monte Albano. Lá, tentei trabalhar na lavoura, mas nem sabia plantar milho.  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/899/>)

*Shunji Nishimura* (1911-2010)

Fundador do grupo JACTO. A seguir resumo do site “Discover Nikkei”:

Em 1932, devido à grave situação econômica no Japão, Shunji Nishimura decidiu emigrar para o Brasil aos 21 anos de idade em busca de novas oportunidades. Durante o seu período inicial no Brasil, ele tirou proveito de sua força física para trabalhar nas fazendas. Economizou dinheiro suficiente para ir a escola por um ano, e se mudou para a cidade de São Paulo. Depois de passar de fábrica a fábrica, ele se estabeleceu em Pompéia.

Teve vários tipos de empregos. Ao receber uma licença especial para manufaturar equipamentos para agricultura, ele fundou o Grupo JACTO. Esses equipamentos na época eram importados do exterior. Com o intuito de produzir equipamentos brasileiros de melhor qualidade ele se dedicou intensamente à pesquisa. Grato à sociedade brasileira como forma de agradecimento, ele estabeleceu uma escola para formar técnicos de equipamentos. Para o Sr. Nishimura o aperfeiçoamento das novas ferramentas e o treinamento de técnicos capazes são as razões principais para o desenvolvimento do trabalho no campo. (22 de junho de 2007)

(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/82/>)



Destacamos trecho do seu depoimento, em que manifesta sobre oferecer formação aos trabalhadores do campo para o uso da tecnologia com proveito:

A nossa empresa cresceu e lucrou graças aos lavradores então, uma parte desse lucro, deve voltar para eles. Não se pode desgastar a terra, precisa adubar, e fiquei pensando o que podia fazer o papel de adubo. Ora, se no Brasil o lavrador é pobre, não é por causa da terra, nem do clima. A terra é boa, a chuva é suficiente, o clima em geral é bom. Falta tecnologia. Não falo da tecnologia complexa, é que não há pessoas para usá-la, não há técnicos, existem muitos agrônomos. Mas há bons técnicos, fazer os técnicos voltarem ao campo, é a melhor solução. Digo aos alunos de minha escola para irem ao campo e não ficarem nas cidades, quase todos voltam ao campo.  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/802/>)

*Célia Abe Oi*

Único depoimento em português, o da historiadora e jornalista Célia Abe Oi, na ocasião, 2005, diretora do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil, localizado na cidade de São Paulo, discute o tema da identidade Nikkei. Registrado 07/2006.

Atualmente, é assessora de imprensa do Bunkyo, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social. Trabalha com a mídia ligada aos nikkeis e conhece as fontes de informação sobre a comunidade nipo-brasileira. Considera sua história de vida familiar semelhante a da maioria dos imigrantes chegados ao Brasil. O avô era pescador no Japão, e no Brasil plantou algodão e depois batata, com o filho, pai de Célia. Hoje os homens sobreviventes da família, seus três irmãos permanecem na agricultura em Itapetininga, no interior do Estado de São Paulo. Ela é uma das analistas críticas da sociedade e da cultura dos nikkeis no Brasil :

Na realidade, eu acho que o fato de você ser Nikkei, você tem algumas especificidades, você tem uma cultura que você herdou dos seus antepassados (...) isso e daí num determinado momento, também soa muito forte na sua vida. (...) o grande desafio da minha vida, quando jovem e até hoje, é como juntar esses dois lados, e como fazer dessas duas partes algo criativo, (...) que possa contribuir para a sociedade ou para a cultura de um modo geral.  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/794/>)

A identidade ao longo da vida de Célia Abe Oi, que faz três cortes temporais:



O primeiro momento foi o da entrada na faculdade em em sessenta e oito, no curso de história, (...) aí então aquela coisa de, aquela preocupação de querer ser brasileira. E você acaba entrando em conflito exatamente porque você embora querendo ser brasileira, você tem essa cara de japonesa, e a todo momento você é cobrada disso (...) foi um momento muito importante de tentar entender esses dois lados.

(..)E depois, na década de setenta, início de oitenta, quando comecei trabalhar como jornalista, (...) em jornais sempre voltados para os descendentes de japoneses, falando sobre nossa comunidade, sobre cultura, e etcetera (...) foi um momento (...) de ter uma responsabilidade, trabalhando num meio da comunicação(...)

(...)E o terceiro momento, foi então em noventa e oito quando entrei para trabalhar como diretora do museu da imigração japonesa. (...) sendo responsável pela preservação da memória desses imigrantes japoneses. Sei lá eu, daqui a cinquenta anos, cem anos o que que vai restar da memória dos nossos pais e avós.  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/796/>)

Sobre a comunidade nikkei no Brasil, para Célia Oi é uma comunidade que está centralizada, no estado de São Paulo, os imigrantes chegaram em mil novecentos e oito, e sempre desde o início, eles foram para as plantações do estado de São Paulo. (...) Ela calcula que oitenta por cento mais ou menos dos descendentes de japoneses mora em São Paulo. (...) Observa que até a década de quarenta era essencialmente agrícola. Ao comparar com o Peru, ou com os Estados Unidos, reconhece que a comunidade nikkei sempre foi muito mais fechada, e agora, prestes a completar cem anos da história, ela está se abrindo um pouco mais para a sociedade maior.  
(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/797/>) .

O depoimento de Célia Abe Oi admite que os pontos de referência dos nikkeis brasileiros estão sempre no Japão, no passado.

#### 4. Um olhar nipo-norte-americano

*James Hirabayashi (1926-2012)*

Com ele temos um olhar que é memória de uma vida nikkei e a avaliação crítica da construção do campo de estudos étnicos sobre os nikkeis nos Estados Unidos, no depoimento dado em inglês.



Estudioso e professor de antropologia, ele liderou a fundação de estudos étnicos como disciplina acadêmica. Hirabayashi, filho de imigrantes agricultores no noroeste dos Estados Unidos, estava no último ano do colegial em 1942 quando foi detido no Centro de Assembléia de Pinedale antes de ser transferido para o campo de concentração de Tule Lake no norte da Califórnia. Depois da II Guerra Mundial, adquiriu bacharelado em artes, mestrado em antropologia pela Universidade de Washington e doutorado pela Universidade de Harvard. Dr. Hirabayashi é Professor emérito na Universidade do Estado de São Francisco onde foi decano na primeira escola de estudos étnicos do país. Foi também professor e pesquisador na Universidade de Tóquio; Universidade de Alberta, Edmonton, Alberta, Canadá; e Universidade Ahmadu Bello, Zaria, Nigéria. Ele morreu em maio de 2014, aos 93 anos de idade. (Junho de 2014) (<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/4/>)

Em janeiro de 2004, deu detalhado depoimento comentando sua vida intelectual e alguns aspectos da convivência com seus pais japoneses e imigrantes. Com eles teve pouco contato intelectual porque o trabalho com a fazenda não deixava tempo para eles acompanharem a vida escolar do filho. Lembra ainda que eles cultivavam hábitos tradicionais que vinham de uma cultura japonesa. Ao lembrar o casamento dos seus pais, ele comenta os costumes do Japão e como se organizavam as famílias, para facilitar a convivência havia uma inter-relação, um parentesco (...) “ Porque o tio da minha mãe, o prefeito, casou-se com a irmã mais velha do meu pai.”

Ele também debatia a metodologia de investigação sobre o próprio grupo étnico. Advertia aos pesquisadores japoneses que estudavam a experiência nipo-americana para terem cuidado com os pressupostos subjacentes à sua estrutura. Reconhecia a importância desses estudos, porque podiam dizer muito sobre a questão da perspectiva e da própria identidade. Ele mencionou como obras consagradas podem impedir uma percepção pessoal do problema.

"Se você estava procurando respostas para a questão de sua própria identidade, você começaria com, suponho, "O Crisântemo e a Espada" [nome de livro] de Ruth Benedict? (...) "Isso foi feito durante o tempo de guerra com uma antropóloga muito eminente entrevistando nipo-americanos sobre a identidade japonesa." (...) "Se você realmente queria ter uma linha na sua própria identidade, você começaria com um livro como esse?" (...) "É importante que você olhe para esse livro, mas eu certamente começaria a partir de sua própria perspectiva."(...)" "Suas



experiências no Japão e seu estudo com bolsa de estudos têm vários tipos de suposições, de modo que se você está estudando a população imigrante de todos os japoneses do mundo, então teste suas próprias suposições."

(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/253/>)

O seu olhar de antropólogo e cidadão sobre o que acontecia no século XXI, no Oriente Médio, é referência para sua proposta para o futuro:

O *Japanese American National Museum* [Museu Nacional Nipo-Americano] não é somente sobre o passado, mas é sobre o presente e sobre o futuro, para as gerações futuras olharem o que temos feito, para compreender e para tomar suas fortes decisões, dependendo do que a avaliação de suas condições serão no futuro. Então eu acho que isso é tudo que somos e sobre o que deveríamos estar fazendo.

(<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/251/>)

## 5. Descubra Nikkei: uma perspectiva crítica

As questões levantadas por Hirabayashi explicitam uma realidade vivida pelos nikkeis nos EUA, há uma riqueza de experiências dos nipo-americanos em todos os espaços da cultura, com diferentes perspectivas de sociedade, de convivência, e que formulam suas alianças com diferentes segmentos da população, vivem processos de miscigenação sem anular valores da cultura nikkei. *Discover Nikkei* mostra-nos como as pessoas constroem processos de comunicação nas suas experiências comunitárias, na vida familiar, na relação com instituições educacionais, políticas e religiosas, musicais, nos conflitos militares.

No Brasil, cujo processo de miscigenação é mais recente, e pela forma como os imigrantes se estabeleceram no território, em comunidades agrícolas na maioria dos casos e mantiveram sua relação com a cultura de origem e também com a conservação dos traços étnicos (cara de japonês) tornou-se mais recente a imagem deles como brasileiros.

O depoimento da jornalista e historiadora Célia Abe Oi trata de suas memórias, mas é representativo da experiência de parte dos descendentes de japoneses. É preciso uma diversidade maior de depoimentos de nipo-brasileiros para uma percepção mais real do nikkei brasileiro, apesar de termos completado, em 2008, cem anos da chegada do primeiro imigrante japonês no Brasil, A influência de esteriótipos, como o do brasileiro

ser caucasiano, de olhos e cabelos claros (não se diz que Gisele Bündchen, loiríssima e muito mais alta do que a maioria das mulheres brasileiras, é uma modelo teuto-brasileira, uma descendente de imigrantes alemães, ela é citada como brasileira apenas). Já Sabrina Sato, atriz e modelo brasileira com traços nipônicos, tem sua origem japonesa (ela é mestiça) frequentemente lembrada nas suas aparições públicas. A comunicação de massas aparece como parte importante desse processo, porém é preciso reconhecer também o lugar da cultura, da educação e da família. Acreditamos que a existência de uma política pública de estado apoiando as iniciativas organizadas por pesquisadores e cidadãos imigrantes é um fator que legitima a hibridização das culturas e o processo de uma transnacionalidade possível, que esperamos seja um processo de contribuição para a paz entre as nações. Se a Japan Foundation (Fundação Japão) ofereceu o principal apoio financeiro para o desenvolvimento do projeto “Discover Nikkei”, houve apoio também do governo dos Estados Unidos, ao apoiar e reconhecer os méritos da entidade que organizou o projeto e o conduz nos EUA, o Japanese American National Museum (Museu Nacional Nipo-Americano) (<http://www.janm.org/press/release/256/>), 2010).

Pensamos que, além da participação oficial de entidades nipo-brasileiras como o Bunkyo -- Sociedade Brasileira de Cultura e Assistência Social -- (<http://www.bunkyo.org.br/pt-BR/>) no Projeto Discover Nikkei , é preciso trabalhar para desenvolver novas perspectivas nos estudos de comunicação, de história e de antropologia sobre o futuro para a cultura brasileira da presença dos nikkeis no Brasil. Conforme registrou sabiamente o arquiteto Hugo Segawa ao comentar as comemorações sobre o 100 anos de imigração japonesa no Brasil:

Na página web da Associação para Comemoração do Centenário da Imigração Japonesa no Brasil consta uma pesquisa na qual se pergunta: qual o objetivo principal do centenário? As alternativas de respostas e a tabulação parcial: homenagear os primeiros imigrantes (47,4%); aumentar o intercâmbio Brasil-Japão (25%); divulgar a cultura japonesa no Brasil (24,6%); divulgar a cultura brasileira no Japão (3%). Sintomático que, entre as respostas predeterminadas, não haja alternativa apontando algum futuro. Destaca-se, com expressiva vantagem, um traço genuinamente nipônico: o culto ao antepassado.(...) Mas ele pergunta: (...) quem está preocupado com o futuro do legado da imigração japonesa? (SEGAWA, 2008)

Mas, se quisermos elaborar um projeto para o futuro, também o passado deve ser revisto, há memórias omitidas, conforme outras fontes consultadas e que poderiam ser compartilhadas no “Descubra Nikkei”.

Mario Jun Okuhara idealizou e executa o Projeto ABRANGÊNCIAS e tem postado suas descobertas na internet. Este trabalho compreende várias frentes, em que o autor aborda temas considerados “tabus” principalmente os referentes a perseguições e preconceitos que atingiram os japoneses durante a II Guerra Mundial.

Autor de um filme documentário : *Yami no Ichinichi - O Crime que abalou a Colônia Japonesa no Brasil*" (versão em português)

([https://www.youtube.com/watch?v=QDf\\_egB3MG4](https://www.youtube.com/watch?v=QDf_egB3MG4)) , no qual documenta a lembrança dos condenados que cumpriram suas penas na prisão e analisam suas experiências no contexto da história dos conflitos entre grupos de japoneses, no processo da repressão sofrida durante a ditadura de Getúlio Vargas.

Mário Okuhara contribuiu para a busca da justiça histórica para os imigrantes japoneses, ao usar suas descobertas para apoiar a realização de audiência pública na Câmara Municipal de Tupã, em 31 de maio de 2014, sobre “Casos de Tortura e Morte de Imigrantes Japoneses -1946 e 1947”. Foram feitos depoimentos públicos e entrevistas com os sobreviventes e familiares dos nikkeis envolvidos em situações de perseguições políticas. Na ocasião, o Presidente da Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva, deputado estadual Adriano Diogo, contextualizou a história do período, e pediu desculpas pelo acontecido em nome do Governo brasileiro. Registro realizado pela TV Câmara Tupã. ([https://www.youtube.com/watch?v=1Mpql1Bh\\_OE](https://www.youtube.com/watch?v=1Mpql1Bh_OE))

Com a entrada do Brasil na IIa. Guerra Mundial, ao lado dos Estados Unidos, os japoneses, transformados em inimigos, foram confinados em determinados lugares do território brasileiro, Em entrevista feita pelos jornalistas Masayuki Fukasawa e Mario Jun Okuhara, temos um relato minucioso sobre a expulsão dos japoneses da Cidade de Santos em 1943. Inácio Moriguchi, na época com oito anos, lembra que japoneses e suas famílias tiveram 24 horas para abandonar a cidade litorânea, por ordem do presidente Getúlio



Vargas. Em pleno inverno, comboios trouxeram mais de 5000 pessoas para a Hospedaria dos Imigrantes em São Paulo. A família Moriguchi foi uma das que deixaram tudo em Santos para recomeçar uma nova vida, enfrentando a repressão do Estado Novo. (<https://www.youtube.com/watch?v=OyXiXwhCjHI>)

Sobre a participação dos nikkeis na luta contra a ditadura militar de 1964, Jeffrey Lesser, pesquisador norte-americano, realizou pesquisas e entrevistou militantes de diversas organizações que atuaram na luta armada nos anos 60 e 70 do século passado. Marília Kubota (<http://www.memai.com.br/2012/10/noticia-militancia-nikkei-em-debate/>) fala da presença dele em um debate público com Alexandre Kishimoto, pesquisador brasileiro, Chizuo Osawa, jornalista e ex-militante da VPR – Vanguarda Popular Revolucionária --, e Nair Yumiko Kobashi, professora da ECA-USP e ex-militante do PC do B.

Verificamos que esses e outros registros ainda não incorporados no Descubra Nikkei. poderão enriquecer o seu acervo

## Referências

AKAMA, Michie. **Depoimento**. (<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/80/>)  
Acesso em 27/02/2015.

**Bunkyo Sociedade Brasileira de Cultura e Assistência Social** . <http://www.bunkyo.org.br/pt-BR/>

DEZEM, Rogerio. [Elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil - Parte 1](#), [Elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil - Parte 2](#), [Elementos formadores do imaginário sobre o japonês no Brasil - Parte 3](#), (<http://www.discovernikkei.org/pt/journal/authors/dezem-rogerio/>), consultado em 26/02/2015.

HIRABAYASHI, James. <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/4/>  
**Depoimento** em 2004. Último acesso em 19/07/2014

*Japanese American National Museum* (Museu Nacional Nipo-Americano)  
<http://www.janm.org/press/release/256/>, 2010. Último acesso em 03/03/2015.

KODAMA, Ryoichi. **Depoimento**. <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/895/> e <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/899/> . Último acesso em 02/03/2015.



KUBOTA, Marília. **NOTÍCIA | MILITÂNCIA NIKKEI EM DEBATE**, 16 /out./ 2012 <http://www.memai.com.br/2012/10/noticia-militancia-nikkei-em-debate/>, acesso em 02 /03/2015)

MORIGUCHI, Inácio. **Entrevista** a Masayuki Fukasawa e a Mario Jun Okuhara. **Expulsão de Japoneses da Cidade de Santos – 1943**. <https://www.youtube.com/watch?v=OyXiXwhCjHI>. Acesso em 28/02/2015

NISHIMURA, Shunji. **Depoimento**. <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/82> e <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/799/>. Último acesso em 02/03/2015.

OI, Celia Abe. **Depoimento**. <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/89/> e <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/794/>), Último acesso em 17/07/2014

OKUHARA, Mário Jun. **Yami no Ichinichi O Crime que abalou a Colônia Japonesa no Brasil**" (versão português) . ([https://www.youtube.com/watch?v=QDf\\_egB3MG4](https://www.youtube.com/watch?v=QDf_egB3MG4)) . Acesso em 10/02/2015.

\_\_\_\_\_ & Adriano Diogo. Comissão Estadual da Verdade “Rubens Paiva” "Casos de Tortura e Morte de Imigrantes Japoneses - 1946 e 1947”, Tupã, 31/05/2014. ([https://www.youtube.com/watch?v=1Mpq1lBh\\_OE](https://www.youtube.com/watch?v=1Mpq1lBh_OE)) Último acesso em 28/03/2015.

**Projeto Discover Nikkei**. <http://www.discovernikkei.org/en/>

SEGAWA, Hugo. **A efeméride do efêmero /Nas comemorações do centenário, há pouca preocupação com o futuro do legado da imigração japonesa**, domingo, 22 de junho de 2008 (versão impressa), - O Estado de S.Paulo [caderno Aliás], reproduzido em [http://www.estadao.com.br/suplementos/not\\_sup193732,0.htm](http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup193732,0.htm) . Acesso em 20/06/2014..

WATANABE, Margarida Tomi.

**Depoimento**.<http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/profiles/83/> <http://www.discovernikkei.org/pt/interviews/clips/807/> . Último acesso 02/03/2015

## HiperMemo: Investigações e Acervo de Comunicação, Cultura e Memória<sup>1</sup>

Beatriz Gracindo Lucas<sup>2</sup>  
Priscila Ferreira Perazzo<sup>3</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul -SP

### Resumo

O presente trabalho volta-se para o HiperMemo – Acervo Hiper mídias de Memória da USCS – um sistema que se apresenta como elemento de convergência entre novas tecnologias, memória e patrimônio cultural para registrar em audiovisual as narrativas de histórias de vida de pessoas da região do ABC. A partir do delineamento da pesquisa documental, foram organizados e identificados arquivos audiovisuais (entrevistas em vídeo, áudios), textuais (transcrições de entrevistas, manuscritos, documentos oficiais e pessoais) e iconográficos (fotografias, desenhos). Por meio dos discursos das pessoas entrevistadas, constatou-se que os laços com a comunidade germânica foram mantidos.

**Palavras chave:** Memória; Hiper mídia; Cultura; Comunidade; Acervo.

### 1. Introdução

Desde 2003, o Núcleo Memórias do ABC, vinculado ao Laboratório Hiper mídias de Comunicações Culturais da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), desenvolve pesquisas a partir da memória dos moradores das cidades do ABC – Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul –, registrando as narrativas orais de histórias de vida das pessoas, utilizando-se das técnicas de história oral e pesquisa documental.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT5 - Práticas de Educação, Preservação e Acervo de memórias, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Graduanda em Comunicação Social – Hab. Jornalismo, Bolsista PIBIC/CNPq/2013-2014 Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – SP, [beatriz.lucas@folha.com.br](mailto:beatriz.lucas@folha.com.br)

<sup>3</sup> Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – SP, [pris.perazzo@ig.com.br](mailto:pris.perazzo@ig.com.br)

As lembranças pessoais se constituem em imaginários sociais e, ao serem narradas, por meio da memória individual, revelam-se como patrimônio cultural de uma comunidade. A fim de compor um banco hipermídia da memória das cidades do ABC, desde a década de 1950 até os dias de hoje, o Núcleo passou a registrar em audiovisual as narrativas de histórias de vida de pessoas da região. Assim concebeu-se o sistema HiperMemo – um sistema hipermídia de memórias que se apresenta como elemento de convergência entre novas tecnologias, memória e patrimônio cultural, pois “a memória não é um fenômeno de interiorização individual, mas sim uma construção social e um fenômeno coletivo, dessa forma sendo modelada pelos próprios grupos sociais.” (GOULART; PERAZZO; LEMOS, 2005, p.156).

Esse acervo hipermídia de memórias e histórias de vida da USCS é ampliado a cada pesquisa do Núcleo, a partir da coleta e armazenamento de “objetos” variados, como documentos pessoais, impressos, cartas manuscritas, fotografias, músicas, discos, vídeos, livros, jornais etc., cedidos pelos narradores entrevistados no âmbito das pesquisas desenvolvidas e considerados como narradores-colaboradores. As fotografias formam o grupo de objetos mais volumoso: “Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica.” (KOSSOY, 2001, p. 55).

O HiperMemo torna-se um instrumento social que possibilita potencializar a capacidade de sobrevivência, de associação, de protesto e de participação do indivíduo no interior de seu grupo, comunidade ou sociedade, na defesa de seus direitos, da sua existência cultural e da sua individualidade como sujeito da ação e da sua própria história. Permite um processo de “irradiação cultural”, ou seja, representa a interculturalidade das pessoas que narram entre suas histórias de vida as lembranças, os sentimentos, visões de mundo, diante de narração do “eu” como agente ativo e participativo do processo construtor da própria história. Pelas narrativas orais registradas no HiperMemo não é possível compreender a diversidade cultural de “cima para baixo”, mas sim num processo horizontal de interrelações pessoais e com a sociedade, num processo de intercâmbio entre culturas.

As experiências e memórias são elementos pelos quais se resiste e também se negocia e se interage com a globalização. A riqueza das construções orais, em suas variadas formas, bem como as visualidades culturais, se entrelaçam agora para dar novo sentido e nova forma às tradições culturais.

O HiperMemo possibilita a inclusão do patrimônio na rede digital e oferece uma possibilidade estratégica, tanto de sua conservação como da democratização de seu uso, de acesso pelos caminhos digitais desta nova era da informação. Pensar a conservação digital de memórias, fatos e acontecimentos não só possibilita a proteção destes mesmos bens, como propicia análise e seu acesso permanente.” (GOULART; PERAZZO, 2010, p. 21).

Concebemos memória tanto no seu sentido individual quanto coletivo, relacionado às lembranças dos indivíduos. Essas lembranças ou informações traduzem-se em representações ou símbolos cuja expressão material visualiza-se no nosso patrimônio cultural: monumentos, edificações arquitetônicas, documentos, fotografias... Também concebemos a expressão não material desse patrimônio, pelo qual podemos recuperar e preservar nossa memória, pois se trata de valores e significados, costumes e tradições manifestos por outras formas de linguagem, como, por exemplo, a dos relatos orais. (GOULART; PERAZZO; LEMOS, 2005, p.155).

Essa pesquisa, desenvolvida no Programa de Iniciação Científica da USCS, teve por objetivos organizar dados provenientes das investigações do Memórias do ABC, identificá-los e inseri-los no HiperMemo. O sistema permite a inclusão de registros do patrimônio cultural local na rede digital e oferece uma possibilidade estratégica tanto para sua conservação, como na democratização de seu uso, pelos caminhos desta nova era da informação.

Trata-se de uma pesquisa de delineamento documental, a partir de documentos audiovisuais (entrevistas em vídeo, áudios), textuais (transcrições de entrevistas, manuscritos, documentos oficiais e pessoais) e iconográficos (fotografias, desenhos).

A partir de uma pesquisa desenvolvida no Memórias do ABC, que registre entrevistas de histórias de vida e acervo pessoal de entrevistados-colaboradores, procede-se a inserção de todos os dados coletados na pesquisa a partir dos registros coletados.

Estes seguem as técnicas de coleta de acervo pessoal do HiperMemo – Sistema HiperMídias de Memórias da USCS.

Nesse artigo, partiremos de duas pesquisas desenvolvidas no Núcleo de Memórias do ABC, do Laboratório HiperMídias da USCS, que trataram de estudar as comunidades germânicas em São Caetano e em São Paulo. Por meio dos dados coletados, pode-se demonstrar a organização do HiperMemo e a construção do sistema comunicativo para o patrimônio cultural local.

## **2. Comunicação e cultura na *Johannes Keller Schule* em São Caetano do Sul**

Vivendo em um país totalmente diferente da sua origem, os imigrantes germânicos tiveram muito que se esforçar para manter a cultura de sua pátria. Para preservar seus costumes e sobreviver, em um sentido cultural, passaram a criar diversas associações, como escolas, clubes, jornais e partidos políticos, de modo a estabelecer um forte sentimento de unidade em torno da comunidade. Em São Caetano do Sul, a *Johannes Keller Schule* (Escola Alemã) foi fundada em 1930 na Vila Paula (atual bairro Santa Paula). A escola alemã na cidade pode ser estudada como o meio de comunicação da cultura germânica nessa localidade, no sentido de mediar cultura e comunidade. O objetivo dessa pesquisa, desenvolvida por Mariana Lins Prado entre 2008 e 2010, então estudante de graduação da USCS, foi identificar o processo comunicacional de cultura germânica na cidade de São Caetano do Sul, a partir dos impressos veiculados na correspondência dessa escola com outras escolas alemãs do Estado de São Paulo.

As pessoas entrevistadas para essa pesquisa estão a seguir ilustradas. Sobre cada entrevistado (depoente) várias informações culturais são inseridas no sistema. Esses dados são organizados e disponibilizados pelo HiperMemo, como demonstramos a seguir:

1) Frida Schmidt, 90 anos, filha de imigrantes austríacos, natural de São Caetano do Sul: Foram inseridas foto de identificação, dados pessoais e de cada foto, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Frida Schmidt durante gravação de depoimento na USCS, em dez/2008. Acervo: HiperMemo**

2) Gertudes Dal Pos, 80 anos, filha de imigrantes austríacos, natural de São Paulo: Foram inseridas foto de identificação, dados pessoais e de cada foto, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Gertrudes Dal Pos durante gravação de depoimento na USCS, em dez/2008. Acervo: HiperMemo**

3) Marta Wachtler, 92 anos, lituana naturalizada brasileira: Foi inserida foto de identificação, fotos do acervo pessoal, dados pessoais e de cada foto, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Marta Wachtler durante gravação de depoimento na USCS, em dez/2008. Acervo: HiperMemo**

4) Pedro Josefino Pilo, 88 anos, filho de imigrantes austríacos, natural de São Caetano do Sul. Foram inseridas fotos de identificação, dados pessoais, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Pedro Josefino Pilo durante gravação de depoimento na USCS, em dez/2008. Acervo: HiperMemo**

### **3. Associações alemãs em São Paulo**

Este trabalho, desenvolvido por Alberto Iszlaji Jr., em sua dissertação de mestrado no PPGCOM-USCS, teve como objetivo analisar a comunicação da cultura alemã e sua dinâmica na comunidade germânica em São Paulo. Para estudá-la, escolheu duas associações paulistas – Sociedade Filarmônica Lyra e Associação Católica Kolping. Buscou compreender os processos de comunicação e mediação dessa cultura e, para isso, partiu da seguinte pergunta: como se dá o processo comunicativo da cultura germânica mediado pelas atividades promovidas pelas associações culturais organizadas por comunidades da região metropolitana paulista?

Da mesma forma que a pesquisa anteriormente apresentada, as pessoas entrevistadas estão a seguir ilustradas. Sobre cada entrevistado (depoente), várias informações culturais são inseridas no sistema. Esses dados são organizados e disponibilizados pelo HiperMemo, como demonstramos a seguir:

1) Carlos Busch, 51 anos, neto de alemães, natural de Ferraz de Vasconcelos: Foram inseridas fotos de identificação, dados pessoais, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Carlos Busch durante gravação de entrevista em 2013. Acervo: HiperMemo**

2) Elfriede Schmidt, 76 anos, nascida em colônia alemã próxima a Indiana/SP: Foram inseridas fotos de identificação, dados pessoais, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Elfriede Schmidt durante gravação de entrevista em 2013. Acervo: HiperMemo**

3) Gunter Hufnagel, 79 anos, filho de alemães, natural de São Paulo: Foram inseridos dados pessoais, foto de identificação, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Gunter Hufnagel durante gravação de entrevista em 2013. Acervo: HiperMemo**

4) Helmuth Stapf, 76 anos, filho de alemães, natural de São Paulo: Foram inseridos dados pessoais, foto de identificação, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



**Helmuth Stapf durante gravação de entrevista em 2013. Acervo: HiperMemo**

5) Horst Graetz, 78 anos, filho de alemães, natural de Rio Claro: Foi inserida foto de identificação, fotos do acervo pessoal, dados pessoais e de cada foto, preenchimento de fichas para futura inserção de vídeo e áudio.



Horst Graetz durante gravação de entrevista em 2013. Acervo: HiperMemo

As imagens a seguir são prints das telas do portal HiperMemo, a fim de melhor elucidar os aspectos visuais e funcionais do sistema.

← → ↻ | hipermemo.uscs.edu.br/novo/

**Portal Hipermemo** | HOME | BUSCA AVANÇADA | MEMÓRIAS DO ABC

### BEM VINDO

PROJETOS | TEMAS | DEPOENTES

O **HiperMemo** é um acervo hipermidias, on line, que reúne áudios, vídeos, fotografias e textos sobre as histórias de vida de pessoas do Estado de São Paulo, preponderantemente da Região do ABC.

Acomoda os resumos das pesquisas desenvolvidas, os relatos de histórias de vida (texto e vídeo) e diversos objetos digitalizados, cujas imagens representam o acervo pessoal dos entrevistados.

Conta com mais de 2.000 imagens digitalizadas, cataloga mais de 300 pessoas entrevistadas, integrando diversos temas de pesquisa sobre o cotidiano dessas pessoas.

Coordenado pelos professores Dra. Priscila F. Perazzo e Dr. Elias E. Goulart.

Acervo Maria Wachter / Hipermemo

Acervo Ana Maria Médice / Hipermemo

Acervo Sumie Toyoda Kohara / Hipermemo

Acervo HiperMemo



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral



Portal  
Hipermemo

HOME

BUSCA AVANÇADA

MEMÓRIAS DO ABC

## DEPOENTES

busca...

PROJETOS | TEMAS | DEPOENTES

BUSCA POR ORDEM ALFABÉTICA: TODOS A B **C** D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z



**CARLOS BUSCH**  
Nascimento:  
Ferraz de Vasconcelos



**CARLOS CRIS SALDANHA  
CODOLETTI**  
Nascimento: 16/10/1956  
São Paulo (SP)



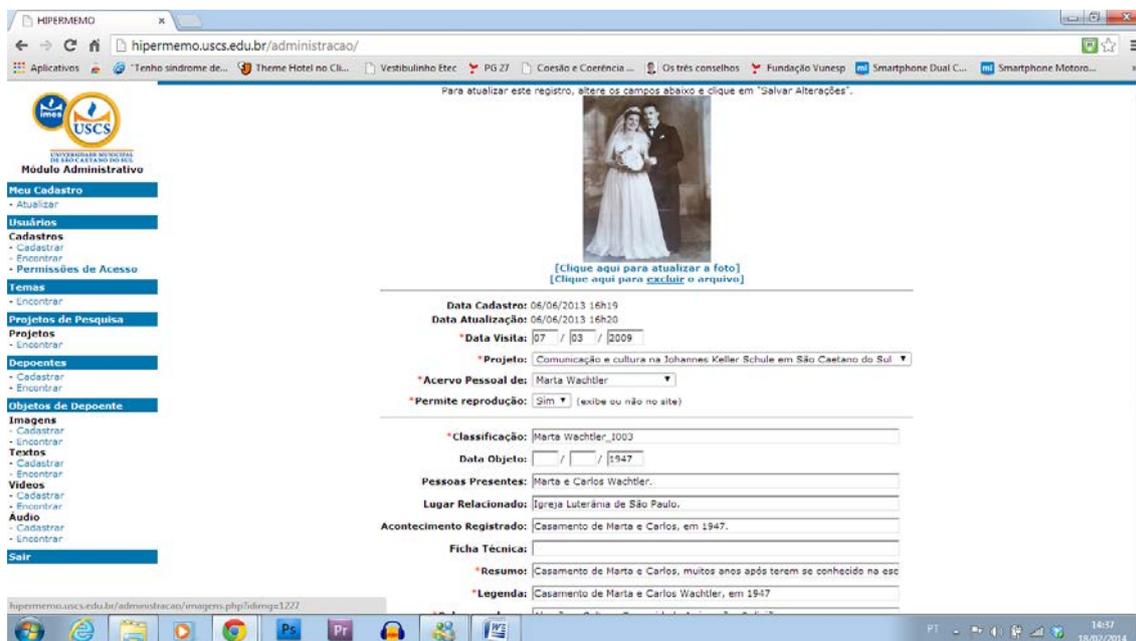
**CECÍLIA CAVINATO**  
Nascimento: 25/06/1946  
Santo André (SP)



**CECÍLIA DONÁRIA GONZAGA  
FERREIRA**  
Nascimento: 22/10/1937  
Santo André (SP)

Parte do acervo destinado aos depoentes

Exemplo de ficha cadastral da parte interna do acervo



Exemplo de ficha de dados para foto inserida

#### 4. Análise dos dados do HiperMemo

Os resultados dessa organização sistematizada de dados demonstraram a forma de conservação da memória por meio do acervo, tomado como este instrumento social de conservação, percepção e potencialização dos indivíduos dentro de seus grupos – na defesa da existência cultural dos sujeitos, protagonistas de suas próprias ações e histórias. O “eu” narrado, armazenado e comunicado pelo HiperMemo é, reforça-se, agente ativo e participativo do processo de construção da (própria) história.

A memória não é somente individual, assim como a história também não. A construção da memória se dá na ação dos grupos sociais e pode ser determinada pelas condições presentes do momento. “O conceito de identidade indica semelhança a si próprio a partir de um processo de reconhecimento do outro” (GOULART; PERAZZO; LEMOS, 2005, p.158), ou seja, a identidade de um grupo forma-se pelo sentimento de pertencimento a esse grupo. A memória é um instrumento de cada cidadão, que constitui uma memória social.

Fotografias são capazes de construir ou reconstruir uma memória, pois ao olhar uma foto o indivíduo ativa a memória e conta a história daquele determinado momento. Kossoy (2001) trata a fotografia como documento pelo fato de ser uma “prova” de tal acontecimento. A memória é “acionada” de diversas maneiras e pelo conjunto de lembranças se dá a construção da memória social, e não apenas a memória de um indivíduo. A foto de um depoente não diz respeito apenas sobre ele, e sim sobre o grupo ao qual ele pertence, e a história contada a partir da fotografia é essencial para a construção de uma memória social. Enquanto houver memória nada é impossível!

Constata-se na narrativa dos entrevistados que a comunidade germânica manteve seus laços. Todos os depoentes, ainda hoje, conhecem e expressam a língua alemã de alguma maneira. “Entre os membros das associações alemãs, a preocupação com a língua é bastante evidente”. (ISZLAJI JUNIOR, 2014, p.43).

Na maioria das vezes, o sentimento de pertencimento a uma identidade étnica é definido a partir de elementos como a língua falada no âmbito das relações familiares, os hábitos e outros costumes, os estereótipos associados à condição étnica, além de outros fatores (GREGORY, 2013, p. 22).

Frida, Gertrudes, Marta, Pedro, Elfriede e Helmuth se casaram com pessoas de origem imigrante, todos os depoentes passaram aos seus descendentes algum traço cultural, como o ensino do idioma, receitas culinárias típicas, como forma de conservação da tradição obtida por eles através da cultura alemã, como conta Busch:

[...] Eu vou te falar pela minha mãe, pela adolescência e início da faculdade. Ela fazia muita refeição com coisas que, teoricamente, são comidas alemãs, três, quatro vezes na semana tinha algo relativo a comidas típicas alemãs: salsicha, purê de batata, fritadele, que é um banho de carne frito; então ela fazia essas coisas, arroz doce, que lá se serve como comida quente e não como comida fria como é feito aqui, lá é servido como o prato principal e não como sobremesa, isso ela fazia com frequência. A minha sogra também fazia com frequência (Carlos Busch, 08/08/2013, HiperMemo/USCS).

A preservação da cultura também se dá pela participação em clubes e grupos de arte ou música, como relata Helmuth sobre a Orquestra de Bandolins de São Paulo:

[...] e lá era cultural, então eu passei a ir lá e me entrosar com os jovens e aí tinha muita literatura. Quando alguém fazia uma viagem, naquele

tempo, quando ele voltava, ele fazia uma exposição sobre a viagem que ele fez! Contando, só contando já era um negócio! Ou, então, ficava: “próxima reunião nós vamos falar sobre esse livro aqui.” Então você levava o livro, lia e na próxima vez você contava a história do livro, assim resumindo, tal. Se cantava muito, se fazia muita música, se acampava, íamos para praia, se fazia festa de natal, [...] aí foi dentro do espírito alemão mesmo, eram bem alemães. (Helmuth Stapf, 05/09/2013, HiperMemo/USCS).

## 5. Considerações Finais

Constata-se no discurso dos entrevistados que eles mantiveram seus laços com a comunidade germânica. Cinco depoentes se casaram com pessoas de origem imigrante, seis são filhos de imigrantes entre alemães e austríacos e passaram para seus filhos pelo menos um traço da cultura, seja por meio da fala do idioma alemão, ou por meio da música, ou por frequentar clubes e praticar atividades relacionadas a cultura alemã. Todos os depoentes têm idade entre 51 a 92 anos. A preservação da memória e o compartilhamento da cultura com os seus descendentes mostra a preservação do laço dos entrevistados com a cultura.

## Referências

GOULART, Elias Estevão; PERAZZO, Priscila Ferreira. Caminhos Cruzados no mundo digital: a hipermídia e a memória. **Comunicação & Inovação**. São Caetano do Sul, v.11, n.21, p. 16-23, jul./dez. 2010.

GOULART, Elias Estevão; PERAZZO, Priscila Ferreira; LEMOS, Vilma. Memória e Cidadania nos acervos de história oral e mídia digital. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n.1, p. 153-166, jan./jun. 2005.

GREGORY, Valdir. Imigração alemã no Brasil. **Cadernos Adenauer**. nº XIV, 2013, p. 9-27.

ISZLAJI JUNIOR, Alberto. **Tradição e inovação em processos de comunicação da cultura: comunidade e memória de associações culturais germânicas (Campo Belo – SP)**. São Caetano do Sul: USCS, 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.



### **Fontes Orais**

Carlos Busch, gravado na Associação Católica Kolping. São Paulo, 08/08/2013,  
HiperMemo/USCS.

Helmuth Stapf, gravado na Sociedade Filarmônica Lyra. São Paulo, 05/09/2013,  
HiperMemo/USCS.

## **Identidade, memória e patrimônio imaterial: o Decreto número 3551/2000<sup>1</sup>**

Marco Alexandre Nonato Cavalcanti<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP

### **Resumo**

A identidade dos grupos sociais depende de legitimação de seus elementos culturais. Este artigo visa promover relações entre a memória e cultura imaterial, e a utilização da oralidade como ferramenta de construção de uma identidade. Para isso, é feita uma análise do Decreto Federal 3551, criado em 2000, que surge como uma ação inovadora ao abrir maiores possibilidades de patrimonialização e um novo meio de atuação junto ao patrimônio imaterial brasileiro, além de pensar as possibilidades de trabalho de preservação, sobretudo como a memória é apropriada dentro do discurso oficial e baseada no decreto em questão.

**Palavras – chave:** Identidade; memória; patrimônio imaterial.

### **1. Identidade e memória**

Quando tratamos de identidade, devemos considerá-la fundamental para a construção de relações de um determinado grupo e que permita valores de integração e de reconhecimento dentro de uma comunidade.

A relevância simbólica das representações mentais na ação de percepção e apreciação, de conhecimento e reconhecimento em que os indivíduos investem em representações materiais, e assim permite que as representações mentais possam ser materializadas é apontado por Bourdieu (2004).

A identidade é fundamental para definir um determinado grupo social, e desta forma, são necessário certos mecanismos, para sua legitimação.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT5, Práticas de Educação, Preservação e Acervo de Memórias. Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP, e-mail: profmarcoalexandre@yahoo.com.br.



Desta forma, referente à identidade, o autor diz:

é o poder de impor uma visão do mundo social através dos princípios de divisão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo. (BOURDIEU, 2004, p. 113)

Nessa perspectiva, a identidade de uma sociedade se mostra como uma modalidade de categorização da distinção entre grupos, com base na diferença cultural. A formação de identidade faz com que o indivíduo se sinta participante de um determinado grupo ao qual se encontra identificado. Portanto, para as diferentes percepções culturais, torna-se necessária uma construção de diversos significados identitários.

O que uma sociedade produz culturalmente se justifica nas relações dentro dela mesma. A identidade é recriada constantemente e é reflexo do sentimento de pertencimento.

Desta forma, o patrimônio imaterial é transmitido por gerações e vive uma constante recriação pelos grupos a que pertence em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, sendo um processo de identificação e continuidade, que promove o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Em 1972, a UNESCO definiu em documento a concepção de Patrimônio Mundial não apenas os bens móveis e imóveis e materiais, mas também toda expressão tradicional e popular geradas por comunidades.

É por meio da transmissão oral que os saberes, como os costumes das comunidades, suas histórias, suas tradições, mitos e lendas, contos populares, entre outros diversos textos e manifestações, são guardados pela memória e transmitidos entre as várias gerações, que marcam características específicas dessa comunidade. Marcam sua diferença, definem suas raízes e definem a sua identidade cultural.

O conhecimento, na tradição oral, não tem uma autoria individualizada, sendo ela constituída de uma criação coletiva, dado que cada indivíduo que a transmite acrescenta sua marca, o que leva a alterações no modo e na interpretação. Essas tradições orais são

submetidas em um determinado tempo e espaço, em um leque de variantes sem perder sua ligação com a raiz.

Para o historiador, as fontes históricas e sua hierarquização são analisadas através de uma abordagem dialética, no qual se torna necessário certa atenção para não se cometer o equívoco, antes praticado pela historiografia tradicional. Existe a importância de um cuidado em se apropriar das fontes orais, mas deve-se redimensioná-las com fontes escritas, visando uma investigação mais meticulosa, para se chegar a um objetivo pretendido ao final do processo de pesquisa.

E ao tratar da relação identidade e memória, Le Goff diz:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e da sociedade de hoje, na febre e na angústia (Le Goff, 1990, p. 477).

A memória que é a expressão de todos os membros de um determinado grupo, referente à produção e à apropriação de seus saberes, fazeres e hábitos, nos faz observar uma necessidade de ampliar uma concepção restrita de patrimônio que se atribui apenas aos monumentos materiais e nos faz ter uma nova perspectiva referente a esse debate.

Conforme Halbwachs:

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Para o autor, a memória não é apenas uma reprodução do passado, mas existe uma reconstrução dessa memória baseada em experiências da coletividade.

Sobre isso, Hartog (2006) chama atenção para esse processo de substituição da história-monumento pela memória-patrimônio. A partir disso, passou a ser necessário diferenciar preservação e conservação. A primeira implica na manutenção dos bens culturais, tratados como formas fixas e especialidade exclusiva de especialistas. Já o que entra na discussão sobre conservar, faz ampliar a discussão sobre permanências e mudanças nas referências culturais, a partir da participação das comunidades e do

entendimento de patrimônio como algo sempre dinâmico, atualizado e em constante construção.

É importante lembrar Michael Pollak (1989) que faz uma discussão inicial a respeito de indicadores de memória. Dentre estes, encontramos de um lado, o monumento, o patrimônio e as datas, e do outro o folclore, as tradições e costumes. Nesse contexto observam-se duas linhas formadoras de identidade histórica. A primeira voltada para os fatos oficiais, para o que é material e, portanto palpável. A segunda que se refere à cultura imaterial, que não é palpável. A história oral no processo de formação das identidades locais servirá como ferramenta neste contexto, para interligar estes elementos e construir uma memória. E uma das características de enorme relevância do que denomina patrimônio imaterial é seu estado de constante mudança, sendo capaz de se adaptar e de se formar em novos significados simbólicos, conforme ambiente e seus indivíduos. Esse entendimento pode ser retomado com a definição sobre patrimônio imaterial da Convenção da Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO:

Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003).

Entretanto muitos aspectos desta cultura imaterial não são registrados, e provavelmente nunca serão. Isso é visto por não serem elementos que devem ser destacados e registrados como memória oficial ou como cultura oficial de uma sociedade. São elementos da memória que uma parcela de uma comunidade preserva, sendo de forma sutil. Nesse caso a memória esquecida se mantém presente sem ser considerada importante, se constituindo numa parte da história quase intocada.

A memória que a cultura imaterial preserva, não faz referência a uma verdade pura e definitiva, que se representa por meio de um monumento, mas aspectos que se modificaram sem perder a essência e que no desdobramento do tempo, caracterizam uma coletividade construindo sua identificação. Não é apenas o registro escrito que identifica



uma sociedade, mas também ela se identifica nas falas dos indivíduos sobre ela, do que se transmite e no que se reinventa.

## **2. Memória, oralidade e patrimônio**

A oralidade é um lugar de inconstância devido à sua contínua construção. E desta forma, torna-se o lugar da invenção, da alteração, do acréscimo, da violação e do testemunho. É nesse lugar que se encontram elementos há muito perdidos, que quase sempre permanecem apenas na memória da população e que por terem sido ocasionalmente ou propositalmente esquecidos, são mais difíceis de sobreviver (POLLACK, 1989). Esses elementos quase perdidos da oralidade permanecem em função de indivíduos que ainda os preservam, dando a eles uma carga de valor histórico. Isso nos faz perceber que elementos que fazem parte da formação de uma identidade coletiva dependem primeiramente daquele que os valorizam e, em consequência disso, das demais circunstâncias de preservação a que devem ser submetidas.

A memória envolve tais fatores e se constitui uma das grandes ferramentas de manutenção de elementos imateriais que pertencem às identidades culturais. Na oralidade existem elementos que circulam nesse âmbito e que se diferenciam daqueles que só circulam na escrita. Portanto, há características específicas que só se reproduzem por meio da oralidade.

As manifestações da cultura popular, antes de serem preservadas, foram passadas por meio do aprender entre as gerações, por meio da oralidade. A história contada, sobre as lendas, fatos, festividades, ou até mesmo sobre a formação de determinadas localidades, geralmente são o reflexo da visão que a população tem de determinado lugar e sobre si mesma. E não raro, é o que o povo entende como história da sua tradição, que deve ser preservada, pois ele se identifica com ela. Quando essa identificação se torna recorrente e ganha notoriedade, dentre outras razões, essa tradição passa a ser considerada oficialmente parte da história do lugar.

Ao se construir uma identidade cultural, a maioria dos elementos que a compõem se expressam primeiramente na oralidade (FARGE, 2011). Assim ocorre a discussão

sobre o material que passa a ser documentado e o que não foi. E a identidade cultural deve ser concebida por uma ação da coletividade tendo por base os mais amplos elementos que a compõem, o que pode ser reforçado com a citação de Marieta de Moraes Ferreira:

Apesar dessa determinação quase sempre ser feita por um grupo restrito e nem sempre se remeter aos princípios e origem culturais que contemplem toda a população, a história oral é a forma de manter os elementos que ficaram “de fora” desta construção oficial. “Na recuperação da história dos excluídos, os depoimentos orais podem servir não apenas a objetivos acadêmicos, como também constituir-se em instrumentos de construção de identidade e de transformação social.(FERREIRA, 2002).

Na transmissão oral, ocorrem as construções e a desconstruções das identidades. A história oral é forma de preservação, determinando no âmbito da oralidade, os aspectos culturais que formam uma determinada sociedade. E tratando de uma identidade social de uma comunidade e a oralidade, podem-se levantar questões referentes a temas que envolvam Patrimônio e também o que venha a ser abrangido por ele.

Segundo Cecília Londres:

Patrimônio é tudo que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia (LONDRES, 2001).

Partindo dessa definição de patrimônio, deve-se ir além de debates de um patrimônio sólido, dos monumentos, de processos de tombamentos, de documentos que certifiquem a importância histórica e artística de um lugar específico. Amplia-se essa abrangência a cultura imaterial. E desta forma, passa a ser patrimônio também o que faz parte do imaginário individual e coletivo, as histórias e a oralidade de um povo, que nesse caso pode ser a memória de uma comunidade.

A memória é também uma forma de preservação. É por meio dela que se expressa a observação dos indivíduos ou das comunidades, com um conjunto de detalhes características próprias a cada relato. A oralidade também é ferramenta de transmissão de

saberes, caracterizado pela aproximação entre os indivíduos, sendo o saber expresso não distante entre as pessoas que a transmite e as que se apropriam dela.

A oralidade e a memória tornam-se elementos significativos do patrimônio imaterial de uma sociedade, pois por meio delas é que se constroem e perpetuam sua cultura.

### 3. Decreto número 3551/2000

A Constituição Federal Brasileira de 1988, em seu artigo 216 expressa:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
  - II - os modos de criar, fazer e viver;
  - III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
  - IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
  - V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.
- (BRASIL, 1988)

Em decorrência do previsto na Carta Magna, o Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000 surge com o objetivo de viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural, no caso desse estudo, a oralidade e a memória de uma comunidade. Ele é um programa que objetiva estabelecer parcerias com as mais diversas instituições, com o desvencilhar de uma visão que favorece apenas os bens patrimoniais materiais, com consideráveis avanços na área de preservação do patrimônio cultural.

É criado um instrumento específico para a salvaguarda dos bens intangíveis, o Registro e confere ao Conselho Consultivo do IPHAN a análise dos processos para a devida inscrição nos respectivos “livros de registro”.

O Registro é geralmente definido de forma equivocada como tombamento. E se deve diferenciar o registro, por tratar de manifestações do patrimônio imaterial e desta forma, não se valer de imobilização ou impedimento de modificações nesta forma de patrimônio.

O Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial é um instrumento de preservação nacional desta esfera. Este registro passa a ocorrer em um ou mais destes livros: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registros das Formas de Expressão, Livro de Registros de Lugares (IPHAN, 2012).

Também importante é o Decreto criar o “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”, que passa a reconhecer o direito de todos à livre criação, fruição e reconhecimento de seus bens culturais como condição indispensável à afirmação de sua identidade e cidadania.

Os processos de registro e elaboração dos planos de salvaguarda, além da aplicação metodológica de Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), surgiram como instrumento para auxiliar em um novo tipo de trabalho, diante das particularidades dos bens imateriais.

Os objetos centrais desse Programa são os bens culturais e a sua conceitualização auxilia em sua melhor compreensão. Na Resolução nº 1 de 2006, os bens culturais de natureza imaterial são as “criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos, como expressão de sua identidade cultural e social” (CAVALCANTI, 2008, p.12).

O IPHAN definiu os pilares de ação do Programa:

- Pesquisa, documentação e informação: para realização de pesquisas, levantamentos, mapeamentos e inventários;
- Sustentabilidade: formulação e implementação de planos de salvaguarda, estímulo e apoio à transmissão de conhecimento, incentivo a ações de reconhecimento e valorização dos detentores de conhecimentos, apoio à organização comunitária e a ações de melhorias da produção e circulação dos bens;
- Promoção: divulgação de ações exemplares de identificação, registro e salvaguarda, para divulgar os objetivos do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, desenvolvimento de programas educativos para a difusão do conhecimento sobre cultura imaterial, sensibilização da população da importância do patrimônio imaterial, divulgação dos bens imateriais registrados;
- Capacitação: formação e capacitação dos agentes para identificação, reconhecimento e salvaguarda do patrimônio, apoio a instituições e centros de formação para a realização de capacitações, e desenvolvimento metodológico no campo da preservação e transmissão de conhecimentos tradicionais. (IPHAN, 2008).

A intervenção do Estado, por meio desse decreto, junto aos patrimônios imateriais, além do encurtamento das relações entre grupos sociais e o IPHAN, acarretou em significativas mudanças nos debates referentes ao patrimônio imaterial, tornando visíveis as possibilidades e ameaças em potencial que a realidade atual que nossos bens culturais passam.

#### **4. As práticas**

Podemos listar algumas práticas que podem auxiliar em um trabalho de preservação da memória:

- Pesquisa.

Com trabalhos de pesquisa e sua documentação, muito da memória pode ser preservada, pois como uma das características da cultura imaterial é a transmissão pela oralidade, o que em muitas vezes, por falta desse trabalho, os elementos da cultura podem ficar no esquecimento.

- Publicação e Promoção.

Publicações e promoções são formas de assegurar a transmissão do saber, e a valorização da cultura popular. A partir desses materiais tais bens se protegem e, também, tornam-se visíveis por um público ampliado que passa a valorizar os elementos culturais ali registrados.

- Educação Patrimonial.

A preservação dos bens imateriais está na prática da transmissão dos saberes as novas gerações, que se apropriam e garantem a continuidade da prática cultural.

A educação patrimonial é uma importante ação para essa finalidade. Nos planos de salvaguarda dos bens imateriais existem diversas ações voltadas para essa prática, estimulando a sensibilização para a continuidade da prática cultural. Esse trabalho ocorre com os mais diversos segmentos da sociedade.

- Valorização do indivíduo e de sua identidade.

A transmissão dos saberes e da memória só é possível quando ocorrer uma sensibilização e valorização dos indivíduos que as transmitem. E quando se trata de valorização dos que

detêm o saber de sua comunidade é necessário uma aproximação com os jovens aprendizes que um dia se tornarão os detentores desses saberes. O reconhecer seu conhecimento, suas histórias e sua memória são ações que fazem com que ela seja valorizada para o fortalecimento da identidade de um grupo.

- Parcerias.

Parcerias com as mais diversas instituições governamentais ou da sociedade civil ajudam no fortalecimento das práticas culturais, de modo a crescer tanto a comunidade como o parceiro dessa ação. O IPHAN orienta para a constituição de um Conselho Consultivo e um Comitê Gestor para gerenciar as ações dos bens registrados, o que ajuda em um processo de gestão mais participativo junto à comunidade e aos parceiros para tomarem decisões sobre as ações a se desenvolverão para a salvaguarda dos bens registrados.

- Mercado

O mercado tem grande influência na relação com o patrimônio imaterial. Trata-se do desenvolvimento econômico de um grupo ou de um local vindo por meio do que produzem e do que os caracteriza. Logicamente, deve-se tomar o cuidado para a que isso não influencie os bens culturais conforme os interesses do capital, mas que gerem renda e que sirva aos participantes da preservação como uma forma de agregar um valor aos trabalhos desenvolvidos.

## **5. Considerações finais**

O decreto 3551/2000 fez mudar a forma de atuar do Estado ao trazer a cultura popular para o campo do patrimônio. Por meio do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial a cultura popular passou a ter uma visibilidade, tendo a chance de valorizar os grupos sociais e sua memória coletiva, sendo uma prática de produzir e reproduzir por meio da oralidade, não deixando de incorporar novos elementos e também o esquecimento de outros elementos, que é o processo de construção de identidade de um grupo.

E desta forma, promover relações entre a memória e patrimônio imaterial, utilizando a oralidade como ferramenta de construção de identidade, a discussão deve ocorrer em torno da perpetuação de elementos culturais de um povo, transformando-o em

peça fundamental de construção histórica. E assim, é cada vez mais importante considerar a memória como um patrimônio imaterial fundamental para uma identidade coletiva.

## Referências

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRASIL. Constituição Federal de 1988. Disponível em: Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm) Acessado em: 07/03/2015.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm) Acessado em: 07/03/2015

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil. Legislação e Políticas Estaduais**. Brasília: UNESCO, Educarte. 2008.

FARGE, Arlette. **Lugares para a História**, São Paulo: Autentica Editora, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **História, Tempo Presente e História Oral**. Revista Topoi, Rio de Janeiro, dezembro 2002, pp. 314-332.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARTOG, François. **Tempo e patrimônio**. Varia História, Belo Horizonte, v.22, n.36, jul./dez. 2006, p.261-273.

IPHAN. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**. IPHAN/MINC, 3º ed. Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Revista IPHAN: Cultura Imaterial. Informativo**. IPHAN/MINC, Brasília, 2012, p. 23.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LONDRES, Cecília (org.) **Patrimônio Imaterial**. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 147, out./dez. 2001, p. 69-78.

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**; IN: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

UNESCO. - **Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural e Natural**. UNESCO, 1972.

\_\_\_\_\_. **Convenção Para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. UNESCO. Paris, 2003.

## Instabilidades no uso social do Acervo Rossini Tavares de Lima<sup>1</sup>

Cláudia Fazzolari<sup>2</sup>

Cláudia Vendramini Reis<sup>3</sup>

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP

### Resumo

A partir de estudos do sociólogo Antonio Canelas Rubim sobre políticas públicas pensadas para a cultura no Brasil, juntamente com a análise de fatos históricos e de entrevistas com pesquisadores, gestores de projetos culturais e funcionários do Pavilhão das Culturas Brasileiras, o presente trabalho pretende analisar o modelo e o uso social que se fez e que se faz do acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima. Pretende-se também apontar as instabilidades político-administrativas entre as alternâncias de gestão municipal. O acervo Rossini Tavares de Lima está abrigado hoje no Pavilhão das Culturas Brasileiras, instituição museológica instalada no edifício Pavilhão Armando de Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, instituição que corre o risco de ser extinta.

**Palavras chave:** Política cultural; Cultura; Folclore; Cultura popular; Arte.

### Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar o modelo e o uso social que se fez e que se faz do acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima,<sup>4</sup> transferido em 2010 para o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 5: Práticas de Educação, Preservação e Acervo de Memórias, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Cláudia Fazzolari possui doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo - USP (2000) e pós-doutorado em Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, SP, Brasil. E-mail: [cfazzolari@gmail.com](mailto:cfazzolari@gmail.com)

<sup>3</sup> Cláudia Vendramini Reis é graduada em Licenciatura Plena em Educação Artística (1983-1987) pela Fundação Aramando Álvares Penteado, São Paulo, SP, e pós-graduada em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos (2013-2014) no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP, Brasil. Email: [claudia.vendramini@gmail.com](mailto:claudia.vendramini@gmail.com)

<sup>4</sup> Acervo constituído na sua origem no âmbito do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, em 1947, pelo Prof. Rossini Tavares de Lima (1915-1987) e alunos do Conservatório Dramático e Musical, em São Paulo.

Pavilhão das Culturas Brasileiras,<sup>5</sup> bem como apontar a urgente necessidade de um processo de implementação de “políticas culturais nacionais ativas, democráticas e potencialmente estáveis” (RUBIM, 2011, p.86).

Descontinuidades administrativas ocorreram com o acervo do Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima, e ainda ocorrem no recém-inaugurado Pavilhão das Culturas Brasileiras. Entre 2013 e início de 2014, essa instituição correu o risco de ser extinta e, em seu local, ser instalado um centro cultural português. O Pavilhão das Culturas Brasileiras foi criado com a missão de “Pesquisar, registrar, salvaguardar e difundir a diversidade cultural brasileira, contribuindo para o diálogo entre as diferentes culturas e para o reconhecimento do valor do patrimônio material e imaterial das culturas do povo” (BORGES; BARRETO, 2010, p.127). Caso houvessem políticas culturais articuladas, consistentes, com intervenções coordenadas e que contemplassem as diferentes áreas da cultura, questiona-se: os projetos seriam mais duradouros e mais democráticos?

O estudo apresentado aqui narra a trajetória de um acervo de cultura popular, constituído e preservado desde a década de 1940 por uma ação da sociedade civil, que teve apoio da esfera pública ao longo de sua existência. Mas, diante de um cenário de ausência e instabilidade das políticas culturais no Brasil nos últimos sessenta anos, o acervo ficou, em parte, à margem da sociedade; seu uso social foi interdito e correu riscos de degradação e de perda de valiosa memória. Quando se pensou num projeto de salvaguarda, pesquisa, registro, reconhecimento e revitalização desse patrimônio material das culturas brasileiras, ele já corria o risco de ser interrompido, em detrimento de novas propostas. Outras questões: será que um acervo de objetos da chamada cultura “erudita”, de arte moderna ou contemporânea, teria sofrido o mesmo descaso da sociedade e do poder público? Para um acervo de cultura popular ter seu devido reconhecimento, seria fundamental implementar uma política de aquisição de novas obras para sua revitalização e ressignificação? Qual o uso social que se fez e que se faz desse acervo popular? A partir do levantamento dessas questões e hipóteses, foi elaborado um modelo de entrevista

---

<sup>5</sup> Instituição museológica vinculada ao Departamento de Patrimônio Histórico de São Paulo, em 11 de maio de 2010, conforme Decreto no. 51.478

semiestruturada com o objetivo de obter mais informações e pontos de vista de pesquisadores, gestores culturais e funcionários envolvidos na conceituação, gestão e/ou administração do Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Esta pesquisa pretende contribuir para a compreensão da urgente necessidade de continuidade da implementação de políticas públicas para a cultura como garantia de democratização do acesso à memória da cultura popular e ampliação do direito de participação ativa na diversidade da cultura brasileira.

### **1. O pavilhão das culturas brasileiras**

O conceito de políticas culturais que orienta este artigo científico foi apresentado por Antonio Canelas Rubim em *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*, definido por Nestor García-Canclini, no qual este apresenta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais da contemporaneidade:

*Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad. (GARCÍA-CANCLINI, 2005, p.78)*

A primeira ação marcante de política cultural no Brasil, consensual entre vários autores, deu-se no âmbito municipal: a gestão de Mário de Andrade como chefe da Divisão de Expansão Cultural e diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938), órgão que se transformou na atual Secretaria Municipal de Cultura. Sua contribuição foi inovadora e teve um impacto revolucionário. Mário de Andrade fundou, em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore, conduzindo as primeiras expedições científicas de folclore brasileiro, que tinham como objetivo investigar aspectos formadores da identidade nacional e registrar a cultura popular, propondo pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”.

A força do pensamento de Mário de Andrade, ao considerar a cultura como elemento vital, esteve instaurada na concepção do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras. Também foi referência nos estudos de Rubim e no desenvolvimento de políticas culturais no Brasil estruturadas pelos ministros da cultura Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), bem como orientou o pesquisador Rossini Tavares de Lima a dedicar-se à constituição do acervo do Museu de Folclore e a desenvolver a ciência do folclore no País. Segundo Rubim,

[...] o projeto de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938) marca a inventividade do momento inicial das políticas culturais no Brasil. [...] pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1) Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2) Pensar a cultura como algo “tão vital quanto o pão”; 3) Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4) Assumir o patrimônio não só como material e associado às elites, mas também como imaterial e pertinente aos diferentes segmentos da sociedade; 5) Patrocinar duas missões etnográficas à região amazônica e ao Nordeste para pesquisar e documentar seus significativos acervos culturais. (RUBIM, 2011, pp.19-20)

Foi nesse contexto histórico, e em consonância com a orientação da Unesco – instituída na Convenção de Londres de 16 de novembro de 1946 – de fomento à criação de instituições ligadas às culturas populares, que se constitui no Brasil, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore junto ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), do Ministério das Relações Exteriores.<sup>6</sup> Tal Comissão oficializava uma teia de pesquisadores em diversos estados que já vinham trabalhando com as culturas populares e tradicionais, entre eles, Rossini Tavares de Lima, em São Paulo. Nesse mesmo ano, nas dependências do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sob a orientação do Professor Rossini Tavares de Lima e por iniciativa de seus alunos na disciplina de Folclore Nacional, criava-se um pequeno museu, mais tarde nomeado Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima.

---

<sup>6</sup> Conforme o Decreto-Lei de 13 de junho de 1946, citado na publicação de Maria Laura Viveiros de Castro - UNESCO, Educarte, 2008.

O acervo, alocado na Oca, acumulou mais de 3.800 objetos, duas mil fotografias, 350 registros sonoros e 9.700 livros sob a gestão da Associação Brasileira de Folclore, associação privada e sem fins lucrativos. Esses dados referem-se à última catalogação, iniciada em 2006 pela empresa Raízes Cultura Brasileira LTDA – EPP, quando o acervo encontrava-se abrigado na Casa Sertanista, permanecendo aberto à visitação pública até 2007. Parte desse acervo – aproximadamente mil peças – não foi transferida para a Casa Sertanista por ter sido selecionada por Emanuel Araújo, curador e diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo na época, para compor o módulo *Arte Popular* da *Mostra do Redescobrimento*, em 2000. As peças foram restauradas e depois apresentadas em itinerância, sendo reintegradas ao acervo somente em 2006.

No final dos anos 1990, com a transferência do acervo à Casa Sertanista, as dificuldades para manter as atividades do museu e preservar o acervo se agravaram até culminarem com uma ação cautelar com pedido de liminar em face da municipalidade de São Paulo pelo Ministério Público do Estado de São Paulo. Inicia-se, assim, um processo de zelo e transferência do acervo ao governo municipal, que dá origem à “concepção de pré-projeto de uso cultural do Edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira – Parque Ibirapuera, tendo em vista a ideia de instituição museológica voltada para as culturas populares”, conforme publicado no Diário Oficial da Cidade de São Paulo, em primeiro de dezembro de 2007. A concepção de uso cultural do edifício Pavilhão Armando Arruda Pereira, renomeado como Pavilhão das Culturas Brasileiras, foi elaborado por Adélia Borges<sup>7</sup> – com a colaboração de Cristiana Barreto,<sup>8</sup> Marcelo Manzatti e Maria Lúcia Montes<sup>9</sup> – e entregue ao Secretário de Cultura, Carlos Augusto Calil, em janeiro de 2008. A instituição museológica foi apresentada ao público em 2010 com a exposição *Puras*

---

<sup>7</sup> Graduada em Jornalismo pela Universidade de São Paulo. Realiza exposições e projetos culturais no Brasil e no exterior e atua na implementação de políticas públicas relacionadas à cultura e ao design no Brasil. Foi diretora do Museu da Casa Brasileira, unidade da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, entre 2003 e 2007.

<sup>8</sup> Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve projeto de pesquisa de pós-doutorado junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, sobre a representação do corpo na Amazônia pré-colonial.

<sup>9</sup> Doutora em Ciência Política pela Universidade de São Paulo (1983), pesquisa temas como cultura popular, religiões no Brasil e cultura afro-brasileira. Participou da implantação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, do núcleo de pesquisas do Museu Afro Brasil, do projeto para o Museu do Imaginário e das exposições nos CEU's, em São Paulo.

*Misturas*, sob a curadoria geral de Adélia Borges, cujo principal objetivo era apresentar os conceitos norteadores da instituição, baseados no “hibridismo de uma dinâmica cultural em transformação” (BORGES; BARRETO, 2010, p.133). A mostra visava transcender as distâncias entre a arte erudita e a popular, propondo dupla via de reconhecimento e explicitando a comunicação entre elas, cada vez mais recorrente na contemporaneidade.

O Pavilhão das Culturas Brasileiras funcionou entre 2010 e 2012 como uma unidade da estrutura organizacional básica do Departamento do Patrimônio Histórico – DPH da SMC, sediada no Parque Ibirapuera. Submetido a um projeto de reforma no edifício para adequá-lo ao uso de exposições e atividades culturais, e tendo seu acervo catalogado e preservado, a partir de 2010, chegou a receber diversas exposições temporárias. Entre elas, a mostra *Design da Periferia*, sob a curadoria de Adélia Borges, apresentou as obras adquiridas na área de design popular, realizada em 2013. A abertura dessa última mostra realizou-se no aniversário da cidade de São Paulo, durante a mudança na administração pública, quando o secretário Carlos Augusto Calil transferiu a gestão da SMC para seu sucessor, Juca Ferreira. Em março de 2013, a imprensa informou que Afonso Luz<sup>10</sup> assumiria o cargo de diretor do Museu da Cidade, instituição que abriga um conjunto de edifícios e espaços históricos administrados pelo DPH, entre eles, o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Em agosto de 2013, a SMC suspendeu a programação do Pavilhão das Culturas Brasileiras para priorizar a continuidade de obras estruturais previstas no projeto arquitetônico. No mesmo ano, a imprensa anunciou que o Ministério da Cultura abriria um centro cultural português no Pavilhão Armando de Arruda Pereira. Integrantes da equipe de elaboração do pré-projeto anterior reagiram à instabilidade do quadro encaminhando, em janeiro de 2014, cartas à Ministra da Cultura, Marta Suplicy, expressando a consternação com a notícia veiculada na imprensa, bem como ao Prefeito

---

<sup>10</sup> É graduado em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Atuou no Ministério da Cultura como diretor de Estudos e Monitoramento e como Secretário Adjunto de Políticas Culturais. Colaborou no Monumenta — Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura. Atua como crítico de arte e pesquisador nas áreas de Estética e História da Arte e dirige o Arquivo Histórico de São Paulo.

e ao Secretário da Cultura de São Paulo, que decidiram, em seguida, não mais desalojar o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

A criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras propunha, assim, salvaguardar e divulgar a diversidade cultural brasileira, com ênfase no patrimônio material e imaterial das culturas populares e tradicionais das faixas da população menos favorecidas e de pouca visibilidade social e institucional. Grupos rurais distantes dos polos em desenvolvimento, comunidades indígenas e afro-brasileiras, seriam então protagonistas e apresentariam suas produções nas mais diferenciadas áreas.

## **2. Modelo e uso social do acervo rossini tavares de lima**

O uso social do acervo Rossini Tavares de Lima, na sua origem, concentrava-se em duas frentes: em uso educativo, de formação, por meio da Escola de Folclore, e em uso de preservação de patrimônio material, por meio do Museu de Folclore. A proposta da escola era formar pesquisadores, que apresentavam um trabalho prático e uma pesquisa de campo fundamentada em uma tese sob a orientação e metodologia de Rossini Tavares de Lima. O Museu de Folclore contemplava também um acervo de peças exposto em módulos (técnica popular, arte popular, ciência e religião, música e dança, e brinquedos populares), preservado numa exposição permanente na Oca e ficava aberto à visitação pública nas tardes de terça a domingo, no Parque Ibirapuera.

Diante dos objetivos de formação, preservação, difusão do folclore e de visitação pública, a instituição reconhecia a importância das manifestações folclóricas, registrando as diferentes expressões culturais. Em um período aproximado de quarenta anos, desenvolveram-se pesquisas especialmente no estado de São Paulo, bem como outras atividades que visavam a promoção e salvaguarda do patrimônio folclórico brasileiro. Pode-se considerar que esse uso do acervo se manteve regular até 1987.

No entanto, um quadro de instabilidades no uso social desse legado se instalou por ocasião de transferência do acervo da Oca ao inadequado local da Casa Sertanista. Como um imóvel nessas condições pôde ter sido cedido pela Prefeitura de São Paulo – gestão de Celso Pitta (1997-2001) – para guarda do acervo, visto que constava na própria

ação civil pública<sup>11</sup> que o local não oferecia condições para conservação do acervo? O Museu de Folclore, instalado na Casa Sertanista, passou a receber em média duzentos visitantes, contra quatro mil por semana, anteriormente, na Oca. Faz-se necessário ressaltar que a Oca tinha sido cedida à empresa Associação Brasil 500 Anos, mais tarde renomeada como BrasilConnects, responsável pela realização da *Mostra do Redescobrimto*, por meio de um acordo com a Prefeitura de São Paulo. Um levantamento minucioso sobre as razões e condições nas quais a prefeitura tomou essa decisão e tramitou a cessão merece também uma pesquisa aprofundada, que a autora já organiza para um futuro trabalho.<sup>12</sup>

Nessas condições, a partir de notícias veiculadas na imprensa local, ocorreu uma denúncia do Ministério Público de São Paulo, pondo fim ao processo de degradação do acervo. Transferido à Prefeitura de São Paulo, passaria sua guarda à Secretaria Municipal de Cultura. Diante dessas circunstâncias propôs-se um novo modelo de gestão e outro uso social para o acervo Rossini Tavares de Lima. Criava-se uma instituição de uso cultural, intitulada Pavilhão das Culturas Brasileiras, voltada ao diálogo e ao encontro das culturas brasileiras, com o objetivo de preservação do patrimônio cultural material e imaterial composto pelas diversas coleções reunidas no edifício. O uso social se daria por meio da realização de exposições temporárias do acervo, cuja linha condutora seria a diversidade cultural brasileira e criação de um centro de pesquisa e referência para a contextualização dos acervos, para a preservação e ampliação de biblioteca/midiateca, para a documentação das atividades museológicas e, fundamentalmente, para a construção de memórias coletivas.

---

<sup>11</sup> Conforme consulta no sítio eletrônico do Ministério Público do Estado de São Paulo, encontra-se a ementa n. 5557/04, datada de julho de 2004, na qual consta: “Ação civil pública, Interessado: Municipalidade de São Paulo, Assunto: Bens de especial interesse - Transferência do acervo do Museu Rossini Tavares de Lima, conhecido como Museu do Folclore, para a Casa Sertanista, local que não oferece condições para conservação do acervo”.

<sup>12</sup> A autora está organizando trabalho futuro, mas pode-se consultar também o artigo *Pavilhão das Culturas Brasileiras, o uso social do acervo Rossini Tavares de Lima* no sítio eletrônico do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Comunicação e Cultura/Celacc, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

### **3. Oito entrevistas sobre o pavilhão das culturas brasileiras**

As entrevistas foram realizadas entre junho e julho de 2014, em São Paulo, capital. O modelo de entrevista semiestruturada foi elaborado com seis questões, sendo a quarta com duas subdivisões. O primeiro conjunto de perguntas referia-se à trajetória profissional do entrevistado, bem como sua relação com a arte e a cultura. O segundo questionava o entrevistado sobre seu conhecimento do acervo Rossini Tavares de Lima e envolvimento com ele. O último conjunto estava mais relacionado ao uso social do acervo e às políticas públicas e papel do Estado frente a instituições museológicas. O trabalho de campo previa aplicar as mesmas questões a gestores culturais de atuação em espaços públicos e privados envolvidos na conceituação e administração do Pavilhão das Culturas Brasileiras, bem como aos funcionários da instituição. As entrevistas seriam preferencialmente gravadas ao vivo, porém poderiam ser respondidas por mensagem eletrônica, por *Skype* ou outras mídias.

Os entrevistados previamente selecionados para responderem às questões foram: Adélia Borges, coordenadora do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras e curadora geral da exposição inaugural *Puras Misturas*; Dalva Soares Bolognini, museóloga; Cristiana Barreto, consultora do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras e curadora geral adjunta da exposição inaugural; Vera Lúcia Cardim de Cerqueira, cocuradora da exposição inaugural e integrante da equipe do Pavilhão das Culturas Brasileiras; Ana Helena Curti, gestora cultural; Sandra Penha dos Santos, funcionária da SMC; Silvia Shimada Borges, funcionária pública; Regina Ponte, ex-diretora do Museu da Cidade; Marcelo Manzatti, consultor do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras; Maria Lúcia Montes, consultora do projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras; Afonso Luz, diretor do Arquivo Histórico de São Paulo – AHSP e Nalu Maria Medeiros, supervisora de Acervo e Sistema Museológico do Museu da Cidade. Dos doze selecionados, oito concederam entrevista, o que representa 66,66% de participação. Mediante a entrevista semiestruturada foi possível apresentar neste trabalho os diferentes pontos de vista e argumentações dos entrevistados num momento de transição da gestão da SMC.

Em relação à primeira questão da entrevista – sobre a origem do interesse pela arte e pela cultura –, nota-se que os interesses apresentados surgem das experiências pessoais em consonância com a trajetória profissional: “meu interesse e envolvimento com arte e cultura sempre me acompanhou desde jovem [...] atuei em diferentes espetáculos”, “sou filha de uma geração [...] com a fome do conhecimento”. Observa-se nas respostas dos entrevistados o olhar construído, assentado nos estudos do sociólogo Pierre Bourdieu.

Em relação à segunda, sobre a compreensão por culturas populares hoje, comprova-se que cultura popular não é um conceito de fácil aproximação, mas de forma geral, observa-se na maioria das respostas dos entrevistados que as culturas populares, expressão utilizada no plural, tratam-se de um conjunto de manifestações associadas às transformações de um determinado contexto histórico e social, constantemente recriado – “são um conjunto rico e heterogêneo de expressões simbólicas, relações econômicas e articulações políticas. Este complexo é constantemente criado e recriado pelos indivíduos, grupos e comunidades que as praticam em sua relação dinâmica com a natureza e com a sociedade”, segundo Manzatti; deve-se permanentemente fazer “uma análise da lógica das transformações dessas manifestações em contexto”, na posição da Maria Lúcia Montes; “são as culturas mais espontâneas, as culturas que nascem fora do *mainstream*”, na opinião de Adélia Borges. Trata-se de uma contraposição à cultura dominante que ocupa uma posição que legitima a exploração econômica, o domínio político e a exclusão social.

Sobre o acervo formado por Rossini Tavares de Lima, na terceira questão, faz-se necessário contextualizar historicamente o conceito de folclore. Segundo Maria Lúcia Montes “essa é uma discussão que tem sempre por trás algo político”. O termo folclore e cultura popular, até os anos 1950, época de Rossini, não conservava uma “separação disciplinar clara e definida”, período no qual “o movimento folclórico brasileiro foi de suma importância”. A partir 1964, o movimento perde sua importância com o golpe militar deflagrado contra o governo federal, quando perde-se também seu sentido etnográfico. A crítica geral que se faz ao acervo é a sua falta de documentação dos itens

e a falta de sistematização das informações, mas, mesmo assim, ainda merecedor de profunda pesquisa e de reorganização.

Quanto à atual coleção do Pavilhão das Culturas Brasileiras, observam-se pontos de vista distintos. Para Adélia Borges, era necessário criar uma instituição que herdaria um acervo, mas que não se limitaria a ele, transcendendo-o. A recriação do acervo era necessária para não dar “uma falsa compreensão que a cultura popular é algo que pertence ao passado, [...] que há uma dinâmica que a cultura está em contínua reinvenção [...] que uma instituição com esse propósito deveria ter a obrigação de coletar regularmente acervos de cultura popular”. Cristiana Barreto coloca a necessidade de “fazer uma política de aquisição de acervo atual que conversasse com o antigo”, uma vez que as últimas coletas datavam dos anos 1960 e 1970, um intervalo considerável até os dias de hoje. Maria Lúcia Montes afirma que o acervo precisa ser “musealizado, mostrando seus fundamentos, a sua inserção no momento histórico, e que, na dinâmica da cultura, pode ser transformado”. Já para Afonso Luz, não ocorreram novas aquisições e, sim, a incorporação de novas obras, custeadas durante a realização de exposições.

As opiniões são unânimes quanto à relevância do acervo Rossini para que as pessoas possam conhecer e se reconhecer, para a memória dos paulistas, como “um lugar crucial na pesquisa sobre cultura popular”, nas palavras de Maria Lúcia Montes, e, na posição de Marcelo Manzatti, como “registros fundamentais do trabalho de duas grandes escolas do pensamento sobre as culturas populares no Brasil, uma marcada pela figura do Mário de Andrade, outra pelo folclorismo, que arregimentou o maior número de interessados no universo das culturas populares até hoje”. Sobre as críticas ao uso social que se fez e que se faz do acervo, apesar do processo de salvaguarda, de inventário, de transferência do acervo para o edifício no Ibirapuera e da realização de exposições e atividades significativas relacionadas a ele, o uso social contínuo não foi garantido e tampouco a instituição museológica consolidou-se de forma consistente. As demais críticas referiram-se à falta de investimento na sua documentação e na pesquisa. Dalva Bolognini alertou que o acervo documental tem uma coleção enorme de correspondências, blocos e agendas com informações a serem recuperadas, e que a

preciosa coleção bibliográfica deve ser preservada. Por outro lado, compreende-se que “ter no meio de uma obra um acervo dentro do prédio, é um acervo em risco”. Tornou-se necessário, mediante a reforma do imóvel e sua paralisação, que as atividades fossem encerradas e que o acervo reembalado e fechado, fosse mantido distante da visitação pública.

Quanto ao papel do Estado na preservação, valorização e difusão do acervo junto à sociedade, constata-se nas respostas dadas diversos pontos de vista: proativo; de liderança; de salvaguarda, preservação e difusão do acervo; de garantir o acesso ao conteúdo para toda e qualquer pessoa; de garantir políticas públicas com controle e acompanhamento da sociedade; que garanta espaço para a demanda da diversidade e que seja responsável pela memória das expressões culturais brasileiras, populares ou não. Nota-se nesses olhares que todos se alinham ao papel do Estado não como produtor de cultura, mas para garantir um direito ao cidadão, de “assegurar o direito de acesso às obras culturais produzidas, particularmente o direito de fruí-las, o direito de criar as obras, isto é, produzi-las, e o direito de participar das decisões sobre políticas culturais” (CHAUI, 2006, p.136).

Por fim, em relação ao desenvolvimento de política públicas para a cultura especialmente voltadas a acervos como da coleção Rossini Tavares de Lima, compreende-se que ações nesse sentido no município de São Paulo ainda são muito incipientes. Destaca-se a colaboração de Vera Cardim à autora quando esclarece que “qualquer ação do Estado que não seja pautada numa política pública, por mais democrática e acessível que seja, estará sempre sujeita a mudanças”. Na opinião de Maria Lúcia Montes, “o papel do Estado na gestão de acervos é o mesmo que deve ter na gestão da cultura como um todo”. Cardim ainda assinala que a “elaboração do projeto conceitual do Pavilhão das Culturas Brasileiras foi possível porque, naquele momento, a Secretaria de Cultura priorizou a preservação do patrimônio cultural”, mas, como a ação não estava atrelada a uma política pública específica, sua continuidade torna-se frágil.

#### **4. Considerações finais**

A Constituição Federal de 1988 estabelece regras fundamentais para a defesa do patrimônio histórico. Quando, em 1999, durante a gestão de Celso Pitta (1997-2001), a Prefeitura de São Paulo autoriza a transferência provisória do acervo Rossini Tavares de Lima da Oca para a Casa Sertanista, sendo esse um local impróprio, ela fere diretamente a Constituição acima citada.

A primeira consideração refere-se à guarda do acervo Rossini, visto que, na própria ação civil pública de 2004, constava que o local não oferecia condições para conservação do acervo. Ressalta-se que o acervo, na sua origem, foi constituído com recursos públicos durante as Comemorações do IV Centenário da cidade. Se foi constituído com recursos públicos e estava alocado num edifício administrado pela Prefeitura de São Paulo, caberia também à municipalidade zelar e se responsabilizar administrativamente pela proteção do patrimônio material ali conservado. A ausência de políticas culturais e de um processo democrático impedem o diálogo entre a esfera pública e a sociedade civil, resultando em irresponsabilidade com um bem de interesse público. Constata-se como fundamental nas ações democráticas a importância da continuidade administrativa na implementação de políticas públicas culturais no Brasil, orientando o papel do gestor cultural. O uso social do acervo Rossini Tavares de Lima, incorporado ao Pavilhão das Culturas Brasileiras e inaugurado em 2010, foi novamente interditado, desta vez em agosto de 2013. A infeliz tradição na condução das políticas culturais no Brasil, elucidada por Antonio Canelas Rubim, fez-se presente na gestão do patrimônio cultural como sinônimo de ausência no descontínuo processo de consolidação da instituição.

Assim, mostra-se neste estudo de caso como ações descontinuadas na gestão de equipamentos culturais dificultam o pleno desenvolvimento da cultura, tanto no âmbito municipal quanto nacional. O projeto do Pavilhão das Culturas Brasileiras pretendia apresentar o vigor das culturas tradicionais e contemporâneas do povo brasileiro, bem como sua pluralidade. Entende-se esse projeto como um espaço de diálogo entre culturas, capaz de garantir os direitos de cidadania e de possibilitar que criadores e produtores de

expressões culturais tradicionais e populares sejam protagonistas. Um espaço que promova a capacidade humana do “pensar” como fonte de invenção e de emancipação.

## Referências

BOLOGNINI, Dalva Soares. Museu de folclore Rossini Tavares. **Revista MUSEU**, s/d. Disponível em: [www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=15097](http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=15097). Acesso em: 8 jun. 2014.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. pp. 183-191.

BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana (org.). **Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de. **Patrimônio imaterial no Brasil / Maria Laura Viveiros de Castro e Maria Cecília Londres Fonseca**. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural, o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

GARCÍA-CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed., 4 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LIMA, Rossini Tavares de. **A ciência do folclore**. (Coleção Raízes). 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_; COHN, Sérgio. Entrevista com Antonio Albino Rubim. **Produção Cultural**, São Paulo, 26 jun. 2010. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wpcontent/uploads/livroremix/antonioalbinorubim.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2013.

MONTES, Maria Lúcia. Os conceitos de folclore e cultura popular. In: BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana (org.). **Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia**, São Paulo, jun. 2007a.

\_\_\_\_\_. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: Edufba, 2007b.



\_\_\_\_ (org.). **As políticas culturais e o Governo Lula**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

### *Sítios na internet*

Decreto no. 51.478, de 11 de maio de 2010. Disponível em [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio\\_historico/memoria\\_do\\_ci\\_rco/institucional/index.php?p=7811](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_ci_rco/institucional/index.php?p=7811). Acesso em: 23 jun. 2014.

[http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/diario\\_oficial/publicacao\\_diario\\_oficial/deo\\_2004/do\\_e3010.htm](http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/diario_oficial/publicacao_diario_oficial/deo_2004/do_e3010.htm). Acesso em: 27 jul. 2014

[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio\\_historico/culturas\\_brasile\\_iras/exposicoes/index.php?p=8789](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/culturas_brasile_iras/exposicoes/index.php?p=8789). Acesso em: 29 jun. 2014.

[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio\\_historico/culturas\\_brasile\\_iras/instituicao/index.php?p=8037](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/culturas_brasile_iras/instituicao/index.php?p=8037). Acesso em: 29 jun. 2014.

[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo\\_historico/arquivo\\_historico/i\\_ndex.php?p=1114](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/arquivo_historico/i_ndex.php?p=1114). Acesso em: 24 jul. 2014.

[http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta\\_missao/index.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao/index.html). Acesso em: 16 jun. 2014.

<http://www.planalto.gov.br/> Acesso em: 29 jul. 2014.

<http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/560/detalhe>. Acesso em: 06 mar. 2015.

## Mídia-educação, identidade e memória<sup>1</sup>

Mônica Pegurer Caprino<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### Resumo

O texto discute as possíveis relações entre mídia-educação, identidade e memória, a partir a ideia de “empoderamento” da cidadania através da produção ativa de conteúdos comunicacionais. Para isso, o trabalho analisa os principais conceitos relacionados à alfabetização midiática (*media literacy*) e à mídia-educação (*media education*). O trabalho se vale de análise realizada em documentos e declarações da UNESCO elaborados sobre o tema desde 1982, quando a Declaração de Grunwald colocou a mídia-educação como elemento fundamental para o exercício da cidadania em uma sociedade tecnológica e midiaticizada. A partir da análise realizada, pode-se dizer que a educação para as mídias tem o potencial de enfatizar a expressão da memória coletiva uma vez que propicia o domínio de práticas comunicacionais que podem ser colocadas à disposição da cidadania para a consolidação de sua identidade.

**Palavras chave:** Mídia-Educação; Memória; Identidade; Cidadania.

### Introdução

A existência de pelo menos sete importantes declarações sobre mídia-educação e *media literacy*<sup>3</sup>, oriundas de conferências patrocinadas pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) nos últimos 35 anos, aponta a crescente relevância que o tema tem ganhado durante as últimas décadas no âmbito internacional.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 5 - Práticas de educação, preservação e acervo de histórias de vida e memórias. Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Pesquisador pós-doutoral (PNPD-Capes) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP, e-mail [mcaprino@gmail.com](mailto:mcaprino@gmail.com)

<sup>3</sup> Aqui iremos traduzir o termo em inglês *media literacy* por alfabetização midiática, embora existam outras possibilidades, como comentamos mais adiante.

Ainda que na década de 1920 os estudos de alfabetização midiática tenham começado analisando questões relacionadas simplesmente à interpretação de imagens<sup>4</sup>, a partir dos anos de 1970, a mídia-educação começou a ser reconhecida como uma “prática crítica de cidadania”. Em anos recentes, se observa que os conceitos e práticas de *media literacy* valorizam muito mais a orientação participativa, a produção social e coletiva de produtos comunicacionais, a interatividade e o diálogo (PÉREZ-TORNERO & VARIS, 2012).

Organismos internacionais como a já citada UNESCO passaram a valorizar a mídia-educação como fator importante para o “empoderamento” da cidadania e elemento chave para o desenvolvimento pleno da liberdade de expressão e do direito à informação na sociedade contemporânea. Hoje, *media literacy* é um dos temas tratados pelo Departamento de Comunicação e Informação da UNESCO e tem merecido, nas últimas décadas, diversos estudos e conferências<sup>5</sup>. O assunto também tem sido objeto de constantes pesquisas patrocinadas pela Comissão Europeia, resultando em recomendações dirigidas aos países membros.<sup>6</sup>

Nesse panorama, em que se enfatiza a cidadania e a expressão comunicativa do indivíduo e da comunidade, é que propomos discutir as relações que se possam estabelecer entre a alfabetização midiática, o desenvolvimento da identidade do cidadão do século XXI e a construção da memória através de narrativas orais ou comunicacionais. Para estudar este tema, repassamos os conceitos de *media literacy* consolidados no âmbito internacional, bem como os principais documentos e declarações elaborados pela UNESCO sobre o tema, buscando aspectos que possam validar a ideia de que a alfabetização midiática não só pode favorecer as possibilidades de expressão comunicativa como reforçar os esforços de valorização da identidade do sujeito e da memória coletiva.

---

<sup>4</sup> Naquele momento, se entendiam a *media literacy* e a *media education* (mídia-educação) como uma “defesa cognitiva” que permitia combater as muitas formas de propaganda veiculadas pelos meios de comunicação (HOBBS & JENKINS, 2009).

<sup>5</sup> Ver: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/media-development/media-literacy/>

<sup>6</sup> Ver: [http://ec.europa.eu/culture/policy/audiovisual-policies/literacy\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/policy/audiovisual-policies/literacy_en.htm)

### **Sociedade em transformação**

Se ao longo do século XX os produtos comunicacionais eram de domínio quase que exclusivo dos veículos de comunicação de massa e elaborados por profissionais do setor, esse panorama se transformou de maneira abrupta com o avanço das tecnologias digitais e a popularização da Internet.

Aqueles que eram preponderantemente receptores da informação começaram a participar de seu processo de produção (GILLMOR, 2006) e os meios de comunicação tradicionais passaram a configurar espaços a que o cidadão comum pode aceder com sua opinião ou informação. Além da opção de serem leitores-repórteres, os cidadãos do século XXI também podem ter seus próprios meios de divulgação, como blogs, páginas de Internet ou espaços de expressão nas redes sociais. Assim, já não são somente observadores atentos da realidade que os circunda, mas podem se transformar em produtores de conteúdo.

O que se deve destacar, entretanto, é que somente o acesso às novas tecnologias não é suficiente para garantir a produção eficiente de conteúdos comunicacionais pelo cidadão uma vez que uma série de habilidades e competências serão necessárias para que se possa exercer esse novo papel na sociedade.

Podemos afirmar que, mais do que nunca, passa a ser necessário que os cidadãos sejam letrados midiaticamente. Pode soar estranho dizer que o cidadão do século XXI necessite ser “educado” para exercer seu papel nos processos comunicativos atuais, pois se poderia pensar que uma boa parte dos cidadãos contemporâneos, sobretudo os jovens, já são “nativos digitais”, como os denominou Prensky (2001).

Há, porém, estudiosos que se contrapõem a esse conceito e defendem a necessidade da alfabetização midiática na sociedade do século XXI. Buckingham (2009) acredita que muitos dos chamados “nativos digitais” seriam, na verdade, apenas usuários mais intensivos de mídia digital. A crença de que a simples imersão nas novas tecnologias faria alguém apto a lidar com a tecnologia e produzir conteúdo como usuário consciente e ativo poderia, portanto, se revelar falsa.

No Brasil, o uso crescente das ferramentas digitais e dos usuários de Internet poderia supor um alto índice de letramento midiático na sociedade brasileira, mas certamente não é isso que concluiríamos ao verificar alguns dados estatísticos e objetivos.

Os números sobre o acesso às Tecnologias da Informação e da Comunicação de 2013 (CETIC, 2013) mostram que 41% dos domicílios brasileiros dispõem de acesso a Internet. Esses números podem subir a 91% se vamos às classes sociais economicamente mais favorecidas e, se detalharmos por faixa etária, os dados nos mostrarão que 89% dos jovens de 10 a 15 anos já usaram Internet de alguma forma, em suas casas ou em outros espaços, como as *lan houses*. A mesma pesquisa do CETIC mostra, porém, que esse uso não se traduz em processos de apropriação de informação e conhecimento ou participação da cidadania: somente 17% dos que usam Internet no Brasil já utilizaram a rede para interagir com autoridades públicas e apenas 20% criaram conteúdos por meio de blogs, páginas na Internet ou websites.

### ***Media literacy***

O termo em inglês *media literacy* não tem seguido uma tradução ou adaptação única nos países ibero-americanos. Embora em Portugal se encontre certo consenso para a tradução “literacia mediática” e nos países de língua espanhola se utilize amplamente o termo “alfabetización mediática”, no Brasil, vemos a utilização de várias expressões. Alguns preferem letramento midiático à alfabetização midiática e outros utilizam mídia-educação, em paralelo ao termo em inglês *media education*, usado muitas vezes como sinônimo de *media literacy*.

Em geral, todas as versões formuladas sobre o conceito de *media literacy* compartilham um mesmo núcleo de sentido comum, a partir do que foi elaborado em 1992 durante a *National Leadership Conference on Media Literacy*: a alfabetização midiática seria a capacidade de um cidadão para acessar, analisar, avaliar e produzir informação para um resultado específico (AUFDERHEIDE, 1992). De modo mais completo, se pode dizer que:

*Media literacy* é o termo usado para descrever as competências e habilidades requeridas para o desenvolvimento independente e consciente do cidadão no novo entorno comunicacional – digital, global e multimedia – da sociedade da informação. A *media literacy* (o letramento mediático) é considerada o resultado do processo de *media education* (mídia-educação) (PÉREZ-TORNERO, 2008, p.103).

Este conceito, com pequenas variações, foi assumido posteriormente por vários organismos internacionais, como a UNESCO e a Aliança das Civilizações - UNAOC (organismo da ONU que ajuda a promover o entendimento e a cooperação entre as nações). Em 2009, a Comissão Europeia, tomando por base propostas e estudos anteriores, estendeu o alcance do conceito de “alfabetização midiática” e passou a considerá-la uma competência imprescindível para os cidadãos.

Hoje, liderados e patrocinados no âmbito internacional principalmente pela UNESCO, os projetos e ações de mídia-educação ampliaram o conceito e a nomenclatura para *Media and Information literacy – MIL* (ou Alfabetização Midiática e Informacional-AMI em português). Uma das palavras chaves nessa ampliação do conceito é o “empoderamento” (*empowerment*) e participação da cidadania em espaços e sociedades democráticas.

Assim, pela definição da UNESCO (GRIZZLE et al., 2013, p.14), a Alfabetização Midiática e Informacional - AMI é entendida como um conceito composto, que engloba conhecimentos, habilidades e atitudes que permitam aos cidadãos acessar, analisar, avaliar, usar, produzir e divulgar informações e conhecimento de forma criativa, legal e ética, respeitando os direitos humanos. Indivíduos letrados midiática e informacionalmente podem usar diversas mídias, fontes de informação e canais em sua vida privada, profissional e pública. Eles sabem quando e qual a informação precisam e para quê, onde e como obtê-la. Eles entendem quem criou essa informação e por que, assim como os papéis, responsabilidades e funções dos meios de comunicação, fornecedores de informação e instituições.

A UNESCO utiliza esta noção composta e unificada de *Media and Information Literacy* pois acredita que deve incluir não só o conhecimento essencial sobre as funções dos meios de comunicação, como também abarcar a produção de informação pelas

bibliotecas, arquivos e outros provedores de conteúdo nas sociedades modernas. O “empoderamento” dos cidadãos também deveria se dar em todos os âmbitos da vida visando buscar, avaliar, utilizar e criar a informação de forma eficaz sob qualquer formato (WILSON et al., 2011).

Assim, quando se menciona “informação”, podemos pensá-la como algo que é manuseado pelas mídias e por outros provedores, como bibliotecas, museus, arquivos e internet, como já citamos. A UNESCO (GRIZZLE et al., 2013) destaca que esses provedores de informação que se conjugam aos meios de comunicação desempenham papéis importantes na sociedade atual entre eles o de construir e preservar a memória coletiva para a sociedade.

### **Memória e identidade**

Assim como a mídia e sua influência em todos os setores da vida cotidiana atual, a memória também representa outro importante objeto de reflexão e uma das grandes preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais contemporâneas. Esse interesse é justificado pelo fato que, ao resguardar traços do passado, a memória pode atuar como forma de se contrapor aos efeitos desintegradores da “rapidez contemporânea”, conforme destacava Maurice Halbwachs (1990), já no início do século XX.

Aliás, desde a segunda metade do século XX, as preocupações científicas com a memória começaram a ganhar importância nos estudos das Ciências Humanas e Sociais, que passaram a valorizar a subjetividade e o indivíduo, que adquiriu importância na sua condição singular.

Para dar conta da identidade pós-moderna, a ênfase à memória e ao testemunho oral passam a ser valiosos para os estudos de comunicação e cultura (CAPRINO; PERAZZO, 2011). Afinal, a memória normalmente está expressa por um discurso, evidencia um sistema de símbolos e convenções produzidos e utilizados socialmente. Le Goff (2003) também destaca que o ato de rememoração requer um comportamento narrativo.

Além de perceber e construir a realidade por meio das narrativas, ao rememorar a sua trajetória de forma mais completa possível, o indivíduo que rememora se esforça na construção de sua própria identidade.

Podemos dizer, portanto, que a questão da identidade adquire fundamental importância quando abordamos o tema da memória. A identidade se dá por meio do “processo pelo qual um ator social se reconhece e constrói significado principalmente com base em determinado atributo social” (CASTELLS, 2002, p. 22).

Pela memória, temos a propriedade de conservar certas informações que nos permitem, principalmente, atualizar impressões e informações passadas ou que representamos como passadas mas é importante destacar que memória é mais do que simplesmente se remeter aos fatos passados. (LE GOFF, 2003).

Não podemos esquecer que, no século XXI, as narrativas individuais e coletivas se traduzem, na maior parte das vezes, em produtos e conteúdos comunicacionais. Além da importância dos relatos orais, os vários tipos de mídia ganham destaque pois a expansão de seu acesso por meio das tecnologias digitais irá permitir que colaborem no processo de construção e manutenção da memória.

### **Relações entre mídia-educação, identidade memória**

Para realizar a discussão proposta sobre as relações entre a *media literacy*, identidade e memória, propomos a observação de alguns documentos internacionais sobre *media education* e *media literacy*. A maioria está relacionada a ações da UNESCO e são declarações produzidas em encontros internacionais sobre educação e mídia realizados a partir de 1982.

Podemos visualizar os documentos estudados a partir no quadro que vemos a seguir. A tabela inclui os títulos dos documentos, os eventos em que foram produzidos, bem como os principais organizadores de cada evento, local de realização e data.

Documento	Conferencia em que foi produzido	Organizadores/ patrocinadores	Local	Ano
Grünwald Declaration on Media Education	International Symposium on Media Education	- UNESCO	Grunwald/ (Alemanha)	1982
New Directions in Media Education	Toulouse Colloquy "New Directions in Media Education"	- UNESCO - British Film Institute - CLEMI (Centre de Liaison de L'Enseignement et des Moyen D'Information)	Toulouse (França)	1990
Paris Agenda Or 12 Recommendations for Media Education	Meeting - 25 years after the adoption of the Grünwald Declaration	- Comissão Nacional da Unesco-França - UNESCO - Apoio: Council of Europe e Ministério da Educação da França	Paris (França)	1997
Educating for the Media and the Digital Age	Vienna Conference	- Comissão Nacinal da Unesco na Austria - Ministério da educação e Cultura da Austria	Viena (Austria)	1999
Youth Media Education (Recommendations addressed to the United Nations Educational Scientific and Cultural Organization UNESCO)	Youth Media Education	- Televisión de Andaluzia - International Association of Educational Televisions (AITED) - UNESCO	Sevilha (Espanha)	2002
Fez Declaration On Media And Information Literacy	First International Forum on Media and Information Literacy (MIL)	- Grupo de pesquisa Mass Communication, Culture and Society - Laboratory of Discourse, Creativity and Society: Perception and Implications - Faculty of Arts and Humanities, Sais-Fes - Sidi Mohamed Ben Abdellah University - Apoio: UNESCO e United Nations Alliance of Civilizations (UNAOC), entre outros	Fez (Marrocos)	2011
The Moscow Declaration on Media and Information Literacy	International Conference Media and Information Literacy for Knowledge Societies	- Ministério da Cultura da Rússia - Agência Federal para Imprensa e Comunicação de Massas da Rússia - Comissão Nacional da Unesco-Rússia - UNESCO - International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)	Moscou (Rússia)	2012
Paris Declaration on MIL in the Digital Era	European Media and Information Literacy (MIL) Forum	- Comissão Europeia - UNESCO - EMEDUS Research Project - Gabinete de Comunicación y Educación (Universitat Autònoma de Barcelona) - Apoio: Global Alliance for Partnerships on Media and Information Literacy (GAPMIL)	Paris (França)	2014

A *Grünwald Declaration on Media Education* (UNESCO, 1982) é o documento que dá origem a um longo debate sobre as relações entre comunicação e educação enfatizando a necessidade de uma educação para o uso dos meios de comunicação, principalmente diante do desenvolvimento da tecnologia. O texto dizia que “em um futuro próximo”, as possibilidades comunicativas poderiam ser avassaladoras devido ao incremento das tecnologias relacionadas aos satélites, aos sistemas de cabo, à combinação de computador e televisão e outras possibilidades que se vislumbravam naquele momento.

A parte final da Declaração de Grunwald inclui um chamamento à ação cidadã e faz menção à necessidade de implantação de programas de educação em meios que não só abarcassem a questão da análise de conteúdo mas também a “utilização dos canais disponíveis” e fosse baseada “em uma participação ativa”. Ainda que nada se mencione nesse momento sobre aspectos relacionados à memória ou à identidade, já se evidencia uma preocupação nascente de que a mídia-educação dê voz e ferramentas aos cidadãos.

Já a declaração *New Directions in Media Education* (THOMAN, 1990), resultado da conferência promovida pela UNESCO em 1990, em Toulouse, enfatiza que os consumidores de mídia eram agora também produtores de sentido. Ou seja, que a mídia-educação deveria ajudar os cidadãos para que contassem suas histórias e produzissem seus conteúdos. É, neste momento, que se dá destaque à palavra “empoderamento”, que se repetirá em futuros documentos da UNESCO sobre *media literacy*; “O objetivo educacional é agora o ‘empoderamento’ do espectador para processar as mensagens dos meios de comunicação de massa e produzir significados que sejam tanto pessoal como socialmente relevantes.” (THOMAN, 1990).

A declaração redigida em Viena (KRUCSAY, 1999), com o título “Educando para os meios e a era digital”, volta a enfatizar que a mídia-educação deve permitir às pessoas não só compreender os meios de comunicação como também adquirir ferramentas para usar a mídia para comunicar-se por meio de suas próprias mensagens e histórias (KRUCSAY, 1999). Segundo a declaração, a mídia-educação pode ajudar os cidadãos a reconhecer o potencial dos meios de comunicação para representar (ou deturpar) sua

cultura e tradições. Aqui, de maneira explícita, se menciona a preservação da cultura e da memória coletiva.

Outro documento, resultado de seminário realizado na cidade espanhola de Sevilha, em 2002, intitulado *Youth Media Education Seminar* (BUCKINGHAM, et al, 2002) volta a ressaltar que a mídia-educação pode propiciar aos jovens a possibilidade de comunicar suas próprias mensagens e histórias. Segundo esta declaração, a educação midiática deve “promover o sentido de comunidade e de responsabilidade social, bem como a auto-realização individual”.

Redigida durante encontro comemorativo dos 25 anos da Declaração de Grunwald, a Agenda de Paris, também chamada de *12 Recommendations for Media Education* (UNESCO, 2007), reforça os três eixos que já vinham sendo alvo das definições de *media literacy*: acesso; análise/avaliação; criação de conteúdos. É ressaltada a ideia de que a mídia-educação será fundamental para participar da vida democrática e fortalecer a autonomia dos indivíduos e seu potencial como usuários ativos de todos os tipos de mídia.

Praticamente os mesmos pontos serão enfatizados no documento resultante do *The First International Forum on Media and Information Literacy*, realizado no Marrocos em 2011. Um aspecto importante, neste momento, é a sugestão de que se passe a adotar a nomenclatura *Media and Information Literacy - MIL*. Esse ponto toma particular relevância ao nosso debate, visto que a inclusão da Information Literacy abarca aspectos diretamente ligados à preservação da memória e da identidade. O documento também enfatiza a importância que a AMI pode desempenhar na construção de uma cultura de paz para o diálogo intercultural, o conhecimento mútuo e compreensão entre as civilizações.

Redigida em 2012, a Declaração de Moscou (UNESCO, 2012) ratifica que Alfabetização Midiática e Informacional - AMI é um pré-requisito para o desenvolvimento sustentável das sociedades do conhecimento, bem como para que sejam abertas, plurais, inclusivas e participativas.

Outro aspecto reforçado nesse documento é que a alfabetização midiática e informacional aborda todos os tipos de meios de comunicação (oral, impresso, analógico e digital) e todas as formas e formatos de recursos.

Em 2014, durante o Fórum Europeu de Alfabetização Midiática e Informacional, realizado na sede na UNESCO, é aprovada a Declaração de Paris sobre Alfabetização Midiática e Informacional na Era Digital (UNESCO, 2014). Esta declaração ressalta a realidade comunicacional do mundo contemporâneo, em especial o acesso dos cidadãos às redes sociais e ferramentas digitais disponibilizadas na Internet. Volta a enfatizar também a importância da Alfabetização Midiática e Informacional para a construção da identidade e as mudanças sociais. Quanto a esse aspecto, afirma que a AMI propicia e reforça a auto expressão, o diálogo intercultural e inter-religioso, a igualdade, bem como o direito e a capacidade dos indivíduos tomarem as próprias decisões.

Um aspecto que chama atenção praticamente em todos os documentos é a ênfase que se dá à relação da mídia-educação com o desenvolvimento da cidadania ativa e da participação dos cidadãos na sociedade contemporânea. Principalmente a partir da conferência de Sevilha, não só a UNESCO como estudiosos do tema passaram a enfatizar o papel chave da alfabetização midiática para o desenvolvimento pleno da liberdade de expressão e do direito à informação.

Além das declarações produzidas nas conferências patrocinadas pela UNESCO sobre o tema da *media literacy*, também podemos analisar outro documento importante. Em 2013, a UNESCO publicou o seu “Guia de Políticas e Estratégias sobre a Alfabetização Midiática e Informacional” (GRIZZLE et al., 2013).

Segundo a UNESCO (GRIZZLE et al., 2013), as políticas de AMI são necessárias para que as pessoas adquiram competências para compartilhar suas histórias e proteger sua diversidade cultural, o multilinguismo e o pluralismo.

Novamente, se reconhece a importância de todas as formas de mídia e se inclui aqui também a mídia comunitária. Além disso, “deve notar-se que o conceito não está limitado às tecnologias de informação e comunicação, mas também inclui tradições orais”

(GRIZZLE et al., 2013, p. 14), ou seja, um tipo de comunicação fundamentalmente valorizado nas práticas de preservação da memória.

De maneira explícita, o citado guia de políticas de AMI afirma que a alfabetização midiática deve incluir aspectos de “proteção da memória de uma nação através de suas bibliotecas, arquivos e museus”, entidades estas basicamente relacionadas com a *Information Literacy*, (GRIZZLE et al., 2013, p.19).

De maneira mais genérica, o documento afirma que a AMI é fundamental para construir uma nação, garantir seu desenvolvimento econômico e social, proteger os direitos humanos e fazer frente aos desafios da diversidade cultural e linguística (GRIZZLE et al., 2013, p. 25).

### **Considerações finais**

O que podemos perceber é que praticamente todos os documentos da UNESCO relacionados com a *media literacy* mencionam algum aspecto que destaca a importância da mídia-educação para reforçar a identidade do cidadão nas sociedades midiáticas e tecnológicas e construir e preservar a memória e a cultura de um povo.

Afinal, devemos ressaltar que, na Era da Informação, não vivemos somente os tempos da globalização e mundialização da cultura e da produção midiática. As identidades individuais também se ressaltam: os indivíduos, os anônimos, o cotidiano, a simplicidade do cidadão comum surgem também como elementos fundamentais na sociedade do século XXI.

A nova dinâmica dos variados tipos de meios de comunicação, proporcionada pelas novas tecnologias, propõem possibilidades de participação que podem ser facilitadas pela educação midiática. O cidadão comum, normalmente excluído dos fatos midiáticos, cujo registro nos grandes meios de comunicação de massa só se dá no âmbito do sensacionalismo, tem a possibilidade de contar sua história de vida se puder acessar, analisar, entender como funciona a mídia e tiver as competências e habilidades de criar seus próprios conteúdos, ou seja, se ele for letrado midiaticamente.

O “letramento midiático”, tomado em seu sentido mais amplo, trata justamente de “empoderar” as pessoas para serem pensadores críticos e produtores criativos de todo o tipo de mensagens que incluam imagens, som e linguagem. Dessa forma, conforme destacam Carlsson et al (2008, p.21), “a alfabetização midiática ajuda a reforçar as capacidades críticas e competências comunicativas que dão significado à existência humana e habilitam o indivíduo a usar a comunicação para a mudança”.

## Referências

AUFDERHEIDE, P. (Ed.). **Media literacy: A report of the national leadership conference on media literacy**. Aspen, CO: Aspen Institute. 1992 Disponível em <http://www.medialit.org/reading-room/aspen-institute-report-national-leadership-conference-media-literacy>. Acesso em: 15 jul. 2012.

BUCKINGHAM, D. Talking about their generation: constructions of the digital learner. In: DAS, R.; BECKETT, C. **Digital Natives: A Myth?**. London: A POLIS Paper. 2009. Offcom – Office of Communications.

BUCKINGHAM, D.; FRAU-MEIGS, D.; PÉREZ TORNERO, J. M.; ARTIGAS, L. **Youth media education. the seville seminar**. UNESCO Communication Development Division. 2002. Disponível em: [http://portal.unesco.org/ci/en/files/5680/10346121330Seville\\_Recommendations.rtf/Seville%2BRecommendations.rtf](http://portal.unesco.org/ci/en/files/5680/10346121330Seville_Recommendations.rtf/Seville%2BRecommendations.rtf). Acesso em: 12 set. 2012.

CAPRINO, M. P.; PERAZZO, P. F. História oral e estudos de comunicação e cultura. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 18, n. 13, p. 801-815, dez 2011.

CARLSSON, U. et al. **Empowerment through media education: an intercultural dialogue**. Göteborg: Nordicom/Göteborgs Universitet, 2008.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede – a era da informação: economia, sociedade e cultura**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. **O poder da identidade – a era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Vol. 2.

CENTRO DE ESTUDOS SOBRE AS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E DA COMUNICAÇÃO. **TIC Domicílios e Usuários 2013**. CETIC: São Paulo, 2013. Disponível em <http://www.cetic.br/pesquisa/domicilios/indicadores>. Acesso em: 12 ago. 2014.

GILLMOR, D. **Nós, os media**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.

Grizzle, A. et al. (2013) **Media and information literacy: policy and strategy guidelines**. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: Paris/France, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice/Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

HOBBS, R.; JENSEN, A. The Past, Present, and Future of Media Literacy Education. **Journal of Media Literacy Education**, n.1, p. 1-11. 2009. Disponível em: [http://www.pewinternet.org/PPF/r/166/report\\_display.asp](http://www.pewinternet.org/PPF/r/166/report_display.asp). Acesso em 28 ago. 2012.

KRUCSAY, S. **Educating for the Media and the Digital Age**. Viena: Unesco, 1999. Disponível em: <http://www.mediamanual.at/en/pdf/recommendations.pdf>. Acesso em: 12 set. 2012.

LE GOFF, Jacques (2003). **História e memória**. 5. ed. Trad. De Bernardo Leitão. Campinas: Ed Unicamp.

PÉREZ TORNERO, J. M. & VARIS, T. **Alfabetización mediática y nuevo humanismo**. Barcelona: UOC/UNESCO, 2012.

PÉREZ TORNERO, J. M. “Media Literacy: New Conceptualisation, New Approach”. In: Carlsson, U.; Tayie, S.; Jacquinet-Delaunay, G.; Pérez Tornero, J. M. (Ed.). **Empowerment Through Media Education: An Intercultural Dialogue** (p.103-116). Göteborg: Nordicom/Göteborgs Universitet, 2008.

PRENSKY, M. Digital Natives, Digital Immigrants. **On the Horizon** (MCB University Press, v. 9, n. 5, p.1-6, 2001.

THOMAN, E. **New directions in media education**. Toulouse: International Media Literacy Conference in Toulouse/Unesco, 1990. Disponível em: [http://www.mediagram.ru/netcat\\_files/106/104/h\\_7fe56ea22e436049bf54427065a06679](http://www.mediagram.ru/netcat_files/106/104/h_7fe56ea22e436049bf54427065a06679). Acesso em: 12 set. 2012.

UNESCO. **Fez declaration on media and information literacy**. Fez (Marrocos): UNESCO, 2011. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/news/Fez%20Declaration.pdf>. Acesso em: 12 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **Grunwald Declaration**. Unesco: Grunwald (Alemanha), 1982. Disponível em : [http://www.unesco.org/education/pdf/MEDIA\\_E.PDF](http://www.unesco.org/education/pdf/MEDIA_E.PDF). Acesso em: 12 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **Paris agenda or 12 recommendations for media education**. Paris: Unesco, 2007. Disponível em: [http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Parisagendafin\\_en.pdf](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Parisagendafin_en.pdf). Acesso em 12 set. 2012.



\_\_\_\_\_. **The Moscow Declaration on Media and Information Literacy**. Moscou: UNESCO, 2012. Disponível em: <http://www.ifla.org/en/publications/moscow-declaration-on-media-and-information-literacy>. Acesso em: 12 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **Paris Declaration on Media and Information Literacy in the Digital Era**. UNESCO: Paris, 2014. Disponível em [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/news/paris\\_mil\\_declarati\\_on.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/news/paris_mil_declarati_on.pdf). Acesso em: 28 fev. 2015.

WILSON, C. et al. **Media and Information Literacy Curriculum for Teachers**. Paris: UNESCO, 2011. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001929/192971e.pdf>. Acesso em 18 de maio de 2012

## **O livro com páginas em branco: relato de uma experiência com entrevista não diretiva <sup>1</sup>**

Sérgio de Azevedo <sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP

### **Resumo**

Descreve um procedimento de pesquisa que se valeu de entrevista não diretiva e mostra a transformação do sujeito ao conscientizar sua própria narrativa. Célia Luca foi aluna de Eugênio Kusnet (1898-1975), professor que nos anos anteriores à sua morte foi professor na Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Em um sonho, exatamente um ano após a morte de Kusnet, Célia recebe um presente de seu mestre: um livro escrito até a metade. Reafirma a pesquisa biográfica como veículo de transformação do indivíduo, destacando o caráter formativo e o potencial conscientizador que a entrevista não diretiva pode representar para o entrevistado. Articulada com ideias de Ana Albano e José Bleger, mostra que o exercício autobiográfico pode desencadear no indivíduo a vontade de escrever sua própria história e, no caso do sujeito deste relato, preencher as páginas em branco deixadas pelo mestre.

**Palavras-chave:** Eugênio Kusnet; história de vida; transformação do sujeito; entrevista não diretiva.

Esta história começou a ser desenhada em dois de junho de dois mil e seis, mais de oito atrás. Nessa data, recebi um presente de Célia Luca, artista, professora e parceria de trabalho: um livro com todas as páginas escritas - Ator e Método, de Eugênio Kusnet - exemplar que Célia havia ganhado de Irene Kusnet, esposa do professor russo. Pouco tempo antes (ou depois, não sei ao certo) recebia outro presente: a narrativa de um sonho. Exatamente um ano após a morte de Kusnet, Célia, que fora sua aluna, sonhou com seu mestre e dele recebia um livro com metade de suas páginas em branco.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 5 - Práticas de educação, preservação e acervo de memórias, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp e Professor da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, sergiodeazevedo@gmail.com

Este artigo é parte dessa história. Resultado dela - é uma forma de descrevê-la - e que a ela retorna para transformá-la. Apresenta um procedimento de pesquisa que se valeu de entrevista não diretiva, destacando como pode afetar entrevistado e entrevistador e faz parte de uma investigação sobre o trabalho de formação de atores realizado por Célia, em parceria com o autor deste trabalho, na Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, instituição que, em 2015, completará 47 anos. Antes, contudo, de detalhar o procedimento e seus desdobramentos, convém apresentar algumas histórias sobre Célia Luca e seu mestre, assim nomeado por ela mesma.

### **Histórias de ontem**

Principiemos por apresentar Eugênio Kusnet (1898-1975), formador de atores e diretor de teatro que nos anos imediatamente anteriores à sua morte foi professor da Escola de Teatro da Fundação das Artes. Nascido Eugênio Chamanski Kuznetsov, na Rússia, emigrou para o Brasil, em 1926. Porém, foi somente a partir de 1951 que voltou a atuar no teatro, a convite de Ziembinski, outra importante referência do teatro brasileiro<sup>3</sup>. A partir daí, não parou mais. Participou ativamente de importantes momentos da História do Teatro Brasileiro da segunda metade do século XX, destacando-se, como ator, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro de Arena e Teatro Oficina. Sua atuação como Bessemenov, em 1963, personagem de *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki, com direção de José Celso Martinez Corrêa, é recorrentemente lembrada em alguns dos principais registros do Teatro Brasileiro Moderno.

No entanto, outra atuação de Kusnet, um pouco menos conhecida e registrada, vai além de sua elogiada atuação. Seu interesse, no final dos anos 60, voltou-se para a formação de atores. Ao contrário do que muitos afirmam, Kusnet não teve contato com Constantin Stalitsnavski<sup>4</sup> antes de sua vinda para o Brasil. Aliás, ele nunca o conheceu

---

<sup>3</sup> O espetáculo *Vestido de Noiva*, de [Nelson Rodrigues](#), encenado em 1943 com direção de Zbigniew Ziembinski (1908-1978) marca o início do que se considera o Teatro Brasileiro Moderno.

<sup>4</sup> Diretor russo e um dos criadores do Teatro de Arte de Moscou, foi, e ainda é, uma das mais importantes referências no trabalho de formação de atores.



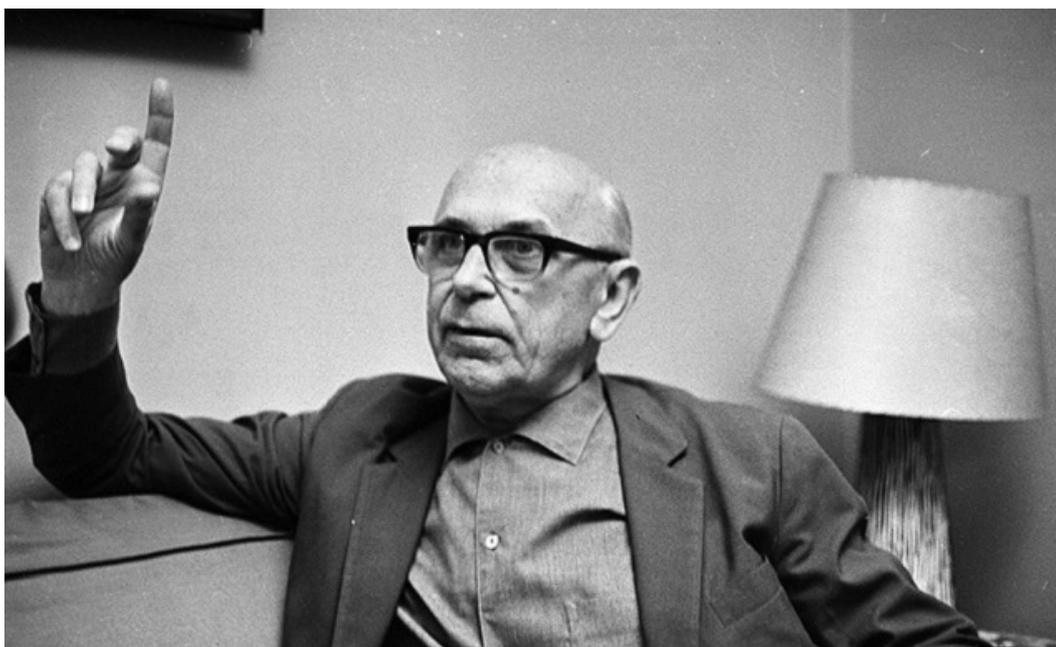
pessoalmente. Seu retorno à Rússia, em 1968, possibilitou o contato com discípulos do criador do Teatro de Arte de Moscou e o aprofundamento no que, a meu ver, seja sua grande contribuição para o Teatro Brasileiro: os estudos sobre a “Análise Ativa”- procedimento desenvolvido por Eugênio Kusnet que, segundo ele (1975), “se trata de uma maneira de analisar o material dramático em ação, ou seja, procurar compreender o material dramático através da ação praticada pelos intérpretes a partir do material da peça”.

Trata-se de um procedimento investigado também por Stalishnavski (chamado de *Método das ações físicas*) e não concluído por conta de sua morte. De certa forma, o mesmo aconteceu com Kusnet. Quando foi convidado, em 1974, pelo então Diretor da Fundação das Artes, Milton Andrade, para lecionar interpretação e assumir a coordenação da Escola de Teatro, Kusnet estava justamente em plena investigação da “Análise Ativa”. Como afirmou Milton em entrevista, foi a liberdade de investigação e autonomia que o convenceram a assumir a tarefa (1999).

Naquele momento, estava dedicado à elaboração de seu terceiro livro, *Ator e Método*. Coordenar a Escola de Teatro possibilitava uma forma de sistematizar as últimas inquietações do mestre russo. Em 1974, iniciou-se um novo ciclo para a Escola de Teatro com o ingresso da primeira (e única) turma orientada e coordenada por Kusnet na instituição: mais focada no treinamento e preparação de ator, com base nas pesquisas tanto de Stanislavski quanto do próprio Kusnet. Estruturado para durar três anos, incluído o último ano de prática de montagem, o curso foi interrompido quase em no final da primeira etapa.



**Figura 1 - Eugênio Kusnet, professor e coordenador da Escola de Teatro da Fundação das Artes na década de 1970**



Embora Kusnet dissesse, à época, que “negociava com o Criador pelo menos mais um ano e meio para concluir sua pesquisa” (Luca, 2013), infelizmente isso não foi possível por conta de seu falecimento, em agosto de 1975. “Ator e Método” foi publicado um ano após a morte de Kusnet, resultado do esforço de seus alunos na Fundação das Artes na compilação de textos deixados por ele. O estudo acerca da “Análise Ativa” permaneceu inconcluso. No entanto, o desejo de vê-lo concluído permaneceu como parte da própria instituição que o abrigou e das pessoas que por lá passaram, como um sussurro aguardando um ouvido atento, uma nova possibilidade.

Célia fez muitos outros trabalhos como atriz em teatro até 1985, quando se afasta dos palcos. Após quinze anos distante do teatro, retoma, em 2001, suas atividades artísticas como assistente de direção em espetáculos e, três anos depois, como atriz. Nesse período participou de processos da própria escola, integrou um grupo de teatro (o Núcleo 3D) no qual participou de dois espetáculos e em 2009, protagonizou o monólogo *Fuga*, adaptação de Celso Correia Lopes para texto de Clarice Lispector.

Paralelamente à retomada do trabalho como atriz, inicia, em 2004, sua trajetória no fazer docente: é, ainda hoje, professora de interpretação da Escola de Teatro, instituição na qual compõe duplas de trabalho com outros profissionais no Curso de Artes Dramáticas. Na referida escola, orientou treze espetáculos em parceria com outros professores e coordenou, em duas ocasiões, o Núcleo de Pesquisa sobre o trabalho do ator.

Nessa trajetória como professora, criou um procedimento de trabalho para a formação de atores bem como para a construção de personagens chamado de “entrevista com o personagem”. Trata-se, como o próprio nome já indica, de um exercício razoavelmente simples: um grupo de atores lê uma obra teatral (ou uma circunstância proposta – um poema, um conto, entre outros) e a partir da indicação dos orientadores, um personagem é escolhido previamente para estudo. No dia marcado, um dos integrantes do grupo é sorteado e coloca-se diante do restante dos colegas para ser entrevistado como personagem. O exercício tem duração variada (30 minutos a 2 horas) e é finalizado com uma improvisação dirigida. O trabalho é feito, atualmente, na disciplina de interpretação do Curso de Arte Dramática da Escola de Teatro.

Foi a partir de uma das duplas de trabalho citadas que conheci suas histórias e passei a me interessar mais atentamente pelas proposições de Eugênio Kusnet, principalmente por meio das memórias de Célia Luca. O que começou com conversas sobre memórias, aos poucos foi se apresentando como uma história que desejava ser contada para outros. De certa forma, o sussurro sobre o trabalho de Kusnet na Escola de Teatro da Fundação das Artes ecoava em mim.

Após anos trabalhando juntos em diferentes perspectivas (diretor-atriz, diretor-assistente, professores parceiros, amigos), começaram a surgir dúvidas e foi-se configurando a vontade e o desejo de dar voz a estas inquietações. Kusnet revelava-se um importante ponto de conexão entre nossas inspirações como artistas e professores e nossa busca por um fazer teatral que colocasse no ator como centro do processo teatral também.

Estavam postas as condições para iniciar uma pesquisa, que para mim é um mergulho profundo que fazemos para responder perguntas que não podem ficar sem respostas.

### **Preparando-se para o encontro**

Chegou um momento em que o desejo de contar esta história ficou tão forte que parecia não haver outra decisão a tomar senão buscar formas de contá-la. Começou, portanto, uma busca que me levou à Campinas como aluno ouvinte da disciplina Seminário Avançado I: Histórias de Iniciação na Arte, oferecida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Durante a disciplina, foi apresentada a proposta de que fosse feita uma conversa com um artista utilizando-se da entrevista não diretiva como procedimento. Eis o ponto em que Kusnet, Célia, eu e o trabalho de formação de atores nos encontramos.

Entendendo a entrevista não diretiva como aquela em que o entrevistado assume o papel habitualmente detido pelo entrevistador, já que se configura como a pessoa mais apta a explorar o campo do problema (Machelat, 1980), percebi que seria uma possibilidade de criar um campo de aproximação entre minhas dúvidas e suas histórias e memórias de Célia. “O sujeito (...) ao ser interrogado de maneira não diretiva, possibilita a emergência do conteúdo sócio afetivo profundo, facilitando ao entrevistador o acesso às informações que não podem ser atingidas diretamente.”

Ao longo do semestre, a preparação foi feita, incluindo a leitura de textos e o constante debate acerca do papel do entrevistador em uma entrevista não diretiva (ou entrevista aberta, como destaca José Bleger): deixar o fluxo de memórias do entrevistado se manifestar, valorizar o silêncio, permitir que o entrevistado seja o condutor de sua própria fala e abrir-se para o risco, aqui entendido como a possibilidade do inesperado manifestar-se. De forma um pouco diferente de Machelat, aponta o psiquiatra argentino, “poder-se-ia dizer que o entrevistador controla a entrevista, porém quem a dirige é o entrevistado”.

Uma relação que se aproxima muito da relação teatral da cena, em que dois atores, por exemplo, conduzem e são conduzidos ao mesmo tempo. Tais proposições me pareciam ser a melhor forma de criar um ambiente de contato e compartilhamento, principalmente levando-se em conta a personalidade da entrevistada.

Todo o processo de preparação foi fundamental para compreender que “a hipótese da entrevista é que cada ser humano tem organizada uma história de sua vida e um esquema de seu presente, e desta história e deste esquema temos de deduzir *o que ele não sabe* (Bleger, 1998, grifo meu).” Dizendo de outra forma: em teatro, o sistema de jogos de Viola Spolin<sup>5</sup> tem, como princípio, o conceito de “estar à espera” e sua diferença de “esperar por”: “todos os jogadores que estão no mesmo espaço de jogo devem estar “à espera” enquanto a atividade se desdobra. Não “esperar por”, mas estar à espera. Esperar por é passado/futuro. Estar à espera é permitir que o desconhecido – o novo, o inesperado, talvez o momento de arte (vida) se aproxime” (Spolin, 1999).

Em seu livro “Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação”, o capítulo “Tuneu: auto-retrato” é escrito em primeira pessoa na perspectiva do artista entrevistado pela pesquisadora Ana Angélica Albano. A opção por esta escrita possibilitou que o livre fluxo de expressão do artista, captado em entrevistas não diretivas, chegasse ao leitor. Forma e conteúdo se encontram. Se Tuneu afirma que Tarsila, como mestra, permitia que ele fosse ele mesmo, o procedimento da pesquisadora permitia que isso fosse mantido em seu texto. Como colocar-se diante de um artista e possibilitar que ele seja ele mesmo? Essa ideia, muito bem resolvida no texto, sempre me cativou.

Contudo, foi no Seminário “O que a arte ensina a quem ensina arte” que Ana Angélica levou a cabo a proposição do que podemos empreender de várias formas de se conduzir encontros de forma não diretiva – algo que atravessou a maior parte das atividades. Na mesa redonda “A arte me ensina a ser: diálogo entre um artista e um

---

<sup>5</sup> [Viola Spolin](#) é reconhecida internacionalmente pelo seu Sistema de Jogos Teatrais. As propostas da autora preocupavam-se tanto com os procedimentos pedagógicos (dentre eles, a formação do indivíduo) quanto com o resultado estético, cujas sínteses são apresentadas à comunidade.

terapeuta”, o terapeuta Roberto Gambini mostrou, por meio de condução não diretiva, como pode ser potente o diálogo pleno com um artista – neste caso, Paulo von Poser. Os silêncios, a condução discreta, as participações assertivas que estimulavam as elaborações do artista propiciaram um ambiente de descoberta e compartilhamento em que o verdadeiro condutor era a poética do artista – e seus naturais caminhos não lineares. Resultado: uma plateia muito envolvida e afetada pela fala do artista.

Após a preparação, coloquei-me “à espera” para o dia da entrevista. Com duração de duas horas, o procedimento ocorreu e foi, a meu ver, uma experiência que afetou a ambos.

### **Histórias de ontem revisitadas e transformadas nas memórias de hoje**

Célia Luca foi integrante da primeira e única turma de Kusnet na Fundação das Artes, na qual o trabalho minucioso e detalhista no treinamento do ator e na construção do personagem era o foco; destacava-se também, a partir de sua observação, a generosidade e humildade do professor:

No primeiro (...) nós entramos todos, sentamos em círculo e a primeira coisa que ele disse pra gente foi assim: eu não estou aqui para ensinar, eu estou aqui para aprender (...) Falou que estava escrevendo "Ator e Método", que já tinha escrito mais outros dois livros. (...) Então, ele disse isso, que ele estava ali para aprender. E toda a aula dele era nesse sentido. Você percebia que ele estava sempre muito atento. Em nenhum momento ele chegava pra nenhum aluno e dizia assim, olha você errou aqui por causa disso ou daquilo. Ele chegava, ele conversava com a gente, ele vinha perguntar pra você assim: "o que você achou daquela cena?" Que era a cena que ele achava que não estava como devia estar. E através de conversa, que você ia respondendo pra ele e ele ia te provocando, você chegava a conclusão de que naquele momento você estava no caminho errado (2013).

O contato com Kusnet foi interrompido de forma prematura e diferente do que se esperava.

O último dia de aula foi em meados de julho de 75. Ninguém sabia que ele estava doente. Ninguém. E que nesta mesma sala, no final da aula, ele disse pra gente assim, a gente ia entrar de férias, ele falou assim “olha, este amigo de vocês vai se ausentar por um tempo, mas logo,

logo ele estará de volta”. E ele não voltou, porque ele morreu em agosto (Luca, 2013).

Célia Luca conta que, após a morte de Kusnet, sempre desejou sonhar com ele. Em 1976, exatamente um ano após seu falecimento, o tão desejado sonho ocorreu.

E quando fez um ano exatamente que ele morreu eu sonhei com ele. Eu tava num lugar que eu não sei explicar onde é e ele chegou. Aí ele chegou e eu falei, Kusnet, que saudade de você - e dei abraço apertado nele, sabe aqueles abraços que você sente que a pessoa está presente e te abraça? E aí ele me deu um pacote, um presente. Eu falei, ah! Que bom, não sei o quê. Era um pacote com um papel branco e uma fita vermelha de laço. Abri o pacote; era um livro. Não tinha nome o livro. E quando eu olhei, ele já não estava mais. E aí eu comecei a folhear o livro, e o livro tinha coisas escritas, e eu não sei dizer pra você o que estava escrito, até uma determinada parte, e o restante estava todo em branco, todas as páginas em branco. Então, eu acordei. Tenho este sonho nítido até hoje.

Durante a conversa, a entrevistada conscientiza sua percepção do processo das aulas com Kusnet e o fato de que ele possibilitava as escolhas de cada um:

Na parte criativa, você fazia o que você quisesse. Na parte do diálogo você tinha que obedecer rigorosamente todo o texto. E óbvio que aí, ele nunca chegou pra gente, por exemplo, e falou porque esta personagem é assim, assado, nunca. Engraçado que a gente trabalhava com ele e o trabalho ia fluindo, hoje, agora que estou pensando nisso, em nenhum momento ele chegou e falou, como é a personagem, como é que é isso, como é que é aquilo. Não, a gente escolhia o que ia fazer.

Durante sua fala, lembra-se de uma passagem que indica a compreensão, hoje, da importância que seu trabalho como professora pode representar:

Eu me lembro de uma vez em que, e hoje eu até lamento, quando o Tin [professor da Escola de Teatro], ia fazer uma viagem. (...) Ele chegou para a Dulce [diretora da escola] que estava perto da minha mesa, e contou da viagem, e Dulce falou assim “e quem vai te substituir?” Aí ele falou assim: “ela”, se referindo a mim. “Mas tá louco Tin? Eu não sou preparada pra dar aula. Eu não tenho preparo, eu não sou professora, disse à época”. Mas eu devia ter aceitado. Porque eu acho que teria adiantado uma parte do processo da Fundação, entendeu?



Figura 2 – Célia Luca, durante atuação no espetáculo “Fuga”, apresentado no Cena de Teatro 2010 – Festival de Teatro de São Caetano do Sul



Quando estimulada a falar de seu retorno aos palcos após dezoito anos sem atuar, ela destacou:

Eu comecei a trazer de volta na minha memória, que eu achava que eram coisas que estavam apagadas. (...) Acho que esses trabalhos, o fato de eu ir assistir ensaios, de eu palpitar, de alguma forma eles foram um preparo para eu poder fazer o trabalho como atriz novamente. Mas eu tive muito medo. E aí foi assim, um trabalho fantástico. Sabe, com atores mais novos, bem mais novos. Eu tinha muito medo de errar também. Essa coisa que a gente fala para o aluno “aqui é lugar de errar?” Mas é óbvio que a gente tem medo, não tem?

Ao longo da entrevista, Célia foi deixando clara seu entendimento acerca do teatro, que tem diversos pontos de conexão com o trabalho feito com Kusnet:



E eu acho assim, como que eu acredito que o elemento importante do teatro é o ator. (...) Se nos convencer, ele nos leva para o mundo que ele quiser. Ele cria um mundo, ele nos convence desse mundo e a gente penetra nele e vai.

A relação que Célia estabeleceu com seu professor foi muito intensa e plena.

Kusnet foi o meu mestre. Uma pessoa que eu jamais esqueço. (...) O Kusnet me ensinou muito mais sobre a vida do que sobre o teatro.

Em um determinado momento, Célia, ao descrever seu mestre, conta que tem um desejo de contar para outras pessoas mais sobre seu trabalho. Ao falar do exercício “entrevista com o personagem”, desde sua criação em cursos livres até sua aplicação em processos teatrais mais complexos, sem qualquer elaboração prévia, surge uma questão que coloco a ela durante a entrevista: “você acha que o trabalho que você faz hoje, como o exercício da entrevista, é uma forma de tentar escrever as folhas em branco?” Célia silenciou por uma instante. Seus olhos brilharam. Percebi um momento de grande introspecção, depois do qual ela respondeu:

Acho que sim, acho que sim. Não sei, vamos ver. (...) Mas eu acho que é uma forma. Eu sei que, por exemplo, a Carminha, aquela que veio no lançamento do livro, que trabalhou na Fundação, ela também, até ela me falou que queria escrever um livro sobre o Kusnet na Fundação, se eu faria isso com ela, eu falei que faria. E aí ela falou, até escrevi um e-mail pra ela, ela falou “Célia, no momento em que nós duas estivermos prontas, nós iremos escrever, fica tranquila”. Sei que tem o Ademir também, que fez curso comigo. Ele está no Rio. Ele trabalha com numa ONG e o trabalho que ele desenvolve também é em cima do “Ator e Método”. Eu acho que tem pessoas que estão por aí como formiguinhas dos bastidores, e é isso que eu acho que é... eu não gosto desse lado do teatro, essa coisa glamorosa, não. Eu gosto é desse outro lado, desse que você vai estudar, vai pesquisar, vai experimentar. Esse que eu acho que é bem legal.

### **Novas histórias**

Como os processos formativos podem tornar o ator um dos centros criativos do teatro? Meu interesse em pesquisa, atualmente, é responder esta pergunta e a parceria artística com Célia Luca tem indicado alguns caminhos para a elaboração de respostas possíveis.



Acredito, também, que a entrevista apresentou elementos que contribuem para a investigação e elaboração de possíveis respostas. Porém, mais do que isso, desvelou outras camadas envolvidas neste processo. Possibilitou conhecer momentos importantes, dela e de Kusnet, refletir e, ao mesmo tempo, compreender em que lugar nos encontrávamos como artistas.

Outrossim, foi a pergunta inesperada sobre a escritura das páginas em branco, a reflexão da entrevistada e o momento que se criou que acabaram por provocar, a meu ver, uma transformação do sujeito bem como do entrevistador.

De minha parte, nosso trabalho em conjunto se modificou. O desejo de ouvir mais, de dar mais espaço para minha parceria de trabalho se intensificou. Creio que isso tenha ocorrido porque houve uma preparação que me incitava, como entrevistador, a criar espaços, lacunas, as quais, diante do entrevistado, foram fundamentais para que o silêncio se manifestasse e assim, fosse criado um ambiente de reflexão e, também, de transformação. De fato, a entrevista funcionou, como aponta Bleger, como uma situação em que se observa parte da vida do entrevistado, que se desenvolve diante de nós e, também, em relação a nós (1980).

Como entrevistador implicado com o sujeito e também com o objeto de pesquisa, fui plenamente afetado não somente pelas respostas, mas pela forma na qual elas se deram: os silêncios, os olhares, as inflexões. A sensação foi a de que havia um turbilhão, para o qual eu também fora puxado.

O resultado foi de que ocorreram mudanças. De um lado, minha vontade de que Célia tivesse mais espaço para definir os caminhos dos processos artísticos nos quais nos envolvemos. Por outro, era também perceptível sua mudança quanto à compreensão de sua forma de participar dos processos: passou a opinar mais, a envolver-se em questões nas quais antes não participava, como aspectos da encenação, movimentação dos atores e iluminação cênica.

Em agosto de 2014, apesar de seu comportamento reservado, aceitou participar de um debate no Sesc sobre o trabalho de Eugênio Kusnet. Como apontou na entrevista, houve uma decisão (ou foi conscientizada): falar sobre o Kusnet que ela conheceu.

Um livro com metade de suas páginas em branco pode indicar uma história não pôde ser concluída; pode, também, conter uma história que pode ser concluída. Ao conscientizar o presente recebido em sonho daquele que considera não somente seu mestre em teatro mas na própria vida, Célia, a meu ver, conscientizou que ela pode ser a autora das páginas em branco. Um chamado (uma convocação), quando entranhado no interior do ser, ao encontrar uma possibilidade de expressar-se, o faz. E é tão forte que faz com que o indivíduo não encontre outra coisa a fazer senão atendê-lo.

As páginas em branco foram um convite para Célia. Um convite para o qual me senti convidado como parceiro, coautor; tarefa para a qual tenho me preparado, construindo, em mim, silêncios e lacunas nos quais possam ser ecoadas as vozes de outros que também desejam e precisam contar esta história.

### Referências

ALBANO, Ana Angélica. **Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação**. São Paulo: Plexus Editora, 1998.

ANDRADE, Milton. **Milton Andrade**: depoimento [jul.1999]. Depoimento concedido em 06 de maio de 1995 no evento Vamos Falar de São Caetano. Transcrita e publicada na Revista Raízes nº 21. Julho de 1999.

BLEGER, José. **Temas de psicologia: entrevista e grupos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUCA, Célia. **Célia Luca**: depoimento [nov.2013]. Depoimento concedido em 02 de novembro de 2013 para Sérgio de Azevedo. Arquivo em MP3.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

MICHELAT, Guy. **Sobre a utilização da entrevista não diretiva em sociologia**. In: THIOLENT, M. Crítica Metodológica, Investigação Social e Enquete Operária. São Paulo: Pólis, 1980.

PIACENTINI, Ney. **Eugênio Kusnet – Do ator ao professor**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

## **Patrimônio imaterial e história oral: no caminho da produção de registros<sup>1</sup>**

Suzana L. S. Ribeiro<sup>2</sup>  
Universidade de Taubaté, Taubaté-SP

### **Resumo**

Este trabalho apresentará os resultados de pesquisa realizada na cidade de Paraibuna a partir do desenvolvimento de uma oficina, que teve como resultado a produção de registros de entrevistas com sete personagens da história cotidiana da cidade, a partir da prática da história oral. Tais registros geraram um livro digital. Durante o trabalho foram socializadas experiências sobre tendências teóricas e sociais em torno das noções de memória do trabalho de preservação do patrimônio imaterial e da história oral, levando em conta os conceitos de identidade, comunidade e subjetividade, com o objetivo de compreender e atuar em nosso mundo em sintonia com as demandas das comunidades. Entende-se que o trabalho realizado - registro das narrativas e também a escritura do livro - reforçou a importância e criou uma possibilidade de a preservação do patrimônio histórico e cultural de Paraibuna.

**Palavras-chave:** Patrimônio; História Oral; Cultura; Participação.

### **Primeiros passos**

Como podemos registrar a história de nossa gente? Com essa pergunta a ser respondida iniciamos um trabalho junto à Fundação Cultural Benedito Siqueira e Silva, na cidade de Paraibuna, no interior do estado de São Paulo. O trabalho tinha como metas a criação de um acervo de entrevistas de histórias de vida, a escrita de um livro e a edição de um documentário audiovisual, composto pelas histórias de vida de moradores de um determinado bairro do município.

A história oral de vida foi a forma escolhida para a produção dos registros sobre costumes e festas, ou seja de representações do patrimônio imaterial. Esta caminhada nos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Práticas de Educação, Preservação e Acervo de memórias do Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Educação e Desenvolvimento Humano e do Departamento de Letras e Ciências Sociais da Universidade de Taubaté.

levou a uma localidade afastada da sede urbana do município. Isto porque, o bairro dos Remedinhos dos Prazeres é palco de uma das festas mais tradicionais da localidade: a festa de Nossa Senhora dos Prazeres.

Todo o trabalho se desenvolveu em oficina intitulada “Patrimônio imaterial e história oral: produção de registros audiovisuais”, com carga horária de 300 horas. As atividades da oficina se desdobraram em encontros presenciais, realização e acompanhamento das entrevistas, monitoramento e orientação de transcrições, verificação das transcrições, correções das edições de texto, além da edição e editoração do livro digital. Desta forma para a produção documental, foram realizados, em paralelo, o trabalho de formação dos pesquisadores, o registro de entrevistas e de escritura de narrativas, organização de acervo e edição de um livro e de um documentário. O livro digital foi organizado coletivamente e que é produto concreto do trabalho realizado pelos integrantes da oficina. A produção do livro digital, foi portanto, realizada a partir de material produzido pelas atividades realizadas pelos estudantes nas horas de oficina previstas no projeto.

Durante seis meses um grupo de cinco pessoas efetivou a pesquisa que envolveu conceitos e práticas relacionadas à expressão da memória social e organizou seus resultados em diferentes suportes, a saber: livro digital e vídeo documentário. Desta forma novas tecnologias da comunicação digital foram colocadas à disposição da divulgação dos resultados deste projeto de prática pedagógica que puderam constituir um acervo de memória.

Entendemos que a publicação do um livro digital e a divulgação do vídeo documentário foram e serão formas a divulgar e compartilhar com toda a comunidade de Paraibuna estas narrativas que contarão sobre memórias individuais e coletivas que são patrimônios de todo um grupo.

### **Em busca de sustentação teórica**

Os objetivos do trabalho envolveram, mais especificamente, a compreensão do papel das pessoas e de suas histórias como sujeitos de um tempo e local, que devem ser

valorizados no que se refere ao reforço de elos de identidade de determinadas comunidades, em especial a do bairro do “Remedinhos”. Sendo assim, destaca-se a importância do registro de narrativas e da criação de acervos de histórias de vida que possam possibilitar a preservação deste patrimônio imaterial e da memória social.

Isto porque segundo Le Goff:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (LE GOFF, 1996, p. 476)

Memórias são falhas, porque têm como referência perspectivas sempre parciais (não arbitrárias) de um acontecimento do passado. As vontades do presente têm um impacto no que lembramos (HUYSSSEN, 2004, p.69). Isso não significa que a lembrança seja incompleta ou equivocada, mas sim que gera documentos diferenciados.

Com isso, há alguns elementos para entender o porquê desse interesse tão grande pela memória nas Ciências Sociais. Sem dúvida, lida-se com a memória porque ela pode dizer quem se é. Mesmo cientes de suas limitações, acredita-se poder fazer dela uma forma de saber para a produção de conhecimento sobre nós mesmos.

Ao contrário disso, pode-se dizer que a relação entre história e memória é conflituosa e concorrente “porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade)” (SARLO, 2007, p. 9).

Desses desdobramentos e estudos mais recentes sobre o conceito de memória, quero destacar aqui os que envolvem o fazer da história oral. Pois como dito, a história oral é resultado de um processo interativo em que por meio de entrevistas é possível fazer com que as experiências pessoais venham à tona e possam ser registradas.

Desses desdobramentos e estudos mais recentes sobre o conceito de memória, quero destacar aqui os que envolvem o fazer da história oral. Pois como dito, a história oral é resultado de um processo interativo em que por meio de entrevistas é possível fazer com que as experiências pessoais venham à tona e possam ser registradas.

O uso de fontes orais, entretanto, não é nada novo, assim como foi apontado em uma entrevista com Marieta Ferreira de Moraes para a revista ComCiência:

"Desejoso de saber, interrogo". A frase do grego Heródoto, autor daquele que é considerado o primeiro trabalho histórico da civilização ocidental, demonstra que a utilização de fontes orais como meio para se escrever história não é fenômeno recente. Falar do estudo da história, segundo o historiador Paulo Miceli, é falar da origem prática da memória, do testemunho, da pergunta e da resposta, que é muito antiga e que se estende até os dias atuais. Segundo ele, a recorrência a relatos orais para a compreensão da história foi historicamente utilizada por vários autores e de diferentes maneiras: "No século XVI, temos Bernardino de Sahagún, que quis entender os povos conquistados pelos espanhóis e os entrevistou", afirma. Miceli cita ainda outros estudos que tiveram caráter semelhante, como o de Michelet, que fez uma pesquisa para saber a opinião que os franceses tinham sobre a sua própria revolução, no século XVIII. (MORAIS, M. F de, *online*)

Vale observar que nem todo trabalho com fontes orais é um trabalho de história oral. Por isso, Meihy denomina o trabalho com entrevistas, que tem suas principais preocupações derivadas do diálogo estabelecido com os entrevistados, de "moderna história oral"<sup>3</sup>, caracterizando-o como um novo campo de investigação. De qualquer maneira a história oral vem se preocupando com o estudo sobre a memória.

Em vista de toda a trajetória percorrida pelo conceito de memória pode-se dizer que a relação entre história e memória tem sido re-significada.

O maior valor da história oral, para pensadores como Thompson que defendem sua relevância, está em consolidar que a oralidade dá vida e energia às narrativas, permitindo a trama de uma história. A história oral flexibiliza ainda mais o uso das fontes, pluralizando e democratizando a escrita da história.

Os registros produzidos hoje fazem parte do acervo da Fundação Cultural e esperamos que possam ser material de estudo e pesquisa para novos projetos.

---

<sup>3</sup> Esse termo é também usado como forma de diferenciar a história oral contemporânea, da história escrita a partir de fontes orais, praticada desde a antiguidade clássica. MEIHY, J. C. S. B. História oral: um locus disciplinar federativo. In: MEIHY (org). *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996, pp. 48-55.

Este trabalho foi finalizado em janeiro de 2015 abrindo perspectivas para a existência de novas pesquisas futuras que poderão percorrer o mesmo processo e dar conta das histórias de outros bairros ampliando entendimentos sobre os locais de memória na construção de identidades de sujeito, grupos e comunidades, conhecendo diversas vertentes que estudam e abordam essas práticas culturais na contemporaneidade e produzindo novos registros do patrimônio imaterial de comunidades de Paraibuna.

### **Construindo o caminho**

A força desta experiência que mesclou prática pedagógica e pesquisa foi a criação dos registros sobre os bairros de Paraibuna a partir dos olhares de historiadores locais e dos moradores da localidade.

A nossa prática pedagógica teve como objetivo instrumentalizar uma formação teórica e metodológica em história oral. Esta forma de trabalho foi compreendida como um processo de produção de conhecimento que privilegia o diálogo e a colaboração de sujeitos considerando experiências, memórias, identidades e subjetividades de pessoas e seu cotidiano. Esta abordagem esteve preocupada em responder às preocupações de nosso tempo presente e se apropriar das tecnologias contemporâneas. Neste processo de intervenção e mediação aconteceu a construção de narrativas resultante de estudos referentes a experiências que mesclam o individual e o coletivo. Ou seja, o que se alcançou com esta caminhada foi o resultado da escuta ativa de histórias contadas por várias vozes que refletiram sobre memórias - individuais e coletivas.

A pesquisa congregou duas dimensões das histórias e memórias sobre o bairro. A primeira que priorizou retomar as histórias sobre o Bairro dos Remedinhos, e que portanto entrevistou pesquisadores da história de Paraibuna e contam os primórdios da ocupação deste espaço em que hoje está o bairro, nossos colaboradores são Célio de Abreu Freire Júnior, João Rural e Gilda Brasileiro. Na segunda parte, foi central registrar as histórias do Bairro dos Remedinhos, representadas pelas narrativas dos moradores da localidade: Sebastião de Oliveira Santos, Antônio Santana de Siqueira (Camilo Santana), João Manoel da Silva (João Camilo) e Clarisse Rosa dos Santos.

A produção dos textos, seguindo os pressupostos da história oral demandou ainda muita dedicação – horas e horas de trabalho de transcrição, transcrição e conferência (MEIHY e RIBEIRO, 2011). Por isso, o que resultou foi a composição de narrativas comprometidas com a história de cada entrevistado, que nos permite caminhar por lugares conhecidos os vendo a partir de novos ângulos.

A riqueza estes registros vêm da interação estabelecida entre entrevistadores e entrevistados. Resultado de um encontro que não se pautou apenas por perguntas em busca de respostas objetivas. As entrevistas evidenciam um saber ouvir e respeito às subjetividades e características de cada entrevistado.

Eclea Bosi agregou uma perspectiva individual e coletiva às narrativas. Segundo a resenha escrita por Ades sobre o livro de Eclea:

Cada relato remete a situações em que o depoente se envolveu em interação com outras pessoas, reflete as crenças que adquiriu em seu grupo, se ancora temporalmente aos eventos que fizeram notícia e qualificaram a época, sobre campeonatos de futebol, sobre acidentes e crimes, sobre escândalos e política (...). A vida “privada” constitui o testemunho de um tempo coletivo, e o psicólogo social pode remontar, a partir das práticas da privacidade, para o contexto social do qual se nutrem e que elas ajudam a definir. Nesta empresa, a psicologia estabelece zonas de transição e de interdisciplinaridade com a história e as outras ciências sociais. (ADES, *online*)

No decorrer do trabalho foi possível conhecer um pouco da realidade vivida no bairro do Remedinho dos Prazeres para pesquisadores e outras pessoas. Mas também foi uma oportunidade para seus moradores ouvirem e verem suas histórias registradas, e por meio da tecnologia do audiovisual terem contato com um retrato do lugar que é parte de suas experiências de vida e olhar outras facetas do cenário de suas histórias.

### **O lugar da memória**

Remedinho dos Prazeres é um bairro da zona rural do município de Paraibuna, SP. Ele está situado à 47 km do centro da cidade e mantém a celebração de festas. Dentre elas se destaca a Festa de Nossa senhora dos Remédios, celebrada em 08 de setembro. Nela os convidados participam da procissão, das orações, e almoçam juntos. No almoço

é servido o Afogado, ou como é conhecido o “Fogado”, prato típico da região. As festas e a culinária são marcas da cultura local, e dos costumes tradicionais que organizam a identidade atual do bairro.

A partir do estudo que se apresenta ampliamos as possibilidades de escrita da história do bairro e do município de maneira a reforçar elos de pertencimento identitários da cultura paraibunense.

O bairro do Remedinho dos Prazeres encontra-se:

(UTM: 0433534/7389863), a 826 m acima do nível do mar. O bairro pertence ao município de Paraibuna, localizado no Alto Paraíba, na escarpa da Serra do Mar, ao leste do Estado de São Paulo, na região sudeste do país (latitude: 23°23’10’’S; Longitude 45°39’44’’W GR). Sua principal via de acesso é a Rodovia dos Tamoios (SP 99) que liga a cidade de São José dos Campos, importante pólo industrial do país, à cidade litorânea de Caraguatatuba, pólo turístico de veraneio. (FUNDAÇÃO CULTURAL, 2014, *on line*)

Quanto à história do bairro, são muitas as versões em disputa, representadas neste artigo de forma complementar ou diversa nas narrativas da primeira parte e na voz do Sr. Sebastião de Oliveira Santos. Assim, quatro narradores detalham estudos ou teorias sobre o surgimento do povoamento que deu origem ao bairro.

Para esta história ganha centralidade a estrada do Padre Dória. Veia por onde circulou a vida da região durante meados do século XVIII. Data de então os primeiros relatos oficiais da presença de moradores na região, da instalação de pequenos agricultores e da formalização de uma rota de comércio que ligava as localidades de Jacareí e São Sebastião. Ao longo deste caminho foram surgindo pousos e deles povoamentos, dentre eles: Paraibuna, Fartura, Gibraltar, Sarambuca, Lourenço Velho e Remedinho dos Prazeres.

Na voz do Sr. Sebastião de Oliveira Santos uma história mais pessoal aparece a referência ao Sr. Aleixo Gomes de Moraes, que teria fugido e procurando um lugar mais reservado para se esconder, iniciara o povoamento onde atualmente se localiza o bairro. De acordo com Moreira (2008) o nome do bairro seria derivado da junção do nome do

Rio dos Prazeres e de uma imagem de Nossa Senhora dos Remédios que o senhor Aleixo carregava consigo.

A imagem de Nossa Senhora dos Remédios foi abrigada em uma capela, que mesmo contando com diferentes construções permanece como parte da paisagem do bairro e sendo cuidada por Dona Clarisse. A capela, é centro das celebrações religiosas. De arquitetura pequena e simples é símbolo da religiosidade, festividade e receptividade de toda a comunidade. Importa analisá-la em conjunto com a estrutura comunitária do bairro que conta com um pátio, um salão e barracas onde moradores e visitantes se confraternizam durante as festas.

### **Pé na estrada**

A medida em que apresentamos geograficamente o bairro é relevante retomarmos algumas reflexões de Nora. Pierre Nora teve também grande importância no debate da construção do conceito de memória, contribuindo com a noção de lugar da memória, que foi amplamente popularizada, e que pode ser concebida como um ponto em torno do qual se cristaliza uma parte da memória nacional (locais de identificação entre memória e história). O "lugar de memória" foi definido por Nora na apresentação de Les France como "toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer".

Dessa forma destaco outra grande contribuição de Nora, ao discutir o fim da história-memória e a memória tomada como história. Tais reflexões abriram campo para que trabalhos como estes, de história oral pudessem ser desenvolvidos.

Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização e seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história.

Sem dúvida é impossível não se precisar dessa palavra. Aceitemos isso, mas com a consciência clara da diferença entre memória verdadeira, hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, as memórias de impregnação e os saberes reflexos e a memória transformada por sua passagem em



história, que é quase o contrário: voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea: psicológica, individual e subjetiva e não mais social, coletiva, globalizante. Da primeira, imediata, à segunda, indireta, o que aconteceu? Pode-se apreender o que aconteceu, no ponto de chegada da metamorfose contemporânea. (NORA, 1993, p. 14)

Assim surge a distinção entre a "história construída" e a "memória vivida" que estabeleceu marcos de uma nova abordagem capaz de reconstruir o passado do Estado Nacional Francês. Ampliando consideravelmente o conceito, Nora introduziu principalmente a memória nacional cuja construção é feita sistematicamente a partir de uma série de instituições, da escola aos arquivos, passando pelas festas e pelos monumentos de comemoração.

Tais elaborações são retomadas aqui sob dois aspectos, o bairro “Remedinho dos Prazeres” é o lugar da memória e da construção identitária de seus moradores. Por meio de nossa pesquisa pudemos compreender que a festa é elemento central nesta composição. Ela significa a união da coletividade, em torno de algo comum compartilhado. Nesta ocasião se rememoram festas passadas e se reconstróem narrativas coletivas. A capela e o mastro de canela são monumentos de comemoração e de identificação.

Para estabelecer um diálogo com esses sujeitos e suas histórias selecionamos para este artigo algumas reflexões sobre a festa e sua importância nas memórias dos moradores do bairro. A comunidade que é conhecida pelas festas que promove selecionou seus festeiros para contar suas histórias.

Assim, o senhor Antônio Santana de Siqueira pode começar a contar:

Mês de outubro tem festa do Santo Cruzeiro. Dia 9 de outubro. Desde o tempo que os missionário veio aí. Ele pediu pra por um Santo Cruzeiro, fizemos mas quebrou o primeiro. Depois fizemos esse de canela d’água. [...] Na festa, tem Fogado de boi também... Beleza! Tem missa, parece que as 9 horas. Tem bingo e leilãozinho.

Mas a festa principal é de Nossa Senhora dos Remédios, dia 8 de setembro. Quem trouxe a imagem de N. S. dos Remédios pra cá foi o tal de Bento Manoel dos Santos e João Manoel dos Santos. [...] Passou por eles depois ficou pra essa coordenadora, a Clarice.

João Manoel da Silva pode explicar sobre algumas mudanças na organização da tradicional festa de Nossa Senhora dos Remédios.

Aqui fui festeiro, um punhado de veis. Esse ano fui festeiro da festa Nossa Senhora do Remédio. Dei farinha e no ano passado dei bolo. [...] As festas de hoje são bem diferentes de antigamente. Agora, dizem que na festa lá no Cedro tudo é vendido, o Fogado também. Aqui não, tudo come, enche barriga, não paga nada.

Nas festas aqui vem muita gente de fora. Mas quando cai em dia de semana, muitos não vêm porque estão de serviço. Quando dá em final de semana, sábado, domingo ajunta muita gente. Beleza, quanto mais gente junta é melhor, né? Mais animada a festa...

A senhora Clarisse Rosa dos Santos também explicou:

Dia 08 de setembro, que anima o povo aí. Junta aquela quantidade de gente que nem agora, igual esse ano. O pessoal não esperava a quantidade de gente que apareceu. Menina! Mais apareceu tanta gente. Foi tão bonito! O pessoal veio de Paraibuna, Caraguatatuba, Biritiba, Salesópolis. Esta festa faz muitos anos que acontece. Só do compadre Dito João, ele olhou 45 anos. Ele tomou conta. Depois o filho dele olhou, tomou conta, cinco anos. E eu, já faz 14. Isso!

Antônio Santana de Siqueira ao falar da festa, destaca sua importância para a história do local e de seu povo quando evoca: “A Festa de Nossa Senhora dos Remédios, dia 08 de setembro é muito antiga. Isso aí é, pelo contato da posse, duzentos anos ou passa. É muito antigo.”

As entrevistas nos fazem observar que as memórias são resultado de experiências vivenciadas mesmo que deixem poucos traços de si em nós, ou mesmo que a transformemos. O filósofo Henri Bergson, no seu trabalho sobre a memória, descreveu dois tipos de lembrança, a lembrança-hábito e a lembrança que reconhece imagens e movimentos do passado, “das quais uma imagina, a outra repete”. O primeiro tipo, que se faz presente em ações e atividades da vida cotidiana, “como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço”. O segundo “é como um acontecimento de minha vida; contém por essência, uma data, e não pode conseqüentemente repetir-se”, ou seja, refere-se à recordação de um evento do passado. Bergson atribuiu à memória a capacidade de unir estes dois planos de experiência; além de permitir uma consciência espaço-

temporal. Dessa maneira a Festa pode ser compreendida sobre as duas perspectivas (hábito e evento do passado).

Apontamos esta ponderação para retomar este que foi trabalho fundador da produção de conhecimento sobre a memória, sem ignorar que essa forma de caracterizar a memória e as lembranças, em especial a autonomia entre elas conceituada por Bergson, foi bastante criticada por pensadores como Benjamin e por autores mais recentes.

Ainda recuperando intelectuais que marcaram o campo dos estudos sobre a memória, merece destaque a produção de Maurice Halbwachs, pioneiro ao apresentar a memória como fenômeno social. O sociólogo analisava, em 1935, a memória familiar, a religiosa e dos grupos sociais e mais tarde preocupou-se com a questão da memória coletiva como modo de conformar e determinar as memórias individuais, variando de acordo com o lugar social que é ocupado. Esta ideia nos pareceu particularmente interessante neste trabalho, pois as reflexões sobre a festa de Nossa Senhora dos Remédios sintetizavam religiosidade e pertencimento. Religiosidade pois todas as ações são dedicadas à padroeira, são realizadas no entorno da capela. Pertencimento, pois são feitas por aquela comunidade da qual fazem parte, organizada pelos moradores dali reforçando elos de amizade e relações sociais. Por vezes as memórias por mais que pareçam expressar experiências individuais, refletem representações e ações coletivas compostas nesta interação. A comunidade do bairro do Remedinho dos Prazeres se torna, nesta dinâmica, uma comunidade afetiva, base para a formação da memória coletiva, segundo Halbwachs (1990).

Sobre a relação que a memória estabelece com o passado e como se manifesta no presente, para além dos elos entre indivíduo e coletividade, vale lembrar as afirmações de Pollak:

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é em parte herdada, não se refere apenas a vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações, que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. (POLLAK, 1992, p.204)

Assim, o passado só pode ser recuperado pelo presente por meio de processos de interação social. Sua compreensão e sua significação são compostas de uma rede complexa, em que o contato entre os indivíduos, em determinados contextos sociais, trazem o passado para o presente. “O conceito de memória, portanto, nos permite entrelaçar passado e presente, por um lado, ultrapassar a antinomia teórica clássica entre indivíduo e sociedade, por outro” (SANTOS, 2003, *online*).

Essas ideias são potencializadas no trabalho de Michael Pollak que em seu artigo “Memória esquecimento, silêncio” (1989) aponta a existência de uma memória em constante construção. Como podemos ver nas narrativas sobre a festa. São memórias que estabelecem uma relação com o tempo quando narram: “As festas de hoje são bem diferentes de antigamente”. O antes e agora também estão relacionados em afirmações como “É muito antigo”, “...faz muitos anos que acontece” que destacam a importância do que é feito hoje destacando sua história e tradição mantida coletivamente.

O que é preciso compreender é que indivíduos não armazenam uma totalidade de experiências passadas. Podemos dizer, portanto, que estamos sempre reconstituindo o passado a partir do legado que o passado deixou em nós e que o balanço entre as determinações do passado e do presente não é jamais dado a priori (SANTOS, 1998).

### **Ponto de chegada**

A intenção da organização do livro foi a de que, para além do registro documental de entrevistas de história oral servir como elemento importante para o acervo da Fundação Cultural, possamos dar maior visibilidade ao conhecimento produzido a partir desses documentos.

Esperamos que as entrevistas registradas, documentadas e arquivadas possam continuar incrementando e misturando vivências num processo sempre inacabado de produção de conhecimentos. Isto porque, esta é a história de uma comunidade específica, mas é a história de Paraibuna e também a história do Brasil.

Destacamos que este trabalho pode ser, durante todo seu percurso, oportunidade de reflexão sobre o uso de novas tecnologias e sobre processos de comunicação da

memória, individual coletiva. Os encontros da oficina foram palcos para uma prática pedagógica que relacionou teoria e empiria, e ambas saíram reforçadas.

O cotidiano da vida nos últimos 50 anos foi foco das narrativas da pesquisa. Essas narrativas contam sobre a subsistência, sobre a ocupação das terras, sobre o comércio e sobre as relações de troca – material ou cultural – que existiam com os demais bairros rurais e com a cidade de Paraibuna. Destaca-se também a dificuldade de transporte, em um meio em que as estradas eram ruins e as formas de deslocamento raras e caras. Andar a cavalo ou a pé eram alternativas utilizadas com frequência.

Os moradores em suas entrevistas também puderam mostrar os vínculos estabelecidos com o local deles por nascimento ou por escolha. O bairro do Remedinho dos Prazeres possui um grupo de pessoas que valoriza e gosta de contar sobre seu patrimônio histórico cultural. O bairro é portanto local de memória social e portanto organizador da identidade do grupo.

Com isso, vale dizer que, ao se registrar as entrevistas dessas pessoas, contribuiu-se com essa tarefa de (re)construção identitária abraçada por eles – o pesquisador queira ou não, concorde ou não. Sendo assim, cabe uma autocrítica, pois algumas vezes, pode-se enxergar nesse trabalho a contradição criticada por Hall, em que o pesquisador, na concepção de um sujeito iluminista, dotado de razão e de coerência, passa a buscar essa mesma lógica em seus colaboradores, nos movimentos sociais.

Dessa forma, transita-se na prática de pesquisa entre as concepções de sujeito iluminista e pós-moderno, tentando enxergar como os sujeitos/colaboradores de fato existentes, vão construindo – assim como o próprio pesquisador – de forma ambígua, contraditória e bastante fluida suas identidades a partir de subjetividades muito mais complexas do que podemos teorizar ou categorizar. Vale lembrar que:

A formação do eu no “olhar” do outro, de Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo, língua, cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada, são aspectos chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida, embora o sujeito esteja



sempre dividido ou partido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia que ele formou na fase do espelho, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”. (HALL, 2005, p.37)

Ao levar em conta essa complexidade da formação identitária, é preciso considerar que não há uma coincidência pura e simples entre identidades e subjetividades, como alguns trabalhos nos fazem crer. Muitos trabalhos e muitos grupos que falam de identidades anulam subjetividades, ao homogeneizar ideias, padronizar procedimentos e transformar processos múltiplos em lineares, apagando as contradições. Comumente, essas homogeneizações eram estabelecidas a partir do padrão da sociedade ocidental judaico-cristã que de forma geral tendeu à valorização da história do homem branco. Ao se propor entender a sociedade em sua heterogeneidade, e em suas contradições, declara-se a “morte do sujeito universal”, da qual nos falou Hall, que estabeleceu por tanto tempo um referencial de construções narrativas e analíticas.

Desta maneira reforçamos nosso entendimento de que “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 1996, p. 426).

Ouvir as histórias que nos foram narradas, significou uma valorização de um modo de vida. E isso é bastante significativo.

Durante os encontros pudemos realmente aprender. Aventuramo-nos juntos em festas e trabalhos de campo. Trocamos muito conhecimento entre nós e pudemos aprender muito com os entrevistados desta pesquisa. Neste período pudemos compreender um pouco mais sobre histórias orais e histórias de Paraibuna.

Juntos comemos Fogado – o prato da culinária regional e da festa de Nossa Senhora dos Remédios, gravamos as entrevistas, criamos instrumentos para o registro da memória social e valorização do patrimônio imaterial de Paraibuna. A produção de novos documentos oriundos de histórias de vida que farão parte da história da cidade.

Nos concentramos em histórias que ainda não tinham sido registradas. Nas histórias que vivenciadas no nosso lugar, coloriam e davam vida a uma Paraíba que passamos a conhecer melhor e que passamos, cada vez mais, a admirar. Histórias que possibilitam conhecer diversas versões, explicações e trajetórias. Narrativas que nos trazem para o presente e a ele conferem novos significados, mais íntimos e subjetivos, mas também mais plurais e amplos.

## Referências

- ADES, C. **A memória partilhada**. Resenha de Bosi, Ecléa. O Tempo Vivo da Memória: ensaios de Psicologia Social. In: <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v15n3/24613.pdf>, acessado em 11/02/2015.
- BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BÉRGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FUNDAÇÃO CULTURAL BENEDICTO SIQUEIRA E SILVA. Disponível em: <http://www.culturaparaibuna.org.br/>. Acesso em: 18/11/2014.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, S., at alli. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2004.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1996.
- MEIHY, J. C. S. B. e RIBEIRO, S. L. S. **Guia Prático de História Oral**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- MORAIS, M. F de. **Memória é matéria prima do trabalho do historiador**. In: ComCiência, 2003. Disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/04.shtml>, acessado em 10/01/2007.
- MOREIRA, C. M. R. F. **Patrimônio histórico e cultural do bairro Remedinho dos Prazeres**. Monografia. Iniciação Científica Junior. Instituto Fauser. Programa de Jovens, Meio Ambiente e

Integração Social (PJ-MAIS). Monografia apresentada à Feira Brasileira de Ciências e Engenharia – FEBRACE 2009. Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, 2008.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto história**, nº 10. São Paulo, PUC-SP, dezembro de 1993, p. 14.

POLLAK, M. Memória esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PARAIBUNA. Disponível em: <<http://www.paraibuna.sp.gov.br/>>. Acesso em: 19/11/2014.

RIBEIRO, S. L. S. ; EVANGELISTA, M. B. ; ROVAI, M. G. O. Audiovisual e história oral: utilização de novas tecnologias em busca de uma história pública. **Oralidades** (USP), v. 1, p. 89-105, 2011.

\_\_\_\_\_; EVANGELISTA, M. B. (Orgs.). **Pontes da Memória**: histórias da nossa gente. 1. ed. Prefeitura de Jundiaí: Prefeitura de São Paulo, 2013.

SANTOS, M. S. A luta da memória contra o esquecimento. **Síntese Nova Fase** 25, n. 82, 1998, pp. 351-368.

SANTOS, M. S. História e Memória: o caso do Ferrugem. **Revista Brasileira de História**, vol.23, nº 46. São Paulo: 2003, disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882003000200012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000200012), acessado em 10/01/2010.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

## **Reconstruindo a história pela memória: relatos das transformações e permanências de uma escola pública<sup>1</sup>**

Renato Rocha Lima<sup>2</sup>

Marcelo Martins Marques de Souza<sup>3</sup>

Universidade de Taubaté/ Prefeitura de Taubaté, Taubaté, SP

### **Resumo**

O presente trabalho tem como tema a importância da memória na formação da identidade individual e coletiva de um grupo, tornando os indivíduos fonte de conhecimento histórico. A partir desta temática, o objetivo principal foi a realização de entrevistas com moradores do bairro e a comunidade escolar - funcionários da escola, estudantes e responsáveis - a fim de documentar e apresentar a história do bairro e da escola. Metodologicamente aplicou-se à prática da História Oral, em que estudantes dos oitavos e nonos anos do ensino fundamental entrevistaram voluntários que expunham relatos sobre as transformações do passar dos anos. Em seu desfecho, foi elaborado um documentário contando a história do bairro e da escola que serviu como fonte histórica da trajetória da escola e do bairro, formando a própria história da comunidade.

**Palavras-chave:** História Oral; Memória; Relatos de experiência; Audiovisual; Escola pública.

### **Introdução**

A sirene toca na escola municipal situada na cidade de Taubaté, desde seu surgimento no ano de 1999. Filas de estudantes são formadas, todos abraçados pelas grades e paredes da instituição com os professores e demais funcionários a frente. As salas, ainda vazias, esperam o início do dia letivo. O projeto “Reconstruindo a História pela memória: relatos de transformações e permanências de uma escola pública” visou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 5: Práticas de Educação, Preservação e Acervo de memórias, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Graduado em História Licenciatura pela Universidade de Taubaté, Taubaté-SP, renato.rocha.lima@bol.com.br.

<sup>3</sup> Professor de História na Prefeitura Municipal de Taubaté, Graduado em História Licenciatura pela Universidade de Campinas, Taubaté-SP, marchistoria@gmail.com.



dar voz aos diferentes personagens formadores deste espaço, como estudantes, responsáveis dos estudantes, funcionários, educadores e direção. Trazendo à tona suas recordações e lembranças, o histórico da escola e do bairro ao redor ganhou contornos detalhados fortalecidos pelo sentimento da identidade.

O projeto elaborou também, por meio dos relatos recolhidos, um vídeo documentário produzido por estudantes dos oitavos e nonos anos orientados por dois professores da área de História que supervisionaram as atividades propostas e um profissional na área de Áudio Visual, que contribuiu para a realização do documentário. A realização do trabalho foi possível através da parceria entre a Universidade e a escola pública de uma cidade no interior de São Paulo, na região do Vale do Paraíba sob a iniciativa do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID).

O documentário se baseou em várias temáticas para a sua elaboração teórica. Uma delas é a importância do poder dos símbolos utilizados num espaço para a construção da memória individual e coletiva. Em uma obra sobre a Companhia de Tecido Paulista, localizada em Pernambuco no século XX, José Sérgio Leite Lopes, analisa a força das vilas operárias no controle dos trabalhadores. Sobre a importância de alguns símbolos desta indústria, segue o relato de um ex-funcionário:

Quando eu me casei com minha esposa, ela trabalhava dentro da fábrica. Quase dez anos ela trabalhou ainda depois de casada. Depois ele começou a adoecer, ficou numa condição que não podia nem olhar pra fábrica. Ouvia a sirene, ela chorava, tão nervosa que ficou. Adoeceu que não podia nem ouvir esses apitos, Mas eu achava esses apitos bonitos. Era apito a vapor. Quando apitava às três horas da madrugada, apitavam todas as três fábricas e era um apito global. Era bonito, apito a vapor, não era como agora não. (1998, p. 13)

No ambiente fabril em questão, a sirene simboliza recordações sentimentais para uma pessoa dependendo do momento pessoal a qual se encontra. O depoimento refere-se a uma indústria, mas é possível estabelecer a comparação em relação a força simbólica

do espaço na vivência das pessoas. A estrutura das salas, o uniforme utilizado, as regras de convivência, os sinais que, em um ambiente escolar, determina a entrada, saída dos alunos e a troca de professores e o espaço interno para o intervalo. Enfim, as organizações temporais e sociais da instituição marcam as memórias e recordações das pessoas que por ela passaram de forma variada.

Segundo a interpretação de Ecléa Bosi sobre Halbwach, “a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio” (1994, p. 54). Ao utilizar da estrutura do documentário, os entrevistados são vistos e ouvidos enquanto narram sobre o espaço escolar e do bairro que vivenciaram diariamente em comunidade. Os moradores do bairro, funcionários e os alunos encontram na escola o ponto de encontro e de convívio da comunidade, interagindo indivíduos para a construção de uma memória social e coletiva.

O poder destas memórias está além da simples recordações do passado. A união dos relatos de memória nos proporcionou construir uma identidade própria da comunidade, que conhecendo o passado é possível perceber as heranças e costumes trazidos ao longo do tempo. Segundo Jacques Le Goff, a memória se torna o principal ligamento para a formação de uma identidade:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (1996, p. 491)

Por meio dos relatos expostos pelos entrevistados nos foi possível transformar memórias individuais em memórias coletivas, reconstruindo a identidade da população local e história completa da instituição escolar e do bairro que a rodeia.

A escola a qual foi pesquisada a história está situada na área periférica da cidade que revela as problemáticas sociais referentes à violência, consumo e venda de drogas e o lado perverso da desigualdade social como o subemprego e o baixo poder aquisitivo. O documentário teve sua gênese na intenção de expor esta situação e resgatar nos moradores do bairro, pais, alunos e funcionários da escola a percepção de que são agentes históricos deste meio e participantes ativos das dinâmicas sociais do ambiente.

Além disto, a escola possui um quadro de funcionários que trabalham na instituição antes mesmo do prédio estar situado no local atual. Duas funcionárias da escola que trabalham a 14 anos presenciaram o início atividades escolares, ainda quando a instituição era integrada ao prédio da Universidade da cidade e, após a mudança para seu local atual, vivenciaram a partilha do terreno da instituição com o posto de saúde do bairro. Para facilitar e melhorar a entrada e saída dos alunos, aumentar o número e salas da escola e construir uma secretária, o postinho foi alocado em outro terreno da região, adquirindo a escola um espaço mais amplo para realização das atividades escolares.

Na elaboração do projeto, vários eram os caminhos que poderiam ser tomados. No início pensamos em realizar uma pesquisa científica com alunos dos nonos anos, a fim de produzirmos documentos e registros sobre a história do bairro e da escola, que deveria ser apresentada no ENIC (Encontro de Iniciação Científica da Universidade da cidade). Após debates com os alunos, supervisores e colegas, concluímos que, este modelo de projeto, com gravações em áudio para ser redigido e a finalização se concretizando na universidade, nos restringiria apenas ao meio acadêmico e científico, isolando nosso principal foco que é o bairro e a escola. A partir destas indagações propomos aos alunos que as entrevistas fossem gravadas em vídeo facilitando a propagação do projeto.

O documentário “Reconstruindo a História pela memória: relatos das transformações e permanências de uma escola pública” justifica-se em ser um exemplo do diálogo entre ensino superior e ensino fundamental, fazendo com que os alunos tivessem um papel ativo na construção destes conhecimentos a partir de uma base teórica advinda dos meios acadêmicos representados pela universidade e o PIBID. Com a metodologia baseada em práticas da História oral, o documentário foi elaborado e

apresentado, sendo exibido na última reunião de pais e mestres do ano de 2014. Outro fator importante para a elaboração deste projeto foram os relatos de moradores do bairro, agentes das mudanças que rodeavam a escola, e por este motivo complementaram os relatos dos funcionários a fim de construir uma identidade se apoiando na história da comunidade.

### **Metodologia**

Na segunda metade do século XIX, consolidaram-se as instituições de formação de professores. Marcou-se a feminização do professorado e as modificações na composição socioeconômica do corpo docente. A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) foi uma das instituições que surgiu no início da década de 1950, pela necessidade urgente da formação de especialistas e pesquisadores nos mais diversos campos de atividade, com o objetivo de “assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender as necessidades dos empreendimentos públicos e privados que visam ao desenvolvimento do país” (CAPES, 2014).

Em 2009, foram implementados uma série de programas visando contribuir para o aprimoramento da qualidade da educação básica e estimular novas experiências, entre eles o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID), que tem por fundamentação a necessidade de pensar no processo de formação do futuro professor, destacando alguns objetivos: apoiar e contribuir com o trabalho do professor de classes de alfabetização por meio da colaboração orientada dos alunos; aproximar o futuro professor a realidade escolar; planejar e desenvolver atividades na escola; refletir sobre a ação pedagógica e partilhar os saberes construídos.

No ano de 2014, iniciou-se o programa em uma escola de bairro periférico da região do Vale do Paraíba, contando com um grupo de cinco bolsistas do curso de Licenciatura em História e mais um supervisor, professor concursado e efetivo da disciplina na escola. Mesmo sendo um dos objetivos do programa a aplicação de aulas e a inserção do bolsista na atuação da carreira docente, havia possibilidade para realizações de projetos didáticos envolvendo a comunidade escolar.

No primeiro trimestre foi apresentado ao professor supervisor um projeto sobre a reconstrução da história da escola através da memória das pessoas que vivenciaram o mesmo espaço em diferentes períodos. Estudado, analisado e debatido, o projeto se tornou viável a todos e deixou a equipe com grande expectativa dos resultados que seriam alcançados ao final do cronograma estabelecido.

Como o grupo era formado por profissionais da área de História, era inegável o nosso reconhecimento das modificações que a ciência enfrentou no século XX, questionando a história factual e centrada nos “grandes eventos históricos” e suas “personalidades” que dominavam a historiografia do período. Em 1920, surgiu a *École de Annales*, tendo como fundadores Marc Bloch e Lucien Febvre, que priorizavam as “estruturas” para a produção do conhecimento em história, impactando o debate sobre o que realmente deveria ser considerado documento histórico. Neste debate, foram aceitas novas fontes documentais e as questões psicológicas como as memórias e recordações surgiram para compreender os acontecimentos históricos, as identidades e fortalecer laços entre o passado e presente.

Este novo debate, proposto em 1920, abriu caminhos para a elaboração e execução do projeto em 2014. Tendo como base metodológica as práticas da História Oral, através de relatos de memória, nos destacaram as modificações e permanências ao longo do tempo que foram vivenciadas por indivíduos do bairro e da instituição escolar. A intenção foi fortalecer nos participantes a relação com a construção da memória e preservação da história local, recuperando a identificação o espaço social. Segundo Ribeiro, a ligação entre memória e identidade estabelece um paralelo para compreensão das transformações históricas e sociais:

O ato de rememorar é traduzido em palavras de uma narrativa. Por meio dessa, outras pessoas - ou mesmo o próprio narrador - tomam consciência de suas vidas, de suas experiências. Descobrimo-se quem é, revela-se uma identidade. A memória traduzida em palavras transmite uma experiência vivida e explica o comportamento do presente. (2007, p. 195)

E foi justamente o comportamento do presente que impulsionou a elaboração desta pesquisa, pois procurando no acervo histórico e na biblioteca da escola não foi encontrados registros sobre questionamentos locais e a história da própria região, cabendo a nós dar o pontapé inicial para as pesquisas da comunidade.

A fim de executar um projeto democrático com a participação dos diversos setores escolares – funcionários, responsáveis e estudantes – foi apresentado à ideia aos alunos para que contribuíssem de forma ativa na elaboração, produção e execução das etapas previstas. O recrutamento da equipe foi realizado nas aulas de História cedidas pelo professor supervisor onde o poder da escolha ficou a cargo do aluno que tivesse interesse. As séries que participaram do projeto foram os oitavos e nonos anos do período da manhã e da tarde. O número de alunos que aceitaram participar do projeto fora no total de 13 alunos, sendo dez do oitavo ano e três do nono ano.

Para organizar e executar as atividades que seriam desenvolvidas ao longo do projeto, foi combinado encontros semanais nos períodos inversos as aulas para possibilitar a discussão e a compreensão dos alunos quanto aos objetivos, manuseio e posturas que deveriam tomar para a produção dos registros e a elaboração das entrevistas. Esses encontros também se tornaram importantes para manter os estudantes em contato com a escola fora de seu período escolar.

Com o intuito de incentivar o trabalho em equipe, os alunos participantes foram divididos em um primeiro momento de acordo com a série em que estavam matriculados e posteriormente foram se unindo para participar com todos e aproximarem dos colegas de outras séries.

Como o programa PIBID visa também atuação do bolsista como docente, os primeiros encontros foram todos de natureza teórica, organizados em pequenas aulas sobre os aspectos básicos para a construção da História Oral. O material utilizado para abordar o tema apresentando foi o Guia Prático de História Oral, escrito por José Carlos Sebe Bom Meihy e Suzana Lopes Salgado Ribeiro (2011), e, nestas aulas, foi abordado uma das vertentes da História Oral, a chamada História Oral Temática.

Passada a etapa teórica e do aprendizado sobre os aspectos básicos da História Oral, o próximo passo foi denominado “Atividades de Simulação de Entrevistas”, no qual foram apresentados aos alunos de que maneira se sucederia as entrevistas. Nesta etapa do projeto deu-se início a utilização dos materiais de gravação – câmera fotográfica, microfone e caixa de som. A gravação das simulações das entrevistas nos possibilitou trabalhar com os alunos a postura correta para as entrevistas, a partir de suas próprias atuações registradas. Foi desenvolvido em conjunto com os alunos o questionário das entrevistas. As questões foram pautadas nas transformações históricas que sofreram o bairro e a instituição de ensino fazendo dos entrevistados os próprios agentes das modificações.

No próximo passo do projeto, definimos quais os pais e funcionários da escola seriam entrevistados para nos relatar sobre as mudanças e permanências sofridas pela escola e o bairro ao longo do tempo, com a intenção de aprimorar os conhecimentos sobre a história local e ser dado o início aos registros de lembranças que remontam as lacunas do passado.

Com os alunos preparados e habituados com os equipamentos necessários e com a comunidade escolar - pais, funcionários da escola e alunos – selecionados e preparados, deu-se a início a etapa das entrevistas. Estas foram realizadas no ambiente escolar, nos períodos em que não havia atividades e tendo como entrevistados a Diretora da escola, que atua na instituição há cinco anos, o Guarda Metropolitano, trabalha na escola há um ano e seis meses e reside no bairro há 14 anos, a inspetora que está na escola há 14 anos, a Secretária que está há seis anos, a Professora da Educação Infantil que leciona na escola há 14 anos, o Professor de História que leciona há sete anos, dois pais de alunos que residem no bairro há 12 anos e uma moradora que está há 14 anos no bairro. Para a realização das entrevistas, os alunos foram separados em equipes de três integrantes, onde um era responsável pela realização das perguntas e outros dois pela captação de imagens nas câmeras digitais, possibilitando assim a participação de todos do projeto.

Após as entrevistas com os responsáveis, funcionários da escola e moradores do bairro, percebemos a necessidade de ouvir o que os estudantes teriam a dizer sobre as

mudanças que vivenciaram dentro da escola. Selecionamos alguns dos participantes do projeto, que aceitaram serem entrevistados, expondo seu modo de ver o mundo às transformações de seu cotidiano.

Para a finalização do projeto, os vídeos gravados foram analisados pela equipe supervisora e mais um profissional na área de edição de vídeos para que fossem feitas as seleções dos relatos e recortes temporais para a elaboração de um documentário, que expressasse através das recordações dos entrevistados as transformações históricas e suas identificações com a história local.

### **Considerações Finais**

No decorrer deste projeto, com a investigação das mudanças e permanências da escola e do bairro onde ela está localizada, buscamos construir a história por meio de registros de narrativas de memória, lembranças e recordações de funcionários e alunos da escola e moradores do bairro. Para o trabalho foi importante a participação direta dos alunos em todas as etapas. Acreditamos que assim, podemos incentivar o protagonismo juvenil. Encontramos algumas barreiras no início, pois os alunos estavam retraídos e ansiosos e por isso foi necessário destinar um maior tempo para a “Atividade Simulação de Entrevistas”. Após o andamento do projeto, os estudantes se habituaram aos instrumentos de gravações e ficaram motivados para desempenhar uma boa atuação perante as entrevistas.

Quando iniciada a etapa de entrevistar moradores e funcionários da escola, essas atividades de simulação refletiram seus primeiros resultados. Os entrevistados em questão se mostraram apreensivos e tensos e os alunos por sua desenvoltura, proporcionaram momentos de descontração, fizeram questões além das elaboradas no roteiro e tiraram dúvidas com diretores e professores sobre assuntos que os intrigavam.

Ao entrevistar os alunos, fomos surpreendidos com a forma de entenderem as transformações ocorridas no seu cotidiano. Narraram detalhes fundamentais para a reconstrução da história e a finalização do documentário. Detalhes que passaram despercebidos no início das atividades, mas que fizeram grande diferença para os

conseguíssemos apresentar uma história clara e objetiva sobre os fatos ocorridos. A pintura do muro, a mudança do uniforme, a reorganização das salas de aula e os jogos que passaram ser rotina nos intervalos transformaram o seu cotidiano diário.

Além de descontraídas, as entrevistas demonstraram como os estudantes estão atentos as mudanças que os rodeiam. Neste caso, vários dos alunos estão na escola desde o início de sua vida escolar, e se identificam como importantes agentes destas transformações.

Pelo fato das entrevistas resultarem na produção de um documentário exibido na reunião de pais e mestres, observamos a reação dos familiares vendo seus filhos narrando sentimentos e recordações e se inserindo nas transformações do cotidiano. Isto contribuiu para unir mais os familiares e imprimiu uma maior relevância às produções científicas dos alunos do Ensino Fundamental II.

Esta pesquisa e produção audiovisual ajudaram a fortalecer o elo entre escola e a comunidade. É importante destacar que as produções regionais são deixadas de lado pela historiografia, que confere maior destaque entre os grandes centros comerciais e populacionais da história do Brasil. Para a escola e o bairro, esta pesquisa se tornou pioneira no campo historiográfico servindo como fonte de pesquisas futuras, registro de memórias e a preservação do patrimônio imaterial daquele grupo.

Após a apresentação do documentário narrando a história do bairro e da escola, tornou-se importante à construção da identidade dos moradores e também dos funcionários da escola, que conhecendo sua história é capaz de se inserir como sujeito das ações do tempo. Ao darem relatos, os participantes, automaticamente faziam suas pontes imaginárias entre o passado e o presente, passando a sensação ao entrevistado de estar se situando nas transformações e relembrando suas ações ao longo do tempo. Segundo Ribeiro (2007), é justamente o paralelo entre passado e presente que resulta a formação da identidade, que narrando suas histórias se insere como parte da comunidade.

É importante pautar e refletir a importância fazermos um registro audiovisual de pessoas se indagando sobre os acontecimentos do passado. Hoje, com o mundo em constante evolução tecnológica se tornando cada vez mais digital, a produção audiovisual

se tornou fundamental para divulgação e propagação do documentário. Como o público alvo era não apenas funcionários da escola e moradores do bairro, mas toda a comunidade escolar, caracterizado em grande maioria por jovens, a produção visual fez com que aumentasse o interesse e se tornasse acessível a todos. Refletimos também que essa era a melhor maneira de se alcançar um grande impacto para a comunidade, pois um trabalho em linguagem escrita se tornaria menos atrativo ao público jovem e também dificultaria o acesso dos estudantes para entrar em contato com esse material, que alojado na biblioteca se perderia em meios aos livros empilhados.

O presente trabalho em formato de audiovisual propôs outra reflexão: a preservação da memória imaterial sendo, portanto, questão crucial para que o vídeo fosse produzido em formato de documentário. Como comentamos acima, o fácil acesso contribuiu para que o vídeo fosse visto diversas vezes pela comunidade escolar, que através deste material poderia manter viva a história social do cotidiano dos diversos indivíduos que vivem as transformações históricas. A publicação em canais de vídeo e redes sociais nos proporcionou uma propagação inesperada. Ao final da exibição do documentário no evento da escola, foi entregue aos participantes do projeto um CD contendo uma cópia do vídeo exibido e, posteriormente foi feita sua divulgação em uma rede social que, em pouco tempo, alcançou centenas de visualizações, chegando até ser compartilhado em uma página da Secretaria da Educação da cidade.

No decorrer desta pesquisa concluímos que a escola sofreu diversas alterações estruturais, físicas e sociais explicitadas nos relatos que obtivemos por meio das entrevistas realizadas e com a captação dos relatos dos próprios alunos.

Quanto às mudanças estruturais, a escola deu início às atividades escolares em 1999, no mesmo local que funciona atualmente. No início era anexada ao posto de saúde do bairro. No ano de seu estabelecimento, o bairro era composto apenas por oito ruas e recebeu iluminação pública tempos depois da instalação dos moradores. A demarcação e a construção dos primeiros canteiros das ruas para a divisão de vias começou apenas um ano depois do surgimento do bairro. A escola era cercada por uma grade cruzada, que separava a instituição de ensino da rua. O número de quadra poliesportiva era inferior,

apenas uma descoberta. E como vizinha uma creche de educação infantil, que supria a necessidade de escolas na região.

As alterações físicas da escola começaram a partir das primeiras reformas. A escola era pintada de cores mais frias que atualmente, marcada pelas cores bege, azul e branco. Existem dois pátios na escola, um externo e outro interno, que antes eram abertos e davam passagem livre as quadras poliesportivas. O pátio externo possuía o chão de terra batida e quando chovia formava poças de lama. As salas de aula eram situadas em outros locais da escola e seu número era maior do que atualmente. A merenda da escola estava instalada em outro lugar e o local que os alunos se alimentavam eram o pátio interno. A entrada dos alunos era pela frente da escola, ao lado do posto de saúde.

As mudanças sociais foram bem destacadas pelos alunos nos relatos das entrevistas, por afetar diretamente seu cotidiano, recordaram de várias transformações. A cor do uniforme acompanhava a cores das tintas em que a escola era pintada, sendo de cor bege. Nos relatos dos alunos e funcionários da escola, ficou claro que grande parte da comunidade escolar não apreciava a cor do uniforme, alegando “parecer sempre estar sujo”. Era bem expressivo o número de estudantes que frequentavam a instituição de ensino .

Atualmente a escola possui instalações distintas do passado. O posto de saúde que era anexada à instituição escolar, foi deslocado para uma região próxima, pois o número de alunos aumentou desde a construção e foi necessário a construção de novas salas. Hoje este local, funciona a secretaria da escola, a sala da direção, vice direção, almoxarifado e também sala de reuniões. O bairro atualmente está muito mais desenvolvido. O número de ruas aumentou consideravelmente e junto o número de moradores do bairro, com isso todas as ruas foram asfaltadas, há iluminação pública em todas as ruas, demarcações e canteiros dividindo e organizando as ruas. O entorno da escola, antes cercada por grade, hoje é totalmente murada. A justificativa partiu da escola afirmando que como o cercado era feito de grade, facilitava a comunicação de pessoas de fora da escola que estavam trazendo malefícios à instituição. O número de quadras poliesportivas foi acrescida de mais uma. Ao lado da escola foi construída uma quadra coberta para a comunidade, mas

vendo a necessidade de utilizá-la, houve um acordo para que durante o período escolar fosse de uso da escola, e fora, da população.

A escola estabelecida ao lado que atendia o ensino infantil com instalações para creches e berçários permaneceu no mesmo local realizando as mesmas atividades. Hoje devido à necessidade de matricular alunos no período integral, houve a construção de um edifício no pátio externo, para atender esta demanda.

As reformas físicas da escola ocorreram de acordo com a necessidade de cada período, variando ao longo do tempo. É importante ressaltarmos que no andamento do projeto, a escola estava passando por outra reforma para modificar a pintura do edifício e modernizar as salas de aula. As cores pintadas atualmente são bege, verde e laranja, entrelaçadas em forma de desenhos pela escola. Os pátios da escola também foram modernizados. O pátio interno antes com livre acesso ao pátio externo foi fechado com grade organizá-los melhor durante o período de recreação. Houve no pátio interno a construção de um palco para as atividades extraclasse e apresentações festivas. No pátio externo cimentaram o chão de terra batida para evitar a formação das poças de lama e facilitar a entrada dos alunos e houve a instalação de um bicicletário para os alunos acomodarem seu meio de transporte. Hoje a merenda escolar tem seu local próprio. Foi construído o refeitório da escola para alimentar os alunos e atender as necessidades do período integral e fundamental. A entrada dos alunos foi deslocada para lateral devido à construção da secretaria, direção e vice direção, sob justificativa de que o barulho da entrada dos estudantes atrapalhava as suas atividades. Neste caminho foi construída mais uma sala, que atualmente é a sala dos professores.

As mudanças sociais transformaram todo o ambiente escolar. A cor do uniforme antes era bege e hoje é vermelha, havendo uma boa aceitação por parte de alunos e funcionários da escola. Atualmente, devido a políticas que incentivam uma redução de alunos por sala de aula, houve uma redução na quantidade de estudantes da escola, o que facilitou a organização do ambiente, reduzindo o número de ocorrências com bons resultados de disciplina e notas. Nos períodos de recreação, que ocorrem hoje exclusivamente no pátio interno, houve investimento para a compra de *pebolins* e *ping-*

*pongs*, o que dinamizou os intervalos e estimou os estudantes a conhecerem novas práticas esportivas e disputarem torneios representando a escola.

Acreditamos que esta pesquisa pode ser vista como o “pontapé” inicial para a reconstrução da história por meio da memória nos variados bairros na cidade. Usufruindo das práticas da História Oral, pode se tornar uma ferramenta para a preservação da história imaterial regional e uma maneira registrarmos as mais variadas comunidades que constroem a história global.

### Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras. 1994

CAPES. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/sobre-a-capes/historia-e-missao>. Acesso em: 15 abr. 2014.

DOCUMENTÁRIO. Reconstruindo a história pela memória. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WITIVEOkNMs>. Acesso em: 08 mar. 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5ª edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003

Lopes, José Sérgio Leite. **A Tecelagem dos Conflitos de Classe na “Cidade das Chaminés”**. Brasília – D.F. Editora Marco Zero e Editora Universidade de Brasília, 1988.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. **Guia prático de História Oral**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. **Tramas e Traumas**: histórias de vida e identidades em marcha. São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

## Um museu temporário de brinquedos e brincadeiras<sup>1</sup>

Helena Verderamis Sellani<sup>2</sup>  
Ligia Colonhesi Berenguel<sup>3</sup>  
Escola Villare, São Caetano do Sul, SP

### Resumo

Este trabalho pretende comunicar o desenvolvimento e resultados do projeto Museu Temporário de Brinquedos e Brincadeiras, desenvolvido com alunos de 6 e 7 anos, na Escola Villare, instituição privada de São Caetano do Sul. O projeto culminou com a Exposição de Brinquedos e Brincadeiras, organizada pelos alunos em parceria com as famílias, no Museu Histórico Municipal. Para se aproximar de conceitos como História, memória, museu, acervo, patrimônio, preservação e cultura os alunos pesquisaram a história de seus familiares, realizaram entrevistas, colheram e analisaram relatos, visitaram instituições culturais, pesquisaram em diversas fontes, produziram textos referentes ao tema e se prepararam oralmente para realizar a monitoria durante o evento.

**Palavras chave:** Prática Social; História; Museu; Memória; Escola.

### Um Museu Temporário de Brinquedos e Brincadeiras

“Uma revolução que não comece e não acabe transformando o cotidiano não merece nosso empenho”.  
(BOSI, 2003, p. 168)

O percurso de investigação e trabalho que pretendemos relatar aqui se inicia com as seguintes questões: o que é memória? O que é saudade? O que é História, Presente, passado e futuro? E, finalmente: como as crianças pequenas podem se aproximar de conceitos tão complexos? É possível que os compreendam?

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 5 Práticas de Educação, Preservação e Acervo de memórias, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Coordenadora Pedagógica, Escola Villare, São Caetano do Sul, São Paulo, helena@escolavillare.com.br

<sup>3</sup> Auxiliar de Direção, Escola Villare, São Caetano do Sul, São Paulo, ligia@escolavillare.com.br

A trajetória vivida revela que sim, porém é necessário nos aproximarmos das palavras de Ecléa Bosi para dar sentido a esta empreitada, quando a autora nos ensina que “os feitos abstratos, as palavras dos homens importantes só se revestem de significado para o velho e para a criança quando traduzidos por alguma grandeza na vida cotidiana”. (BOSI, 1994, p. 74).

Onde encontrar e como explicitar essa “grandeza na vida cotidiana”, que vai revestir de significado estes conceitos para as crianças?

Foi assim, partindo de inúmeras perguntas, dúvidas e certeza das necessidades de mudança que a nossa escola se dispôs a pensar no caminho metodológico e epistemológico a seguir no intuito de favorecer a aproximação dos alunos de 6 e 7 anos dos saberes sobre História, memória, documentos e fontes históricas, história pessoal, história coletiva e história pública. Também nos pautávamos nos pressupostos de que a História das pessoas anônimas e comuns deveria ter o mesmo valor da História dos grandes personagens. (MARTINS, 2000)

Desejávamos fortemente que a “grandiosidade das miudezas” da vida cotidiana de homens de outros tempos fosse mostrada e valorizada para tornar-se prestigiosa e plena de sentido. Sim, a história de pessoas anônimas pode e merece ser compartilhada. À medida que conhecemos um pouco da história de alguém, obtemos a possibilidade de enxergar por outros vieses o mundo. Este poder das palavras, esta força, essa vontade de revivescência, arranca o homem de seu caráter transitório.

Então, por que não proporcionar que o caminho para a compreensão destes conceitos se desse por uma via que trouxesse em si o universo de significado e vivências familiares, a partir de um tema caro às crianças: os brinquedos e brincadeiras?

Assim surgiu a proposta da Exposição Temporária de Brinquedos e Brincadeiras, inspirada no projeto sugerido no Cardápio de Projetos do CEDAC/ Escola que Vale. O projeto foi desenvolvido com alunos do 2º ano do Ensino Fundamental durante aproximadamente seis meses nos anos de 2013 e 2014 e teve como prática social a montagem da Exposição de Brinquedos e Brincadeiras, na qual os alunos puderam

exercer a função de curadores e monitores, numa atividade de leitura, escrita pesquisa e produção com clara função social.

Por que um Museu? Por que um Museu de brinquedos e brincadeiras?

### **Museu é lugar de criança?**

Muitas pessoas ainda veem museu como um lugar sem graça, que guarda coisas antigas ou velhas, cheirando a mofo, ou o associam a um lugar que apresenta apenas obras de arte. Embora a busca pela visitação a museus venha aumentando em nossa região, em virtude de exposições de interesse do grande público, a relação que se estabelece com estes espaços nem sempre é de proximidade, afetividade ou de pertencimento. Afinal, será que é possível amar este espaço, será que museu é lugar de criança?

Acreditamos que sim, já que este lugar é, por excelência, a instituição que tem como missão, entre outras, conservar e apresentar aquilo que dá unidade a um grupo social: sua história e sua identidade e promove o enraizamento das pessoas. Simone Weil, citada por Bosi, afirma que:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana e uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. (BOSI, 1900, p. 175.)

Pensar sobre o que merece ser guardado, preservado, ou simplesmente admirado e contemplado, mesmo que temporariamente, é uma ação que está na raiz da discussão sobre o que é patrimônio cultural, fontes e documentos históricos e que, portanto, mereceriam um olhar mais apurado daquele que pesquisa.

Dessa forma, expor num museu não deve ser sinônimo de guardar entre quatro paredes, ou trancafiar, mas possibilitar que aquele acervo seja iluminado, como nos ensina Antonio Cicero, em seu poema Guardar:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.  
Em cofre não se guarda coisa alguma.  
Em cofre perde-se a coisa à vista.  
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é,  
iluminá-la ou ser por ela iluminado.



Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. (CICERO, 1996, p. 337.)

### **E por que uma Exposição de Brinquedos e Brincadeiras?**

Esta poderia ser mais uma exposição de pedras ou conchinhas, uma exposição de sementes ou insetos. Todos teriam seu valor educativo e cumpririam a função de promover a pesquisa. No entanto, queríamos mais do que isso! Queríamos, além de mobilizar afetos, envolver as crianças, professores e familiares numa discussão, ainda que sutil, sobre as questões de nosso tempo: as relações líquidas e a obsolescência programada que nos convocam ao consumo desenfreado. Consumir é alento para a sociedade que não sabe mais onde buscar sentido para sua existência. Muitas crianças, expostas a essa dinâmica, perdem o espaço do desejo, já que lhes é suprimida a possibilidade de sonhar, projetar e esperar para ter seus anseios atendidos. Quase não há mais a magia de esperar para ganhar um brinquedo numa data especial. O “ganhar presentes” não é mais do que uma parte de sua rotina. Assim, a relação que a criança vai estabelecendo com estes objetos, mediadores do mundo na infância, fica esvaziada de sentido. “Conte-me a história desse brinquedo” – “Meu pai comprou.” E só. Perceber que um objeto tem uma história e que pode contar uma história é um marco, um assombro. E mais, perceber que alguém tem uma história com aquele brinquedo, que ele faz parte da história de alguém, é ainda mais surpreendente.

Ecléa Bosi, em *O tempo vivo da memória* (2003), diz, analisando Gandhi:

Faz parte da estética neocapitalista o desprezo pelas coisas gastas, usadas, com marcas do trabalho e da vida. Preferem-se objetos novos, frios, protocolares. No entanto, os velhos objetos estão impregnados de biografia e de memória. (p.167)

Neste contexto, conceitos complexos como memória, história, saudade, presente, passado e futuro vão sendo circundados e ampliados num processo de aproximações sucessivas. Isso permite que a criança vá aos poucos elaborando seus saberes, construindo-os com base nos saberes de outros seres humanos.



Eleger como prática social para este trabalho um Museu Temporário de Brinquedos e Brincadeiras é a tentativa de manter vivos certos tesouros do passado, brindando as novas gerações com a possibilidade de conhecer, vivenciar e sentir estes tesouros. Este é o papel de uma escola responsável, que quer muito mais do que informar, tendo-se em vista que as possibilidades e ferramentas de mudança do mundo precisam ser oferecidas desde cedo. É olhar para o passado e extrair dele o sentido fundamental para a continuidade da vida. Segundo Saviani:

[...] o ponto de partida do ensino não é a preparação dos alunos cuja iniciativa é do professor (pedagogia tradicional) nem a atividade que é de iniciativa dos alunos (pedagogia nova). O ponto de partida seria a prática social, (1º passo), que é comum a professor e alunos. (SAVIANI, p. 233)

### **Além dos Princípios Norteadores, os Conteúdos Curriculares**

Com este projeto buscávamos que os alunos aprendessem:

- procedimentos de pesquisa, a fim de buscar informações em fontes variadas (livros, jornais, revistas, mapas, depoimentos, internet, vídeos);
- seleção dos conteúdos de interesse no material pesquisado e, para tanto, valer-se de anotações, grifos e rascunhos;
- leitura compreensiva de textos informativos e documentos para ampliar o conhecimento sobre o tema que se está pesquisando;
- planejamento e realização de entrevistas com base numa pesquisa prévia sobre o conteúdo a ser tratado (para saber o que e como perguntar);
- escrita e revisão de textos de referência que acompanham o acervo do museu ou o catálogo da exposição;
- realização de exposição utilizando recursos de apoio à fala, como: roteiros, cartazes, pequenas anotações para servirem de lembrete;
- distinção de passado, presente e futuro usando termos como agora, hoje, ontem, amanhã;
- aproximação dos conceitos de História e memória;
- identificação de permanências e mudanças;

- identificação de ideias, intenções, valores e conceitos.

A partir do envolvimento em diversas situações de aprendizagem que levaram os alunos no engajamento da exposição, esperávamos que eles valorizassem cada vez mais seu patrimônio histórico e cultural, bem como a possibilidade de todo e qualquer sujeito, anônimo ou célebre, ter a sua própria história de vida registrada e preservada.

O ponto de partida do ensino não é a preparação dos alunos cuja iniciativa é do professor (pedagogia tradicional) nem a atividade que é de iniciativa dos alunos (pedagogia nova). O ponto de partida seria a prática social, (1º passo), que é comum a professor e alunos.

### **O Projeto em Ação**

[...] o projeto é a possibilidade eleita. Aquela que está orientada para a realização, palavra magnífica que deveria reservar-se para a livre ação humana.” (MARINA, 1995, p. 168.)

O projeto foi tomando forma a partir da provocação inicial: como podemos saber sobre o modo de vida das pessoas de antigamente? E como as pessoas no futuro poderão saber sobre o nosso modo de vida hoje? Em meio a dúvidas e questionamentos, os alunos aceitaram o desafio de empreender uma pesquisa sobre brinquedos e brincadeiras do passado. Neste ponto, já tínhamos em mente que ser curador e monitor de uma exposição exigiria dos alunos aproximação de alguns gêneros textuais decorrer do projeto. Alguns desses gêneros comporiam as práticas de leitura, outros seriam nossos desafios de escrita.

Também sabíamos que a montagem de uma exposição como essa demandaria a participação das famílias. O produto final seria, além da exposição, um catálogo das peças expostas elaborado pelos alunos. O que ainda não sabíamos era que o projeto envolveria uma gama de gêneros textuais muito maior, que daria suporte ao trabalho e conferiria cada vez mais proximidade dos alunos às práticas sociais de acesso à informação e ao conhecimento.

Para inaugurar a parceria com as famílias foi solicitada a escrita de um relato pessoal de um dos pais sobre seus brinquedos e brincadeiras preferidas na infância. A

decisão se mostrou muito acertada quando, ao recebermos os textos, víamos ali uma riqueza de informações e, acima de tudo, de experiências, que além de constituir rica fonte de pesquisa também desencadeou um importante processo de análise sobre o modo de vida das pessoas de “antigamente”. O esmero nos relatos dos pais inaugurou uma nova categoria de textos para aquelas crianças: os textos que são escritos por gente comum para serem lidos por gente comum.

Neste ponto, os alunos leram textos informativos sobre brinquedos e brincadeiras antigas e atuais e outros relatos que traziam mais repertório sobre o que era ser criança na época de seus pais e avós.

O passo seguinte foi solicitar aos pais que enviassem à escola seus brinquedos de infância. As crianças e os adultos que acompanhavam o projeto se deliciavam a cada “nova” peça que chegava: Genius, o ursinho Peposo e sua esposa Peposa, a boneca Mãezinha, os carrinhos Pegasus e Colossus, aqueles patins brancos, já amarelados claro, o bilboquê, e até o carrinho de rolimã, além de algumas peças artesanais costuradas ou esculpidas à mão, que encantavam crianças de hoje e de ontem. A escola recebeu centenas de brinquedos e era necessário que fizéssemos uma seleção.

Mas como é que se selecionam peças num museu para uma exposição? Era hora de visitar um museu e conversar com quem entendia do assunto. Aqui entrou em cena um novo gênero: a entrevista. Foram gravadas entrevistas com uma monitora e uma curadora da Pinacoteca de São Caetano do Sul, instituição ligada à Fundação Pró-Memória. Depois, essas entrevistas foram transcritas pelos alunos e viraram textos expositivos de apoio ao projeto. Além disso, foram fundamentais para que os alunos construíssem o repertório acerca do que fariam quando assumissem este papel nos dias de exposição. A disponibilidade em receber os visitantes, o conhecimento sobre o acervo, e principalmente a postura de educador naquele espaço influenciaram muito positivamente os alunos.

Os conhecimentos acerca do que é acervo e qual é o trabalho de um curador foram utilizados ao selecionar as peças que seriam expostas. Juntamente com este trabalho de curadoria iniciou-se um significativo processo de pesquisa que envolveu consultas à

internet, leitura de textos informativos e embalagens de brinquedos que pudessem fornecer informações para o catálogo. No entanto, para aquelas peças artesanais foi preciso recorrer novamente às entrevistas e relatos de familiares. Descobriram que uma carta escrita por um avô poderia ser fonte de informações históricas.

Também foi importante a leitura e análise de dezenas de catálogos de exposições e museus coletados pela equipe de professores. Esses catálogos traziam formas diferentes, mas também mostravam regularidades e serviram referências para o catálogo produzido pelos alunos, porque são textos que circulam socialmente.

Assim, a seleção de informações foi sendo feita e organizada pelas crianças de modo que apenas o que era relevante ficasse escrito no catálogo. Os alunos também perceberam a necessidade de escrever um texto que apresentasse a exposição. Além disso, como tinham posse de muitas informações e curiosidades sobre os brinquedos e brincadeiras foi proposto a eles que organizassem esse conteúdo em divertidos “Você Sabia”, que serviriam para informar, divertir e compor o espaço de exposição.

O trabalho com textos instrucionais também teve destaque, pois as brincadeiras escolhidas para figurar na exposição foram pesquisadas, brincadas e organizadas em textos que tornassem claro seu modo de brincar para aqueles visitantes que quisessem experimentá-las.

Após ler, pesquisar, ouvir, falar e escrever muito sobre o assunto, além de brincar, é claro, com o catálogo pronto, os alunos sabiam o que queriam contar sobre cada peça da exposição. Também tinham ampliado seu repertório de curiosidades sobre os brinquedos e brincadeiras com o qual receberam os convidados. Tempo de planejar a monitoria e a exposição.

Durante todo este processo, fomos desenvolvendo uma rica parceria com a Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul. Desta relação de abertura da instituição à comunidade surgiu a ideia de utilizarmos um espaço real de exposição para realizar a apresentação dos trabalhos dos alunos. Assim, nos foi disponibilizado o Museu Histórico de São Caetano do Sul para a nossa exposição. Este foi, sem dúvida um dos fatores do sucesso do projeto, pois a função social eleita e sonhada foi concretizada da maneira mais

efetiva: nossos alunos realizando uma exposição de verdade, num museu de verdade, exercendo realmente as funções de pesquisadores, curadores e educadores.

O layout da exposição também precisou ser pensado e planejado. O museu que abrigaria as cinquenta peças selecionadas e catalogadas pelos alunos foi fotografado e representado em maquete pelas professoras de Artes. A partir daí, os alunos e professores foram idealizando a construção do espaço expositivo. As decisões sobre o tamanho da catalogação, o tipo de letra, a forma de agrupamento das peças e a narrativa da exposição foram sendo tomadas pelos alunos e professores. As características do Museu Municipal foram determinantes para o “tom” da exposição: uma casa antiga, com quintal e jeito de “casa de vó”. Durante a semana de montagem, aquele lugar foi sendo composto por brinquedos, textos expositivos, relatos afetuosos e até peças do acervo do próprio Museu, que enriqueceram nossa exposição.

A divulgação oficial foi realizada pela Fundação Pró-Memória, em sua agenda de ampla circulação na cidade. Os alunos escreveram um convite aos pais e amigos para a Exposição Temporária de Brinquedos e Brincadeiras no Museu Histórico de São Caetano do Sul, organizada pelo 2º ano da Escola Villare.

Na abertura da exposição os pais e familiares foram recebidos com uma apresentação oficial do trabalho pela professora de cada classe e, depois de cortado o laço de fita de cetim que inaugurava aquele espaço, os alunos, de catálogo em mãos, exerceram a função de educadores, preocupados em atender bem seu público e ansiosos por compartilhar seus saberes.

### **Conclusão**

Ao se engajarem nesta prática social, os alunos se apropriaram de conhecimentos de História, de Língua Portuguesa, de Arte e de Educação Física, tornaram-se melhores leitores e escritores e, acima de tudo iniciaram uma relação de afeto com o espaço educativo que é o museu.

Foi importante perceber que a interdisciplinaridade e a multidisciplinaridade não estão dadas de antemão. A conversa entre as disciplinas aconteceu por uma exigência das

práticas sociais. Quando nos engajamos nas práticas sociais, não há como circunscrever um projeto a uma única área do conhecimento. As articulações saltam aos olhos de quem delas participa.

A escolha por este projeto mostrou-se muito profícua, pois ele cumpriu muito bem os objetivos propostos, sobretudo a apropriação dos alunos de sua história pessoal, familiar e de sua comunidade. Com Walter Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203.)

A exposição se mostrou um grande sucesso e precisou até ser prorrogada para atender ao público de nossa cidade. A visitação de um público mais amplo revela o quanto os espaços da cidade podem ser formativos e quanto a escola pode contribuir para que essa finalidade se concretize.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Walter Benjamin: Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória – Ensaio de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Memória e Sociedade – Lembranças de Velho**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CÍCERO, Antônio. **Guardar - Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

MARINA, José Antonio. **Teoria da Inteligência Criadora**. Lisboa: Caminho Editorial, 1995.

SANTOS, José (org), Prefácio. In: \_\_\_\_\_. **Todo mundo tem uma história pra contar**. São Paulo: Editora Olhares: Museu da Pessoa, 2012.

SAVIANI, Demerval, Escola e democracia II: para além da teoria da curvatura da vara. In: **Escola e democracia**. Autores Associados, Campinas, p. 233



**Anexos:**

**1. Pesquisa de Campo**



**2. Arrecadação dos brinquedos**



**3. Levantamento de fontes de pesquisa**





#### 4. Catálogo da Exposição

# CATÁLOGO DE BRINQUEDOS

## Boneca Bate Palminha

**Fabricação:** Década de 80

**Fabricante:** Estrela

**Como brincar:** A boneca tinha um botãozinho atrás, quando você apertava, ela cantava a música "Parabéns a você". A boneca precisava de pilhas para funcionar.

**Curiosidades:** Todas as meninas dos anos 80 queriam ganhar de presente uma.



## Boneca Amiguinha

**Fabricação:** Anos 60, 70 e 80

**Fabricante:** Estrela

**Como brincar:** Podia brincar com a boneca de "mamãe e filhinha".

**Curiosidades:** As primeiras bonecas tinham a maquiagem do rosto feita à mão e só depois, com o passar dos anos, a maquiagem ficou mais moderna.

## 5. A Exposição no Museu Histórico de São Caetano





COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral





COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 6 - Memória em imagens***

## **A Lucha Libre em forma de arte, memória e cultura na obra de 50 anos de Felipe Ehrenberg<sup>1</sup>**

Carlos Cesar Domingos do Amaral<sup>2</sup>  
Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul-SP

### **Resumo**

O livro "Felipe Ehrenberg: Manchuria Visión Periférica" apresenta diversos modos de expressão de arte, memória e cultura por meio de pinturas, desenhos etc. Em muitos momentos dessa obra, feita em comemoração aos 50 anos de trabalho do artista, o tema da Lucha Libre aparece. O objetivo deste artigo é destrinchar o modo como foi retratada essa modalidade de esporte de entretenimento e classificar em que tipo de arte e suporte midiático poderia ser considerada cada aparição. O referencial teórico passa por autores sobre Luta Livre como Drago e outros ligados a arte como Eco e Benjamin. É sempre importante falar sobre a Luta Livre dentro os mais diversos nexos. Os resultados apontam para aliança na exposição da Lucha Libre junto aos movimentos artísticos, de memória e cultura, além do registro que contribui aos pesquisadores.

**Palavras chave:** Arte; Cultura; Luta Livre; Lucha Libre; Memória.

### **Introdução**

O livro "Felipe Ehrenberg: Manchuria Visión Periférica" de autoria do próprio Ehrenberg (2007) trata de diversas formas de registrar arte na América Latina, sendo desde pinturas até mesmo desenhos, mesmo trazendo o nome Manchúria que é uma região da China, o que é mostrado é ligado ao México. As formas de se expressar a arte são encontradas em diversos lugares, na rua, em revistas, esculturas e etc.

Contudo o objetivo desse trabalho é analisar somente como a Luta Livre, chamada no México como Lucha Libre aparece nesse livro. Fica-se justificada a construção desse trabalho, pois a Lucha Libre é um esporte de entretenimento que se faz presente na cultura

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, e-mail carlaomestre@hotmail.com

de diversos países. É importante conhecer como tal é construída em diversas partes da obra de Ehrenberg (2007). Na América estão três grandes cenários dessa prática esportiva mundial, EUA em primeiro lugar, México em segundo e Brasil em quarto, visto que o Japão está em terceiro (DRAGO, 2007. p. 28).

Contextualizando a Lucha Libre no México, seu histórico e até mesmo fundação se deve a Salvador Lutteroth González que após vencer um sorteio investiu a quantia na construção de uma das arenas do país denominada Catedral de la Lucha Libre que foi aberta em 1956 (FUEGOENELRING, 2006), a partir daí os shows promovidos foram chamando mais e mais gente e a mesma caiu na graça popular. O futebol e a Lucha Libre disputam o primeiro lugar de preferência dos mexicanos. Mas é normal ver as máscaras que são o maior símbolo dessa modalidade nos estádios de futebol.

A máscara é o maior adereço que um *luchador* pode ter, é a alma do praticante em forma de elemento narrativo. Dois exemplos disso são que as lutas mais sangrentas envolvem a retirada da máscara do oponente. Quando um lutador é desmascarado significa que sua carreira está chegando ao fim, ou simplesmente a “morte” do personagem. Assim depois de um tempo o wrestler volta com uma nova máscara e um reinício de carreira. O segundo exemplo fica a cargo do Google durante a Copa do Mundo do Brasil em 2014. O site fazia com que as letras que compõem o nome da entidade se transformassem em elementos que representavam a partida daquele instante. No jogo entre México e Camarões em 13 de junho o O se transformou em um lutador mascarado, como mostra a figura 1.



**Figura 1: Print da página do Google em 13 de junho de 2014**  
Fonte: Arquivo autor do artigo (2014)

O que está sendo analisado são as imagens que trazem a Lucha Libre nessa obra, com isso Baitello Jr (2007, p. 1) entende que imagens são muito mais do que vemos:

Mas também devemos considerar sobretudo uma vontade própria das imagens (e não apenas, mas também, evidentemente, de seus suportes materiais), pois há muito as imagens declararam sua independência do mundo da vida e das coisas, há muito fundaram um mundo próprio, o mundo das imagens. E tentam nos seduzir a nos transferirmos para lá. Sua sedução conta, além disso, com um poderoso aliado, a extenuação dos nossos olhos diante de seu insistente apelo (BAITELLO JR, 2007, p. 1).

Dessa maneira o ato de se ver as imagens da Lucha Libre expostas nessa obra são mais que representações, são partes da cultura de um povo, visto que o esporte espetáculo em questão é considerado no México como patrimônio cultural. Além disso essas figuras podem também serem entendidas como parte da memória, pois se não fosse algo passado de pais para filhos não teriam chegado aos dias atuais. Mesmo que sejam em pinturas e desenhos, a memória está presente, pois serviram de exemplo para a execução destes que foram publicados no livro.

Para Baitello Jr (2007, p. 2) existem diversos exemplos de como as imagens criaram facetas de seu próprio interior em segmentos como a pintura, fotografia, televisão e etc. “Elas abriram as portas para mundos perceptivos novos, criaram novos olhares e ampliaram horizontes da cultura humana” (BAITELLO JR, 2007, p. 2).

Sendo assim, Costa (2005, p. 27) explica que:

Os estudos sobre imagens mostraram que elas têm, na cultura humana, uma função muito mais complexa que na vida de outras espécies animais. Além de reconhecer amigos e inimigos, de diferenciar presas e predadores, de situar os seres num espaço de onde podem entrar e sair, as imagens mentais que obtemos de nossa relação com mundo podem ser armazenadas, constituindo nossa memória, podem ser analisadas por nossa reflexão e podem se transformar numa bagagem de conhecimento, experiência e afetividade (COSTA, 2005, p. 27).

A obra de Ehrenberg (2007) é dividida em capítulos que são escritos por vários autores. Todos estão focados em exposições de arte. Em algumas partes do livro a Lucha Libre aparece e cada uma de uma forma diferenciada:

### **Nas Ruas:**

A Lucha Libre aparece com uma pintura em um muro, onde dois lutadores são retratados. Um ataca com uma tesoura voadora o adversário que quase cai do ringue, além de um símbolo com a sigla PSUM e um tipo de ancôra amarela em um círculo vermelho. Aparentemente é ligado ao socialismo, assim como mostra a figura 2.



**Figura 2: Lucha Libre pintada em muro**  
**Fonte: Ehrenberg (2007, p. 177)**

Para uma melhor visualização a figura 3 traz em foco apenas a os dois lutadores:



Figura 3: Rascunho da pintura que retrata a Lucha Libre  
Fonte: Ehrenberg (2007, p. 177)

Dá para se interpretar que essa pintura junto ao muro é a simbolização da real Luta Livre, pois o bem x mau se enfrentam para um confronto final, no que segundo Barthes seria a punição ao malfeitor, vilão que sempre usa de trapaças para conseguir algo (BARTHES, 1957, p. 15 – 16).

Para Benjamin (1987, p. 166) a “obra de arte sempre foi reprodutível”, pois tudo o que era feito como finalidade de ser arte podia ser repetido por outra pessoa. Dessa forma era que os discípulos dos artistas faziam para aprender as técnicas aplicadas. Entenda isso como que essa pintura no muro poderia ser imitada por qualquer um e colocada junto de qualquer de causa, assim como no exemplo de Ehrenberg nas figuras 2 e 3. A parte cultural fica na exposição de símbolos como a máscara e vestimenta do lutador, sendo parte próxima da memória, isso porque desde muitos anos a Lucha Libre faz parte da vida de inúmeros populares e um golpe como esse sempre fez parte do show.



### Desenho:

Ehrenberg (2007, p. 131) traz um desenho que retrata o lutador com sua máscara, sendo uma homenagem ao *luchador* Blue Demon. O mesmo deve encarado como obra moderna, pois existe uma determinada funcionalidade no que se vê. Contudo pode também ser entendida como pós-moderna, pois o passado não foi deixado de lado e a idolatria por alguém que fez muito pela Lucha Libre ainda merece ser lembrado. Desenho em preto e branco, com traços finos e simples como mostra a figura 4.



**Figura 4: Blue Demon em desenho**  
**Fonte: Ehrenberg (2007, p.131)**

O primeiro lutador a usar uma máscara segundo Villareal (2009, p. 3) se chama The Caped no ano de 1934. Depois disso a máscara dentro da Luta Livre se transformou em um “item mágico”.

“É o tesouro mais valioso de um lutador, objeto de devoção ou admiração do público (incluindo o há aqueles que gostam de usar máscaras, como seus ídolos, enquanto na areia, comprado lá) e um ícone que faz parte do universo simbólico de imaginário coletivo”, (VILLAREAL, 2009, p. 3).

A função da máscara era que “os promotores e empresários puderam apresentar, ao mesmo tempo um mesmo lutador em duas ou mais arenas distantes juntos em um país



incomunicável com a geografia acidentada e população dispersa. O *folclore* da luta é parte do negócio”, (VILLAREAL, 2009, p. 3).

As rivalidades mais amargas entre os lutadores levam a grandes disputas, aquele em que apostar máscara, em que o perdedor deve removê-lo antes de tudo o público e entregar o seu conquistador, dizer o nome dele e nunca reutilizar. O lutas que vale máscara são geralmente muito sangrentas (...) Quando um lutador perde uma luta valendo a máscara, ele não pode usa-la nunca mais.(VILLARREAL, 2009, p. 3 – 4).

A partir daí o adereço se popularizou e se tornou em sinônimo de Lucha Libre. O maior ícone mascarado no México é El Santo, além de luchador estrelou em inúmeros filmes nos cinemas, com isso se tornou um herói nacional. Contudo os desenhos trabalhados não são em homenagem a Santo ou a The Casped, o que é mistificado é o ato de ser lutar e o uso do acessório. Como ilustra a figura 5. O luchador é colocado como personagem de uma história em quadrinhos, onde apenas se dá um pequeno enredo para prender o leitor, mas como não existe uma sequencia do mesmo, o classificamos como apenas desenho.

Eco (1970, p. 242) entende que existe apenas uma ideia inovadora e que as outras que seguem o mesmo exemplo partem para reproduções e adaptações, sendo assim o que era inovador se torna em algo copiado, pois o impacto do primeiro que fez tal ato é neutralizado pelos que copiaram. Ligando a Lucha Libre a esse fato, a máscara é o maior exemplo.



**Figura 5: Lutador exposto no contexto de anúncio para a uma história em quadrinhos**  
**Fonte: Ehrenberg (2007, p. 105)**

Como legenda ao lado esquerdo na página onde se encontra a capa da Revista De La Universidad de Mexico, conta que a causa de ter aquela figura é pela exposição da Lucha Libre pela primeira vez em meio acadêmico. Figura 6 traz a mesma.



**Figura 6: Capa da Revista De La Universidad de Mexico, a Lucha Libre na Academia**  
**Fonte: Ehrenberg (2007, p. 168)**

Todos os desenhos demonstram serem funcionais e assim possivelmente vistos como modernos, mas também eles possuem um pouco do experimentalismo, na qual o artista experimenta a forma mais assertiva em mostrar determinado tema. Dessa forma, no primeiro desenho, o autor achou melhor apenas traçar em linhas finas e simples o rosto do ídolo, no segundo mostrando o luchador como o herói, pois do seu lado está o vilão, uma caveira com um cêpus. No terceiro o desenho possui um capricho maior, mas ainda continua sendo um desenho que mostra o combate.

Assim a Lucha Libre nessa categoria tem ambas facetas, tanto modernas como pós-modernas. Isso porque os autores desses desenhos em nenhum momento esqueceram de que forma é um lutador, sendo assim não abdicaram do passado. Por estar qualificado de na maioria das vezes o lutador usar máscara, então sempre será algo comum de se encontrar, isso porque a cultura e memória solidificaram a mesma junto aos fãs. Pode-se dizer que sempre existirão mascarados em cima do ringue.



### **Quadrinhos:**

Em relação a quadrinhos, Luyten (2000, p.28 *apud* BARBOSA, 2006, p. 17) conta que existiu após a segunda guerra mundial, um crescimento muito grande na produção de conteúdos ligados aos esportes como o boxe e a Luta Livre por toda a Europa e Ásia. A Lucha Libre também é caracterizado por (EHRENBERG, 2007, p. 106 - 109) onde uma breve história de quatro páginas é narrada. Resumindo o que se é dito nos quadrinhos Rolando Trokas é o nome da história em quadrinhos e também do personagem principal que é acompanhado pelo parceiro, El Detective Azul Enmascarado que assim como o próprio nome diz usa uma máscara azul, igual aos dos *luchadores*.

A história contada nas quatro páginas é bem confusa, mas parece que Rolando e Enmascarado querem salvar uma mulher, mas Rolando é anunciado em um show de Luta Livre, mas logo na sequência, tanto os dois personagens estão bem longe do local das lutas e junto da mulher que buscavam salvar, mas os diálogos não explicam o que verdadeiramente aconteceu, sendo que na última parte eles viajam em um caminhão pela galáxia, o que se dirige a parte de composição do nome do herói, Rolando Trokas, *El Trailero* Intergalático. Esse quadrinho tem o aspecto de ser *underground* (alternativo), tendo como características o desenho em preto e branco, nesse caso amarelo e preto, o uso de hachuras (linhas paralelas que são usadas para formar as sombras) como mostra figura 7.



**Figura 7: Lucha Libre também é tema de quadrinhos**  
**Fonte: Ehrenberg (2007, p. 106 – 109) Montagem autor do artigo**

No olhar da arte mais uma vez o experimentalismo aparece, pois por ser um quadrinho alternativo, a forma de se explorar seu design é diferente do que as grandes empresas do ramo fazem. Assim, Jaime Lopez e Felipe Ehrenberg que são os autores do quadrinho quiseram mostrar como seria a forma correta de se explorar uma nova maneira de confeccionar o mesmo. Não sendo por parte dos artistas uma crítica a sociedade de quadrinhos, mas uma forma de ser “estranho”. A forma de um mascarado ser o herói e ligar isso a Lucha Libre é algo notório para quem acompanha esse meio. Não importa o cenário ou o papel, o lutador sempre vestirá sua máscara. Os antigos filmes de El Santo sempre foram com ele usando a máscara. É algo histórico, influenciador e cultural.

### Considerações Finais

É sempre importante tratar a Luta Livre em qualquer país ou significado apresentado, aqui falamos sobre a exposição da mesma na arte, memória e cultura. É notório afirmar que essas observações ficam na base de compreender e interpretar a Lucha Libre, pois de nação para nação, Brasil, México, EUA, Japão, etc a mesma tem um sentido, porque até mesmo a denominação para tal é diferente, Luta Livre, Lucha Libre, Pro-Wrestling e Puropesu (seguindo a ordem dos países citados acima).

Com isso o âmbito em que se quis trabalhar foi o de aliar a exposição da Lucha Libre na obra de Ehrenberg (2007) junto aos movimentos artísticos, de memória e cultural para os mexicanos e apreciadores da modalidade.

Por fim, a grande importância dessa obra que traz certa parte a Lucha Libre, isso porque é um componente grande dentro do país. Outra parte desse livro é guardar o registro da exposição desse esporte de entretenimento, o que ajuda a pesquisadores da área em momentos de reunir material para trabalhos. Cenário totalmente contrario ao Brasil, pois é necessário muita pesquisa para se encontrar relatos sobre o mesmo.

### Referências

BAITELLO JR., Norval. **Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções.** In: Faro. Valparaiso, Chile, v. 4:6, 2007. Disponível em: <[http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02\\_baitello.htm](http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_baitello.htm)> Acesso em: 11/02/2015.

BARTHES; Roland. **Mitologias.** Tradução de Rita Buongermind e Pedro de Souza. - São Paulo : Difusão Européia do Livro. 1972.

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. **Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950: A narrativa dos artistas da EBAL e outras editoras.** Dissertação em Ciências da Comunicação. São Paulo. 2006. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/monografia/historias-em-quadrinhos-sobre-a-historia-do-brasil-em-1950-a-narrativa-dos-artistas-da-ebal-e-outras-editoras-2006/29>> Acesso em 22 de novembro de 2014.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias.** São Paulo: Cortez, 2005. 198 p.



DRAGO. **Telecatch**: Almanaque da Luta Livre. São Paulo: Vozes, 2007.

ECO, Umberto. **La definición del arte**. Barcelona: Martinez Roca, 1970.

EHRENBERG, Felipe. **Felipe Ehrenberg: 50 años** : Manchuria, visión periférica. Universidade da Califórnia. Editorial Diamantina, 2007.

Site Fuego en el Ring. <[http://www.fuegoenelring.com/hl\\_antecedentes.php](http://www.fuegoenelring.com/hl_antecedentes.php)> Acesso em 09 de julho de 2014.

VILLARREAL, Héctor. **Simulacro, Catarsis y Espectáculo Mediático en la Lucha Libre**. Artigo publicado na Razón y Palabra: Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. 2009. <<http://www.razonypalabra.org.mx/SIMULACRO%20CATARSIS%20Y%20ESPECTACULO%20MEDIATICO%20EN%20LA%20LUCHA%20LIBRE.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2014.

## A midiatização da arte sob um olhar complexo<sup>1</sup>

Márcia Costa<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### Resumo

O texto discute as relações entre arte e mídia. Por meio de conceitos interdisciplinares, indaga como o fenômeno artístico se articula ao fenômeno de midiatização, no contexto das mediações. Vinculada à produção de bens de consumo e à experiência estética, a midiatização da arte é aqui pensada em meio às contradições entre o caráter de indústria e de arte, onde o sujeito é ao mesmo tempo adepto, receptor e consumidor. O foco são as imagens de origem artística (fotos, ilustrações ou pinturas) inseridas na mídia impressa. As trocas entre mídia e arte apontam a possibilidade de enriquecimento da experiência estética por meio da geração de imagens complexas e de um olhar complexo sobre elas.

**Palavras-chave:** Midiatização; ilustração; arte; olhar complexo; imagens.

### Introdução

A midiatização teve origem nas transformações sociais que propiciaram o desenvolvimento tecnológico, desde o advento da reprodutibilidade técnica até os meios eletrônicos e virtuais de comunicação. Eliseo Verón (online, s/d) discute o fenômeno enquanto fruto da articulação entre instituições, meios de comunicação (também considerados como instituições) e atores individuais. Em uma sociedade midiatizada influenciada pelas lógicas da mídia, as condições individuais de acesso e consumo variam, em um complexo processo social de produção de sentido.

A midiatização da arte é um fenômeno híbrido. E a hibridação é permeada por perdas e ganhos dos dois lados do processo, conforme Nestor García Canclíni (2000). Nesta discussão interdisciplinar, transita-se por meio de conceitos que estão na fronteira

---

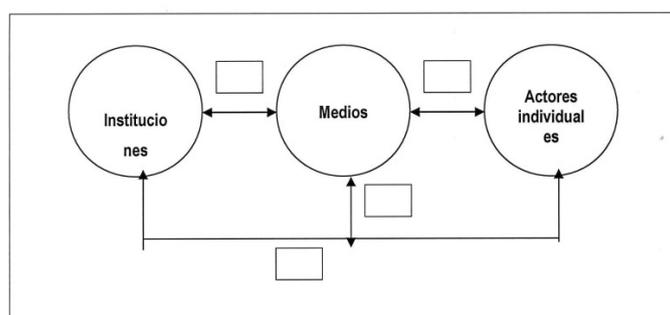
<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo (SP), marciarcosta13@gmail.com.

entre Comunicação, História, Sociologia, Estética e Filosofia. Ainda que com nuances diferentes, autores como Verón, García Canclini e Pierre Bourdieu (1992, 2000) – os dois últimos mais focados nas relações culturais e artísticas – evidenciam a interação dos campos sociais a partir de relações de troca, de interesse e poder, espaços de disseminação de práticas discursivas e simbólicas.

Entre a mídia e outros campos há uma relação de interdependência. A mídia usa a arte como capital simbólico ou como referencial estético, enquanto a arte se vale da mídia para tornar públicas as suas ações, além de buscar novas experiências estéticas nos meios de comunicação. Ambos os campos influenciam as formas do visível e buscam legitimação. Nesta relação marcada por embates, tensões e diálogos, a mídia assume posição centralizadora como promotora do debate público e social, na medida em que media, agenda e promove o diálogo com outros campos. Portanto, conforme Laan Mendes de Barros (2012b, pp. 80-81), o que Jesus Martín-Barbero nomeou mais recentemente de “mediações comunicativas” da cultura dialoga com o conceito de midiatização da sociedade, que discutiremos a seguir.

O esquema da semiose da midiatização de Verón expõe a posição da mídia enquanto instituição mediadora dos demais campos e atores sociais.



**Figura 1** – Esquema simplificado da Semiose da Midiatização (reprodução), por VERÓN (1997, p. 7).

O esquema mostra que a mídia não atua apenas como transmissora de mensagens e como dispositivo de produção de sentidos, mas em articulação com as mediações, conforme a compreensão dos indivíduos, dos grupos e espaços sociais. Dito de forma

ligeira e generalista, o conceito de mediações, como Martín-Barbero (1997) definiu, refere-se aos elementos (culturais, cognitivos, afetivos, sociais, políticos, econômicos) que estão entre os meios de comunicação e o receptor. Conforme Verón,

A comunicação midiática é essa configuração de meios de comunicação resultantes da articulação entre dispositivos tecnológicos e condições específicas de produção e de recepção, configuração que estrutura o mercado discursivo das sociedades industriais. Seu crescimento acelerado resulta tanto da evolução dos dispositivos tecnológicos da emergência de novas tecnologias, mas também como resultado da evolução da demanda (p.7).

Assim, a midiatização não resulta apenas da ação hegemônica e determinante da mídia, mas obedece às necessidades dos outros agentes com os quais a mídia se relaciona. Os processos de produção e de recepção estão amplamente atrelados ao acesso à tecnologia, que tem enorme peso no processo de midiatização. Mas, para além da descrição dos meios de comunicação como dispositivos tecnológicos de produção e reprodução de mensagens, Verón trata da comunicação midiatizada a partir da intervenção de um estatuto sociológico, ou seja, como

(...) um dispositivo tecnológico de produção-reprodução de mensagens associado a determinadas condições de produção e a determinadas modalidades (ou práticas) de recepção de ditas mensagens. Esta caracterização instala, por assim dizer, o dispositivo tecnológico no contexto dos usos sociais e permite ao mesmo tempo delinear o campo da *historia social* das tecnologias de comunicação que é então uma história dos meios (p. 4).

Ao diferenciar tecnologia de comunicação de meio de comunicação, afirma que o segundo articula uma tecnologia de comunicação a modalidades específicas de utilização (na produção e na recepção), e enfatiza que não existe determinismo tecnológico com relação aos usos sociais da mídia. A presença da fotografia na imprensa, por exemplo, articula o dispositivo tecnológico ao fenômeno midiático da imprensa gráfica, o que é diferente da utilização privada da fotografia, que faz parte de



um “álbum de família”, explica. Assim, ele reforça o critério sociológico de um meio de comunicação tem de comportar certa dimensão “*colectiva*”.

Isso nos leva à questão do acesso às mensagens. A noção de meio de comunicação social que me parece mais útil no presente contexto deve satisfazer o critério de *acesso plural às mensagens das quais o meio é suporte*. As mensagens são acessíveis a uma pluralidade de indivíduos, conforme *certas condições*. O interessante é precisar a natureza dessas condições. A maneira como os meios de comunicação se instalaram nas sociedades industriais faz com que essas condições sejam estritamente econômicas: o acesso aos meios é pago (p. 5).

O autor distingue as condições de acesso às mensagens das condições de acesso ao sentido. Enquanto a primeira diz respeito ao funcionamento das regras econômicas que determinam o mercado da oferta discursiva dos meios e corresponde a uma análise em produção, a segunda ainda está “aberta” e corresponde a uma “análise em reconhecimento”.

A diferença entre o que é midiático (no sentido que aqui me interessa) e o que não é, pode expressar-se em termos estritamente econômicos. No caso de usos não midiáticos de sistemas de comunicação, é o serviço que constitui um mercado, mas não as mensagens. No caso dos fenômenos midiáticos, a oferta está constituída pelas mensagens, e elas mesmas circulam como produtos em um mercado de discursos (p. 6).

O esquema de Verón não diz respeito a processos lineares entre “causa” e “efeito”, mas a um emaranhado de circuitos de “feedback”, cuja complexidade, explica, é sugerida pelas flechas. Ele assinala a presença dos indivíduos inseridos em complexas relações sociais:

O esquema identifica quatro “zonas” de produção de coletivos: a relação dos meios com as instituições da sociedade (flecha dupla 1), a relação dos meios com os atores individuais (flecha dupla 2), a relação das instituições com os atores (flecha dupla 3) e a maneira como os meios afetam a relação entre as instituições e os atores (flecha dupla 4). Naturalmente, se “abrimos” cada um destes três setores, encontramos outras múltiplas flechas duplas: as modalidades em que as instituições se afetam umas a outras se transformaram como resultado da midiatização; os vínculos dos atores individuais entre si (sentimentais, familiares, etc.) se modificam também pela obra dos meios e, enfim, se afetam uns a outros através de processos extremadamente complexos (os modos pelos

quais a imprensa escrita e a televisão se afetam reciprocamente são, desse ponto de vista, particularmente interessantes) (p.8).

Se analisarmos a midiatização conforme um pensamento mais vinculado à Teoria Crítica, tenderemos a afirmar que quando a arte abre mão completamente de sua autonomia relativa e atrela-se unicamente aos propósitos de instâncias empresariais de produção plenamente estabelecidas, os receptores podem ter à sua disposição apenas produtos criados para o consumo, e a estesia se sobreporia à experiência estética. Este pensamento é atualizado por Muniz Sodré na obra *Antropológica do Espelho*, ao afirmar que quando o “*bios* midiático” domina as representações do real e se sobrepõe à potência imaginativa ou metafórica, o *ethos* se enfraquece, e assim, acreditamos, a midiatização afetaria ou impossibilitaria a comunicabilidade enquanto diálogo, troca. Segundo Sodré,

O *ethos* é a atmosfera afetiva (emoções, sentimentos, atitudes) em que se movimenta uma determinada formação social. O *ethos* midiatizado caracteriza-se pela manifesta articulação dos meios de comunicação e informação com a vida social. Ou seja, os mecanismos de inculcação de conteúdos culturais e de formação das crenças são atravessados pelas tecnologias de interação ou contato. Passamos a acreditar naquilo que se mostra no espelho industrial. (WOLFART, s/d, online)

O autor não considera a mídia como transmissora de informação, mas como “ambiência”, uma forma ou qualificação de vida, denominada por ele como o quarto *bios*, o midiático, que articula as relações sociais sob novas formas de saber e sentir (os outros três *bios*, de que fala Aristóteles, são o conhecimento, o prazer e a política). O *ethos* midiatizado promove a compreensão, a interpretação simbólica e a própria regulação da existência humana.

Sodré nos leva a constatar as relações entre arte, tecnologia, estética e comunicação envolvidas na mídia enquanto elemento onipresente na forma de viver contemporânea, atuando como “ambiência”, que afeta sobremaneira a existência humana. A existência da arte dependeria da sua midiatização, assim como ocorre com a vida dos próprios indivíduos.

Embora também veja os meios de comunicação inseridos em contextualizações de ordem sócio-histórica, Verón destaca mais o papel dos sentidos nas mediações, conforme a percepção dos sujeitos sobre o mundo e sua compreensão da realidade. A comunicação midiática resultaria da articulação entre dispositivos tecnológicos e as condições específicas de produção e recepção, em contraposição à soberania do pleno domínio sobre a produção de sentidos. Daí a importância de se articular a mediação com mediações.

As lógicas de funcionamento da mídia têm afetado o campo artístico e vice-versa, onde ocorrem interesses, negociações, disputas e interrelações, muitas vezes influenciadas por condições estritamente econômicas. Assim como a mídia, a arte, para além de transmitir mensagens, também produz sentidos conforme as mediações individuais e sociais. No entanto, pensar o fenômeno da mediação da arte em sua especificidade inclui enfatizar a produção e ressignificação de sentidos, própria do universo estético e social.

Além da questão do acesso econômico às mensagens, para entender os usos midiáticos ou não de sistemas de comunicação há que se levar em conta a forma como estas mensagens se apresentam (no caso aqui em questão, as imagens artísticas presentes na mídia), para então acessar seus possíveis sentidos.

### **Arte, mídia, mediação**

Muitos indivíduos têm acesso à arte por meio da mídia, que determina um olhar para a realidade. A mediação da arte se configura no uso estratégico da mídia pelo campo artístico e vice-versa. O próprio conceito de arte é construído historicamente e socialmente, ao longo dos anos, conforme categorias estéticas que seguem critérios pré-definidos, influenciados por jogos de interesses econômicos e sociais, além do fazer artístico e da atitude dos receptores, resgatam Maria Jesús Godoy e Emilio Rosales (2009, p. 24).

Ao difundir a arte, a mídia define o que considera arte, e os artistas buscam dar visibilidade ao seu trabalho e ao seu nome. Por sua natureza midiática e de *medium*, ou seja, de articuladora de símbolos e de imaginários, a arte se inseriu historicamente no

campo da comunicação. Ao longo dos tempos, o receptor, ao invés de ter acesso a obras então confinadas a galerias e museus, passou a ter contato com uma produção simbólica veiculada nos meios de comunicação – que, por outro lado, alteraram o modo como a arte é experimentada no cotidiano, conforme Walter Benjamin (1935/1936), evidenciando as questões sociais e tecnológicos que atravessam a estética. Ao mesmo tempo, a arte também faz concessões para adentrar os meios de comunicação, contradizendo sua natureza (pois, para além de transmitir ou comunicar algo, ela busca a transcendência, e sua intenção extrapola o caráter da informação). Se há muito os artistas recorrem a linguagens, teorias, cenários e ícones da cultura comunicacional tanto para produzirem suas obras quanto para divulgá-las, esta se apresenta como fenômeno dialógico que depende da participação do sujeito-espectador. A mídia, como afirmamos anteriormente, incorpora elementos e experimentações estéticas do campo da arte, reconhecida por ampliar as portas da percepção.

A inovação tecnológica foi a grande impulsora da disseminação dos produtos artísticos (a exemplo da reprodução de ilustrações e da pintura na mídia) e, conforme Benjamin, lançou perspectivas para que se pudesse pensar a inserção da arte nos meios de comunicação de massa. Sob a ótica da maioria dos autores frankfurtianos, a arte contemporânea, frente à midiaticização, estaria fadada à morte, enquanto Benjamin enfatizou a sua autonomia relativa, argumentando que não houve perda ou morte dos princípios estéticos, mas uma mudança na natureza da arte. Sua reflexão abriu caminho para pensarmos a possibilidade de novas experiências estéticas na mídia que alteram nossa forma de sensibilidade e percepção, geradas tanto pela ampliação dos alcances tecnológicos quanto pelas demandas culturais de um público. Logo, entender a midiaticização da arte implicaria em pensar em como ela transforma o domínio da criação e da recepção, os regimes de comunicabilidade. Esteticamente, as produções artísticas nos meios de comunicação podem se contrapor à estesia gerada por relações reduzidas ao âmbito mercadológico, ou desprovidas do *ethos*.

Atualmente as misturas entre os campos artístico e comunicacional estão tão imbricadas que suas fronteiras não se apresentam claramente definidas. Investigar a



presença do estético a partir da configuração industrial da cultura envolve, mais do que levar somente em conta as práticas artísticas mediadas e midiaticizadas centradas no contexto, em pensar a própria imagem como potencial estético, dialógico, uma tendência que ganha força no entendimento dos aspectos simbólicos ou intangíveis da comunicação contemporânea.

Como elemento de análise da midiaticização da arte, destacamos um olhar atento à especificidade das imagens, à “espessura de suas relações formais internas” como reveladoras do social, conforme Godoy e Rosales (2009) indicam ao pensar a autonomia (ainda que relativa) do estético. Os autores apontam caminhos: “Em suma, este tipo de análise buscaria contemplar a dimensão estética dos produtos midiáticos em relação à função dos mesmos, a seus conteúdos simbólicos ou às estratégias comunicativas onde se colocam finalmente em jogo” (pp. 12-13).

Para Godoy e Rosales, o estético tem a peculiaridade de produzir uma dialética entre originalidade e redundância que está presente da mesma forma em todo fenômeno comunicativo (p. 59). “Os signos da mensagem não estão completamente determinados, nem suas significações e valores definidos, somente com base nas relações intratextuais (as relações dos signos entre si ou com o código) ou pelas relações com seus agentes (...)”. Percebe-se, portanto, o diálogo da questão do estético aliada ao tema das mediações, o que extrapola a visão somente determinista de *mass-media*.

Na obra *Reinventando a Cultura* (2010), Sodré abre espaço para se pensar o estético para além dos determinismos midiáticos ou econômicos. O autor cita os ‘jogos de linguagem’ ou ‘jogos’ comunicativos e culturais onde se resgata a ambivalência criativa das formas simbólicas, em uma lógica mais ‘sofística’ do que ‘platônica’, onde a ilusão é uma “via para a experiência do real, em oposição à seriedade da razão institucionalizada” (2010, p. 35). Ele afirma a possibilidade da comunicação de ir além dos projetos “meramente mercantilistas ou difusionistas” dos chamados *mass-media*.

Logo, como Benjamin, Sodré aponta, por meio do conceito de *bios* midiático, a possibilidade da mensagem, inserida na lógica capitalista, de interferir nas formas tradicionais de sociabilização. No campo comunicacional, o estético tem o potencial de,



por meio das aparências e do dito superficial, mostrar o social e vice-versa. Ou seja, no meio estetizado, midiaticado, arte, tecnologia e mídia podem se articular como fonte de expressão (artística ou não), mediados pelos sentidos sociais e individuais.

Na análise de uma produção estética cabe, como discutimos, não o conceito de comunicação ligado à teoria da informação, da midiaticação como uma lógica que envolve apenas o caráter hegemônico e determinante dos meios de comunicação, mas de diálogo entre todos os envolvidos no processo de compreensão do fenômeno estético, onde o sujeito é ativo - não se trata de uma tendência centrada unicamente no caráter subjetivo como algo puramente idealista e transcendental, mas também articulado às mediações, à intersubjetividade (relações sociais), onde ocorrem o processo de comunicação e o intercâmbio, o diálogo e as disputas.

### **Midiaticação da arte: um olhar complexo sobre as imagens**

Como analisar as imagens artísticas no universo midiaticado? Josep Catalá (2011) explica que não existem imagens neutras, principalmente aquelas surgidas no âmbito tecnológico e com função determinada. No entanto, ao se debruçar sobre os Estudos Visuais<sup>3</sup>, sugere que prestemos mais atenção às imagens do que ao caminho que se supõe levar até elas, evitando “a fenomenologia visual dos grandes relatos teóricos articulados pela cultura de forma totalizadora e excludente, a exemplo do marxismo e da linguística, onde a imagem serve mais de exemplo dos pressupostos teóricos” (p. 31). Segundo ele, a aproximação da imagem por meio dessas disciplinas deve ocorrer de forma subsidiária, pois como ela não é simples resultado de uma ação persuasiva, as produções simbólicas devem ser entendidas a partir da multiplicidade dos mecanismos que as originaram – sociais, subjetivos, estéticos, antropológicos e tecnológicos. A proposta de Catalá é partir da própria imagem para dela extrair toda a complexidade possível, enxergando o que está nela e por trás dela.

---

<sup>3</sup>Os Estudos Visuais vão além da imagem, pensando os modos de ver da sociedade.

Se é no contexto social onde estão inseridos os sujeitos dos processos sógnicos que a experiência estética se concretiza, salientamos que ela depende da complexidade da produção e/ou de um olhar complexo tanto do produtor quanto do espectador, já que a mensagem, vista em sua complexidade, se presta a uma condição de experiência estética, de construção entre ela e o espectador. “Trata-se de deslocar a atenção do objeto estético-informativo à percepção estética, onde se dá a apropriação do discurso midiático e a produção de sentidos”, ressalta Laan Mendes de (2012a, p. 4).

Catalá considera que a imagem não pertence exclusivamente ao campo da experiência estética, mas a um fenômeno ligado ao conhecimento (p. 16). A imagem, por si só, gera significações para além de sua forma, de seu potencial estético, revelando aspectos do contexto social e cultural onde está inserida. O autor propõe pensar a imagem a partir de sua fenomenologia e de sua ecologia, para além do seu contexto:

[...] o contexto é estático, estabelece suas conexões de uma vez por todas e está ligado indiscriminadamente a muitas imagens e fenômenos ao mesmo tempo. Já a ecologia implica um aspecto que, além disso, é específico de uma imagem ou de um fenômeno determinados. A imagem está situada em um contexto, mas se nutre e é resultado de determinada ecologia (p. 36).

A maioria das imagens são autônomas, chegam até o espectador descontextualizadas, explica. Ao contemplar uma ilustração em um jornal, por exemplo, o leitor não sabe como ela foi produzida, quais os processos que estão envolvidos em seu contexto (ou ecologia), os mecanismos que estão por trás dela. Diante dessa autonomia visual, somos atraídos por esta imagem e a enxergamos para além da vontade dos seus criadores emissores, ou seja, pela intenção comunicativa que eles tiveram, ou, “pura visualidade”, em uma comunicação “privada, particular” (p. 42). Catalá atrela a condição autônoma da imagem ao conceito de sintoma, ligado às visualizações.

As imagens, além de expressões que se transformam, pela forma representativa ou formativa, em visões emocionais que despertam o olhar do espectador, têm – com base em um aspecto dessa função autônoma que destaquei – a capacidade de ser sintoma dos aspectos da cultura que as criou ou das pulsões de seu criados (seja este um indivíduo ou uma empresa), assim como da condição dos espectadores. As imagens são uma efervescência de sintomas que se expressam, entre outras coisas, por



intermédio de sua estrutura visual, sendo preciso interrogá-la para extrair este tipo de significado que a percorre sob a superfície (2011, p. 43).

Não é possível, no entanto, pensar as imagens desvinculadas do seu meio. A maioria das imagens contemporâneas tem origem técnica (foi produzida diretamente por um dispositivo tecnológico), portanto, o autor destaca, além da visão natural e da cultural, o que é tecnicamente visível, algo que se relaciona com os meios onde a imagem está inserida. Pensar a técnica é uma forma de pensar a ecologia. O meio industrial influencia na configuração dos formatos visuais que circulam na mídia, portanto, Catalá propõe analisar a imagem (a forma em si) e em relação à realidade que representa por fazer parte de uma determinada ecologia tecnoindustrial (p. 48).

Os meios, explica, se dividem em artísticos (maneira como as imagens são construídas, a exemplo da pintura e do desenho), enquanto as técnicas são dispositivos que tornam possível o funcionamento dessas maneiras, a exemplo dos pincéis e da imprensa. A combinação dessas categorias, aliada a uma plataforma de exposição gerada (a exemplo da pintura, que gera uma tela), resulta no suporte. Assim, o autor enfatiza que a fenomenologia dos meios ultrapassa os limites da obra ou imagem, que por sua vez possui sua fenomenologia particular e não se resume às propriedades do meio. Da mesma forma, as características gerais do meio, seu modo de exposição, não podem ser deduzidas só do alcance da tecnologia correspondente” (p. 34). Catalá explica a necessidade de compreender esses níveis separadamente, ainda que interajam em conjunto. Suporte e conteúdo devem ser analisados conjuntamente: “[...] primeiro é necessário saber interrogar diretamente a imagem, explorar sua fenomenologia antes de empenhá-la em uma operação que já tem seus interesses particulares e ignora as peculiaridades do visual” (p. 31).

Para além de sua natureza técnica, a imagem pode ser sintomática e complexa, revelando aspectos da sociedade. As imagens contêm, indicam ideias e emoções, e proporcionam processos reflexivos (p. 17). Evita, assim, uma visão “mecânica/tecnopersuasiva” – caso de autores como Guy Debord, que condenam a imagem, desde uma concepção política e ideológica fatalista da experiência estética

(discurso típico dos adeptos da Teoria Crítica sobre o caráter de mercadoria da arte). Evita-se, assim, pensar a midiatização somente pelo aspecto do potencial hegemônico das mídias, de um *bios* totalmente desprovido de *ethos*.

A complexidade das imagens (artísticas ou não) inclui o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico, e forma “constelações de significados” onde é possível “perseguir indefinidamente no sentido do sujeito ou do social” (pp. 8-9). Logo, a percepção, a recepção, o uso de uma imagem implica em um jogo entre a identidade social e individual (p. 19). Eis o conceito de imagem complexa:

A imagem complexa rompe o vínculo mimético que a imagem mantinha tradicionalmente com a realidade, substituindo-o por um vínculo hermenêutico: em lugar de uma epistemologia do reflexo, se propõe uma epistemologia da indagação. A imagem já não acolhe passivamente o real, e sim vai em sua busca; porém isso não quer dizer que rechace a possibilidade de encontrar uma objetividade à sua espera, pendente de seu descobrimento: uma realidade que há de ser encontrada. Isso não quer dizer que a imagem, a visualização, seja um simples instrumento construtor do real; indica que o real para ser realmente significativo deve ser posto a descoberto e que a visualização complexa é um caminho efetivo para fazê-lo.

Para além de descrever, interpretar a imagem e estabelecer seu contexto, Catalá sugere perguntar aonde vai a imagem:

Isso significa que não se trata só de compreender como a imagem é composta (sua estrutura), mas também saber quais elementos e matérias que a compõem não estão diretamente ligados a seu mecanismo representativo, a sua funcionalidade – que mestiçagens e hibridações, desejos e pulsões manifesta ou desperta. Trata-se de ir além do superficial e rastrear os fios que ligam a imagem a outras imagens e aspectos. Assim penetramos na imagem, vamos além de sua superfície e descobrimos seu substrato inconsciente que a desliga do contexto imediato a que pertence (2011, p. 35).

Propõe ir além da informação estrita da imagem, da sua intencionalidade, mas descobrir nela “segredos que ninguém procurou manifestar quando a confeccionou nem ninguém espera realmente receber, mas que estão nela”. Segundo Buitoni (2012, online, pp. 74-76), as imagens complexas denunciam seus próprios dispositivos, alternam o foco subjetivo/objetivo, “propiciando conhecimento, interpretações, divagações – enfim,

despertares estéticos que ultrapassam a referencialidade dos documentários convencionais”, manifestando “sua particular fenomenologia e os problemas epistemológicos, cognitivos e estéticos que elas suscitam”. A autora acredita que a facilidade de registro e reprodução e os princípios de eficácia econômica afastam o jornalismo da utilização das potencialidades da imagem complexa – a complexidade visual –, fortalecendo um aspecto da midiaticização que geram estesia ao invés de experiência estética. Em contraposição, a complexidade visual, conforme Català,

[...] surge da arquitetura que combina o interno e o externo, o fixo e o móvel, o espaço e o tempo, o subjetivo e o objetivo. A imagem complexa, pois, não é mimética nem ilustrativa; é interativa, interroga a dualidade entre arte e ciência, e enriquece a compreensão do real (apud BUITONI, 2010, online, p. 15).

Um olhar complexo sobre a imagem propõe investigar não só o caminho através do qual se possa refletir visualmente sobre este saber: “[...] uma imagem que não seja simplesmente ilustração de conhecimento expressado mediante a linguagem, mas que junto com ela se converta em co-gestora deste conhecimento” (2010, online, p. 15).

Para Català, a imagem tradicional, ligada à ciência e à objetividade, é transparente, mimética, ilustrativa e espetacular (espetacularidade que vem desde o Renascimento, quando a pintura funcionava para deslumbrar seus observadores privilegiados). Em contraposição, a imagem complexa, passando pelo influxo da arte e da subjetividade, é opaca, positiva, reflexiva e interativa. A imagem complexa constrói uma visualidade pós-científica e uma nova objetividade que implica na desconstrução da objetividade científica convencional (BUITONI, 2012, online, p. 75).

Todas as imagens têm, em graus variados, alguma complexidade, e todas podem ser consideradas complexas se vistas a partir de um olhar complexo, um projeto hermenêutico. Um processo didático e estético revela os mecanismos pelos quais a imagem é construída. Em uma sociedade midiaticizada há que saber interpretar as imagens. A imagem complexa pode propiciar um diálogo sobre as realidades, ultrapassando o monólogo dos meios de comunicação, questionando de forma crítica hegemonias e dominações. Ou seja, considera-se a importância dos meios (ecologia estética tecnoindustrial), mas não mais se fundamenta na tríade emissor-código-receptor, pois se



pressupõe a existência de diálogo e não de um código que a separa daquele que o emite.

Cabe compreender as produções simbólicas pensando a imagem como algo social e cultural, fruto do imaginário coletivo, levando em conta que a leitura e a interpretação da mensagem dependem da multiplicidade dos mecanismos que intervêm nas imagens – “sociais, subjetivos, estéticos, antropológicos e tecnológicos, etc” (p. 20), o que nos capacita para compreender a imagem e o visual inserido no fenômeno da midiaticização da arte.

### **Algumas reflexões**

Pensar a midiaticização da arte implica em perceber como a arte influencia os padrões jornalísticos, como a imprensa pode abordar as novas formas do fazer artístico a partir de uma poética narrativa e de uma estética híbrida. Implica pensar como o espectador pode penetrar na imagem e interpretá-la, reconhecendo-a, mais do que resultado de uma lógica mercadológica, como um fenômeno complexo, onde a midiaticização é articulada por diversos atores – instituições, campos sociais e sujeitos.

A midiaticização é um fenômeno que vai além do caráter dos meios de comunicação enquanto instrumentos. Enquanto Verón nos indica importantes caminhos para pensar as articulações entre arte e mídia no que diz respeito ao que está por trás do processo produtivo da imagem e as mediações do espectador, Godoy e Rosales (2009) dialogam com Catalá ao sugerirem atenção à especificidade das relações formais internas das imagens como reveladoras, por si só, de uma realidade.

Sodré (2008, p. 24) salienta a possibilidade do *ethos* de atuar como espaço de conhecimento do indivíduo consigo mesmo e com os outros, de geração de formas simbólicas que orientam o conhecimento, a sensibilidade, a cultura e as ações individuais, em uma aliança entre arte e comunicação mais fundada no diálogo e na ética. Catalá, neste aspecto, dialoga com o autor ao mostrar que, para além de sua natureza técnica, a imagem pode ser complexa e sintomática, revelando aspectos da sociedade, de forma a ampliar a possibilidade de produção de conhecimento, a polissemia, a renovação dos discursos.

Um olhar complexo sobre a imagem pode ajudar a entender como a arte midiaticizada gera e oferece sentidos acerca de linguagens e processos. O conceito expõe a complexidade do fenômeno da comunicação, permitindo verificar como a arte se insere na mídia e como depende do olhar crítico, complexo, do espectador. A comunicação, como a arte, só se completa na relação entre emissor e intérprete, inserida num momento histórico e social. Assim, a partir do que está na superfície, na forma (imagem), pode-se fazer o estudo de objetos culturais, de estéticas articuladas a processos cognitivos, históricos e sociais. A midiaticização da arte pode ser pensada, portanto, através das mediações pessoais e institucionais, políticas, sociais, econômicas, educacionais e estéticas, valorizando as expressões do indivíduo e as intersubjetividades, próprias das relações sociais.

Na contemporaneidade, onde convivem a banalização estética e os diálogos criativos, onde as misturas entre “o sagrado e o profano, o genuíno e o espúrio, o exaltado e o degradado” (Verón, on-line) são tão grandes que podem se tornar indistinguíveis, há que se pensar em uma técnica de análise da imagem que vá além de visões simplificadoras. Em uma cultura midiaticizada que aponta novas formas de comunicabilidade e de negociação de significados, há que se pensar as possibilidades de experiência estética a partir de um olhar mais complexo.

## Referências

BARROS, Laan Mendes de **Experiência estética e experiência poética: a questão da produção de sentidos**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). XXI Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora, 12 a 15 de junho, 2012. Disponível em <[www.compos.org.br](http://www.compos.org.br)>. Acesso em 20 de abril de 2013.

BARROS, Laan Mendes de. “Recepção mediação e midiaticização: conexão entre teorias europeias e latino-americanas”. Pp. 80-81. In: **Mediação e midiaticização**. Jeder Janotti Junior, Maria Ângela Mattos e Nilda Jacks (Org.). Brasília: EDUFBA, Compós, 2012.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 1935/1936. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da Cultura de Massa**, 4ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.



\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **O registro imagético do mundo: jornalismo, embrião narrativo e imagem complexa**. Compós, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <[http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8\\_dulcilia\\_buitoni.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_dulcilia_buitoni.pdf)>. Acesso em 12 de janeiro de 2013

\_\_\_\_\_. **Imagens contemporâneas: complexidades e interfaces**. Revista Líbero, v. 15, n. 29, jun. de 2012. São Paulo. Disponível em <[http://www.casperlibero.edu.br/rep\\_arquivos/2012/08/20/1345493786.pdf](http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2012/08/20/1345493786.pdf)>. Acesso em 12 de janeiro de 2013. P. 71-80.

CATALÀ, Domènec Josep M. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. Trad. Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

\_\_\_\_\_. **La image compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Universitat Autònoma de Barcelona. Manuals de la Universitat Autònoma de Barcelona; 42. Servei de Publicacions:Belaterra, 2005.

GODOY, Maria Jesús; ROSALES, Emilio Rosales. **Imagen artística, imagen de consumo: claves estéticas para un estudio del discurso mediático**. Ediciones de Serbal. Barcelona, 2009.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Ensaio Latino-americanos, 2ª ed. – Ensaio Latino-americanos, 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 1997. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SODRÉ, Muniz Sodré. **Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz Sodré. **Reinventando @ cultura: a comunicação e seus produtos**. 5. ed..Petrópolis, RJ:Vozes, 2010.

VERÓN, ELISEO. Esquema para el análisis de la mediatización. **Revista Diálogos de la Comunicación**, n. 48, Lima: Felafacs, 1997.  
Disponível em: <http://164.73.2.138/moodleeva2/mod/resource/view.php?id=46446>

WOLFART, Graziela. A interação humana atravessada pela midiatização: Muniz Sodré acredita que está se gerando uma nova ecologia simbólica, com consequências para a vida social. Entrevista com Muniz Sodré. **Revista Instituto Humanas Unisinos Online**, s/d. Disponível em: [http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2476&secao=289](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2476&secao=289)>. Acesso em 18 de outubro de 2013.

## Contos Etnofotográficos na comunidade Cooperilha do Guarujá (SP) <sup>1</sup>

Durval Moretto Júnior<sup>2</sup>  
Universidade Santa Cecília – UNISANTA

### Resumo

O presente trabalho tem por objetivo apresentar o resultado de uma pesquisa sobre o relato de histórias de vidas das trabalhadoras da Cooperilha do Guarujá SP tendo como suporte a fotografia. Esta é uma apresentação do professor, mestre e pesquisador do PPGCOM-USCS, Durval Moretto Jr que analisa os dados finais de sua pesquisa de mestrado, sobre a eficácia deste método de narrativa denominada de o Conto Etnofotográfico. Um método desenvolvido em aulas de fotografia para cursos de comunicação em IES. Fundamentado pelos estudos culturais, considera cultura como um modo de vida global e sobre as possibilidades do relato de experiências. Analisa a fotografia como recurso que permite, na modernidade, que nos encontremos por meio de imagens e de alteridades implicados pelo método da pesquisa ação.

**Palavras –chave:** Comunicação, Inovação, Etnofotografia, Comunidade, Fotografia.

O início deste trabalho coincide com a minha atividade de ensino como professor de fotografia para cursos de Comunicação Social, em que passei a aplicar com meus alunos e alunas o método do Conto Etnofotográfico. Enquanto pesquisador, ao adotar a fotografia como recurso de pesquisa (SPINI *et al*, 1983, p. 4), também atuei junto a profissionais de fotografia e ciências sociais, passando um período no exterior (1983-84), onde juntamente com pesquisadores e etnofotógrafos realizei pesquisas de campo para documentar uma comunidade de migrantes eritreus, residentes na cidade de Milão, na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (PPGCOM/USCS)

Itália. Com Spini havia trabalhado em duas outras ocasiões nas pesquisas sobre os bairros paulistanos Bexiga (1981) e Mooca (agosto/1983).

A partir de breve referência no livro *Guia a Crítica Fotográfica* (Turrone, 1972, p.76) sobre a “fotografia que (re) conta”, que informa ser essa uma nova forma de narrativa visual. Muito difundida a partir dos anos 1960 nas universidades europeias, como uma maneira que possibilitava ao aprendiz relatar brevemente um fato ocorrido, a partir de três imagens. Bastava, para isso, que se obedecesse aos conceitos de estética, forma, gênero e estilo. Creditando o sucesso alcançado com a aplicação do referido método pela facilitação e celeridade do aprendizado, que possibilitava efetivar uma narrativa de um breve conto pela fotografia no decorrer de poucas aulas.

Inspirado no método que adota a fotografia para registrar fatos reais, busquei atualizá-lo para adotá-lo no ensino e auxiliar o aprendiz de fotógrafo a contar sua história. Por isso, denominei-o “O Conto Etnofotográfico”. O neologismo “Etnofotográfico” surge na medida em que possibilita ao aprendiz usar a fotografia para contar sua história, usando elementos de sua identidade, cujos símbolos ele retira de sua cultura de origem.

Durante o período de ensino se oferece ao alunado atividades integradoras, como: artes, antropologia visual e fotografia digital, aplicadas na narrativa fotográfica de suas histórias de vida. Também auxiliaram nessa aplicação o estudo étnico e as práticas coletivas dos povos que compõem nossa formação, associados ao conhecimento do método da Etnofotografia e à área da antropologia visual.

Fundamentado nos estudos culturais, advindos das contribuições introduzidas por Willians (1958, p.11), sobre o fato de cultura ser um modo de vida global, resultante do conjunto de práticas significativas de uma comunidade. Identificamos a prática coletiva como produtora de significações. Enquanto que o regresso ao passado nem sempre é liberador para a recordação, mas apresenta-se como uma captura com símbolos de opressão e humilhação. Afirmção que nos remete à reflexão sobre a importância da subjetividade contida na recordação e sua expressão de sentidos, visto que a subjetividade propicia a emergência de sujeitos sociais na sua luta pelo reconhecimento de seus direitos.

Sobre as possibilidades do relato de experiências que vêm à tona indagamos: Qual relato de experiências (SARLO, B. 2003) está em condições de fugir à contradição entre a frieza do discurso e a mobilidade da vivência? A narrativa da experiência guarda algo da intensidade do vivido ou, simplesmente, quando foi colocada em discurso desgastou as possibilidades de significação?

A fotografia permite, na modernidade, que nos encontremos por meio de imagens e de alteridades (ACHUTTI, 2004, p. 94). O mesmo ocorre com a Etnofotografia, recurso auxiliar da narrativa do conto, que contribui para uma comunicação multicultural (ACHUTTI, 2004, p.78) em que o uso das imagens colabora para essa meta, ao permitir captar e transmitir o que não é imediatamente transmissível no plano verbal, como certos fenômenos, que só podem ser explicitados no plano das formas sensíveis e de seus significados mais profundos.

Com a cultura da globalização, as identidades emergem por toda a parte. Isso significa o trânsito global de identidades (HALL, 2002: p.88) não fixas, como o reflexo de diferentes tradições culturais que não serão unificadas, ainda que sejam produtos de culturas que vivem interconectadas nos grandes centros e merecem ser traduzidas para sua melhor compreensão.

Para comprovar a proficuidade do método do conto etnofotográfico, apliquei-o na construção de narrativas de histórias de vida e de identidades em uma pesquisa junto a Cooperilha – Cooperativa de Reciclagem da Ilha –, em Santa Cruz dos Navegantes, no Município do Guarujá (SP), no período de seis meses, com início em outubro de 2012 e término em março de 2013, totalizando seis encontros.

Com o objetivo de possibilitar o relato de histórias de vida das cooperadas da Cooperilha e viabilizar (re) memorar fatos, curtas histórias sobre o processo de criação da entidade. Buscando realizar a comunicação pelo resgate da memória e da narrativa de identidade.

Parti da seguinte questão: como a fotografia em si pode ser mediadora de uma narrativa de identidade do autor, isto é, uma narrativa fotográfica de si?

Com o objetivo de comunicar histórias de vida por meio da fotografia, das moradoras de um bairro periférico de uma grande cidade e realizar a mediação da narrativa para expressar sua identidade como sujeito social, já que diante da dificuldade dessas moradoras comunicarem a quem possa ajudá-las sobre suas necessidades e pela ausência de políticas públicas, faz com que elas padeçam diante de seus deletérios problemas sociais carentes de ações preventivas. Transversalmente, realizou-se uma pesquisa-ação participativa com as integrantes da comunidade de Santa Cruz dos Navegantes, Guarujá (SP).

Não se trata de um estudo do fazer fotográfico, mas sim de como a fotografia, como meio e como linguagem, intervém em um grupo social como mediadora. Pelo Conto Etnofotográfico, as mulheres da entidade Cooperilha puderam contar a si próprias, suas origens, suas histórias. Nesse sentido, o método aplicado neste estudo permite compreender como se dá a transformação da comunicação no seio de uma comunidade. Buscando na produção fotográfica a narrativa de histórias de vida, associando-a com a Etnofotografia, a fim de se conhecerem processos de transformação comunicacional aplicado em uma comunidade. Opção que o pesquisador fundamentado por sua Linha de Pesquisa; Transformações Comunicacionais e Comunidades realizou para a elaboração e desenvolvimento de sua dissertação de mestrado.

Quando se narra, pode-se contar quem se é, o que se pensa, como se sente, o que se deseja. Assim, a partir de experiências de pesquisadores, que desde o século XX demonstram a utilidade do método Fotoetnográfico (ACHUTTI, 2004, p.77), foi possível desenvolver uma Pesquisa-Ação promovendo a narrativa das histórias de vida pela fotografia.

Postulando que a fotografia, como uma comunicação direta e inovadora, auxilia na sociedade contemporânea a comunicação entre as pessoas, seja pela facilidade do aprendizado (MORETTO, 2007), seja pela contribuição na expressão da subjetividade dos integrantes de comunidades estruturadas que dela fazem uso, para o relato de história de vida de seus habitantes.

O método acadêmico, (SARLO, 2003, p.14) cujo valor não está na aquiescência com as regras, mas por fazer uma história melhor. Diante da análise do impacto das histórias populares, tenta ver como o entendimento dos fenômenos são orientados para a finalidade de assegurar que a origem e a causalidade sejam aplicáveis a todos os fragmentos do passado. Por meio da etnografia, o pesquisador adentra no interior das sociedades, de tal modo que esclareça sobre a busca das subjetividades que se distinguem e distinguem os sujeitos sociais. Os novos sujeitos do novo passado são os caçadores furtivos que podem fazer da necessidade uma virtude e tornam vantajosas as mínimas inovações culturais, modificando suas condições de vida (SARLO 2003, p.19).

As histórias de vida cotidianas, abordadas de modo coletivo por pesquisas científicas, chamam a atenção precisamente pelo interesse novelístico dos sujeitos. Ficam em destaque as mulheres, especialistas nessas dimensões do privado e do público. Se tais sujeitos foram ignorados nos modos de narração do passado, hoje procedem à escuta sistemática dos discursos de memória.

A nova ordem ideológica e conceitual do passado coincide com a renovação temática e metodológica realizada pela sociologia da cultura e dos Estudos Culturais. Novos estudos, apontam que a obra pioneira de Hoggart que teceu relatos sobre a vida doméstica e a organização da casa do operário e popular (SARLO, 2003, p.20). Esse reordenamento se concentra sobre os direitos e a verdade da subjetividade e sustenta parte do empreendimento da renovação das décadas de 1960 e 1970 do século XX. Restaura, também, a razão do sujeito, mera ideologia das décadas anteriores, e a confiança, por meio da narrativa a essa primeira pessoa que conta sua vida (SARLO, 2003, p.22).

Devem-se observar os atributos do sujeito e suas pretensões, uma vez que é na descrição da experiência que se reconhece a verdade e sua fidelidade ao sucedido. A narração da experiência está unida ao corpo e a voz, uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há, desse modo, testemunho sem experiência, como não há experiência sem narração; a linguagem libera o modo de experiência, redimindo-a da dúvida e convertendo-a em comunicação (SARLO, 2003, p.29).

Nesse sentido, ganham importância estudos que utilizam o método do Conto Etnofotográfico, uma vez que ele estimula a recordação de uma história pelo próprio sujeito que a viveu e promove esse mesmo sujeito como narrador dessa história, que terá a fotografia como suporte para sua narrativa.

Sobre o método e sua aplicação encontramos neste, a possibilidade de constatação da existência de uma nova forma de narrativa com a fotografia, conforme comprovaram as narrativas apresentadas pelas pesquisadas.

A metodologia de pesquisa-ação (BARBIER, 2007, p.77) visa à mudança pela transformação recíproca da ação e do discurso; isto é, de uma ação individual numa prática coletiva eficaz e instigadora de um discurso espontâneo em um diálogo esclarecido e até mesmo engajado. Uma pesquisa de caráter qualitativo delinea-se como Pesquisa-Ação e obriga o pesquisador a implicar-se. Ele percebe como está implicado pela estrutura social na qual ele está inserido e pelo jogo de desejos e de interesses dos outros. Ele também implica os outros por meio do seu olhar e de sua ação singular no mundo, foi nesse sentido que o pesquisador adotou-a, e ao cabo de seis meses apresentou seu relatório dividindo-o em três partes, como será apresentado no simpósio:

**I - FOTOGRAFIA; COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO:** Explicações sobre a fotografia como técnica e forma de expressão, uma forma de expressão mais democrática da modernidade (BENJAMIN, 2012) pois era diferente das outras formas de arte que exigiam o conhecimento e a técnica das *belas artes*.

**II - CONTOS ETNOFOTOGRAFÍCOS:** mostra a culminância do relato falado pelas pesquisadas e apresentado na forma de narrativas do Conto Etnofotográfico.

**Epílogo - O MEU CONTO:** Mostra o pesquisador fez seu relato da experiência através do método e pela pesquisa-ação.

Ação: o relato da pesquisa

Com o álbum de contos: são os contos fotográficos produzidos por Nazinha, Teinha e Cirlene: história de suas vidas narradas pela fotografia.

No conto 1- Nazinha, *fala sobre a invasão do lixo com a enchente da maré... O nível do mar subia com as chuvas e inundava minha casa. Eu sempre via isso da minha*



*janela... com a maré alta o lixo do mangue vem à tona e se espalha, invadindo as casas... só dá certo se a comunidade participar da coleta do lixo que pode ser reciclado.* Nazinha expressa sua preocupação em relatar a poluição do mangue e a cooperação entre os familiares, dando início a ação que culminará na fundação da Cooperilha.

No conto 2 - Teinha *...como conviver com a tristeza... A coisa mais importante de minha vida foi meu casamento, amava muito meu marido e fiquei muito feliz em casar com ele, mas o tempo e a doença acabaram com a felicidade... a vida não é fácil. Há alguns anos sofro de depressão, já tive esquizofrenia e agora, de vez em quando, fico deprimida. Meus últimos anos foram entre a casa e o posto de saúde, levada por meu filho, quando as coisas ficam piores. O médico falou que eu tenho que me divertir um pouco e não ficar pensando só nos problemas.* Teinha com sérios transtornos emocionais, busca o posto de saúde onde é orientada à integração social como parte do tratamento, culminando no seu ingresso na Cooperilha.

No conto 3 - Cirlene *...o trabalho na Cooperilha...Conheci o grupo através da minha cunhada, a Zenalde, irmã de meu marido, que é professora na escola daqui e se tornou tesoureira da Cooperilha. O trabalho com o grupo me tirou da rotina de dona de casa... O lixo coletado é transformado pelas costureiras da cooperativa..... e vira produto, como sacolas, bolsas, pufs, capas de chuva, de notebook entre outras coisas.*

Epílogo – Durval Jr. *Meu conto... ao final desse trabalho, relatado como apliquei transversalmente uma pesquisa-ação existencial, entendendo que a mesma visa à mudança pela transformação recíproca da ação e do discurso, percebi quanto avancei na compreensão sobre a importância da nova forma de narrativa com o método do conto etnofotográfico...Assim dou início o meu conto narrando minha experiência da pesquisa-ação, em que atuei como técnico e aprendiz desta que foi para mim uma transformadora experiência de vida.*

### Conto 1 - A invasão do lixo com a enchente da maré



Foto 8: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 28/11/2012. Acervo: Cooperilha





Foto 9: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 28/11/2012. Acervo: Cooperilha



Foto 10: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 28/11/2012. Acervo: Cooperilha

## Conto 2 - Como conviver com a tristeza!



Foto 11: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 28/11/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 12: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 28/11/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 13: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 28/11/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 14: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 28/11/2012.  
Acervo: Cooperilha



### Conto 3 - O Trabalho na Cooperilha



Foto 15: Fotógrafa Cirlene. Guarujá, 28/11/2012. Acervo: Cooperilha



Foto 16: Fotógrafa Cirlene. Guarujá, 28/11/2012. Acervo: Cooperilha



Foto 17: Fotógrafa Cirlene. Guarujá, 28/11/2012. Acervo: Cooperilha

## Conto 7 - A expressão da fé

Para Nazinha ...



Foto 27: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 28: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 29: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha

A fé é:



Foto 30: Fotógrafa Nazinha. Guarujá, 5/12/2012. Acervo: Cooperilha

Para Teinha...



Foto 31: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 32: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 33: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha



Foto 34: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Cooperilha

A fé é:



Foto 35: Fotógrafa Teinha. Guarujá, 5/12/2012. Acervo: Cooperilha

## EPÍLOGO: O MEU CONTO



Foto 38: Fotógrafa: Tais de Carvalho. Guarujá, 5/12/2012.  
Acervo: Tais de Carvalho.



Foto 36: Fotógrafo Moretto Jr. Guarujá, 5/12/2012. Acervo: Moretto Jr



Foto 37: Fotógrafo Moretto Jr. Guarujá, 5/12/2012. Acervo: Moretto Jr

## Referências

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia na Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.
- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora- dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. 3ª ed. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.
- BAUMAM, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente: ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, C. Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas-SP: Mercado das Letras, 2002.
- CESAR, N.; PIOVAN, M. **Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia**. Brasília: Senac, 2008.
- COLLIER JR, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.
- DONDIS, D. A. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- FERREIRA, Dina Maria Martins (org.). **Imagens: o que fazem e o que significam**. São Paulo: Analube, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2012.
- LANGFORD, J. Michael. **Fotografia básica: iniciación a la fotografía profesional**. Barcelona ES: Ediciones OMEGA S.A. 1974.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas SP: Unicamp, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**; comunicação e cultura hegemônica. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1997.

MORETTO JR, Durval. O ensino da fotografia através do método do Conto Fotográfico. **Revista FAZ Ciência e Tecnologia**. Faculdade de Tecnologia da Amazonia, Belém, Vol. 2, nº 3, pp. 24-27, 2007.

MORETTO JR, Durval; PERAZZO, Priscila F. O ensino da fotografia através do método do Conto Fotográfico. **Revista FISEC-Estrategias** - Repensar la Estrategia Del Conflicto a la Articulación Social. Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina, Año VI, pp. 95-103, 2011. Disponível em: <<http://www.fisec-estrategias.com.ar>> Acesso em: 15 out. 2012.

MORIN, André. **Pesquisa-Ação Integral e Sistêmica**: Uma Antropopedagogia Renovada. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

SEYFERTH, Giralda. As identidades dos imigrantes e o melting pot nacional. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: ano 6, n. 14, p. 143-176, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v6n14/v6n14a07.pdf>> Acesso em: 29 mar. 2013.

SANTAELLA, Lucia e WINFRIED, Nörth. **Palavra e imagem mídias**: um estudo intercultural. Belém: EDUFPA, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tiempo Passado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires : Siglo XXI Editores argentinos, 2003.

SPINI, Sandro (org.). Etnofotografia in Brasile In: Bixiga ávio de uma ricerca Urbana. **Revista La Ricerca Folklorica** - Interpretazione del Carnevale. Grafo Edizione, Brescia, IT, ano 1, nº 6, pp.127 - 139, Out./1982.

SPINI, Sandro et al. **Bixiga**: Ávio de uma ricerca folclórica. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 1983.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Revista Psicologia & Sociedade**. ABRAPSO, Porto Alegre, 09-17; set/dez/ 2005.

TURRONI, Giuseppe. **Guida alla crítica fotografica**. Milano IT, Il Castello Collane, 2ª Ed. 1972.

VIGOTSKI, Lev ( in Valsiner, J). **Construtivismo**. Campinas: Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teoria e método em psicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1969.



\_\_\_\_\_. Raymond Williams and education - a slow reach again for control. **Encyclopedia of informal education.** Disponível em: <[http://www.infed.org/thinkers/raymond\\_williams.htm](http://www.infed.org/thinkers/raymond_williams.htm)>. Acesso em: 24 out. 2011.

WILTON, Mauro de Souza. **Recepção midiática e espaços públicos**, novos olhares. São Paulo: Ed. Paulinas, 2006.

## Cultura visual – memória e fluidez da arte nos meios de comunicação<sup>1</sup>

Juan Guillermo D Droguett<sup>2</sup>

### Resumo

Este trabalho versa sobre a cultura visual que tem como objeto de estudo a visualidade, fenômeno enraizado em formas de visão, historicidade, contexto social, relação entre poder e conhecimento, percepção e fenomenologia. Trata da origem, o desenvolvimento e as projeções da vida cotidiana na perspectiva do espectador/consumidor. A partir desta formulação o deslocamento da arte a favor do visual, implica a reatualização da memória, da tradição ocular e da legitimação do conceito de imagem – fílmica, televisiva, virtual e artística – como portadora de novos significados. No contexto da contemporaneidade, tal cultura desempenha o papel que antes correspondia à «História da Arte», e formula novas alternativas à fragmentação, dissolução e contradição. Além dos estereótipos criados por esta prática interdisciplinar, a cultura visual se mostra uma estrutura fluída que se centra na interpretação e compreensão das respostas dos indivíduos e grupos sociais às ofertas e demandas dos meios visuais de comunicação.

**Palavras chave:** cultura visual; visualidade; memória; história da arte; meios de comunicação social.

A cultura como expressão da memória e do imaginário no sentido de ser uma criação coletiva atravessa um momento de renovação constante no contexto da cultura contemporânea. Nesse sentido, a imagem na sua configuração como entidade – cuja existência em essência é percebida pelos sentidos –, inscreve-se nos processos de transformação global. Trata-se dos novos modos de produção relacionados com o ato de ver que recria a capacidade e o domínio de «produção de realidade».

Abordar a análise crítica sobre a produção de significados culturais da visibilidade implica reconhecer os efeitos de subjetivação e de identidade; a transformação da imagem a partir dos processos de enunciação, agenciamento e reconfiguração dos espaços; assim

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT6: Memórias em imagens, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor do curso de pós-graduação em design do Istituto Europeo di Design - IED, e da Universidade Nove de Julho – Uninove, São Paulo, SP, droguett@uol.com.br.

como os suportes de criação, armazenamento e divulgação dos meios de comunicação social.

Deste modo, este trabalho se propõe abordar a complexidade do novo estatuto da arte e da visibilidade no marco do fenômeno da «globalização». Faz-se a partir das práticas artísticas contemporâneas que se centram nos novos paradigmas de identidade, alteridade, memória, e interculturalismo, mas também em uma nova maneira de entender a economia, a política, a ciência, a tecnologia e a ecologia. Na perspectiva destas novas cartografias do global se fixam lugares nos quais cada um destes «paradigmas» procura estabelecer alianças com diferentes conceitos teóricos e com o conjunto de inovações metodológicas, pensadas para analisar a atualidade de uma nova «História da Arte» na sua relação com os estudos da cultura visual.

Assim, este trabalho é dividido em três itens: o primeiro que aborda o contexto de globalização em que a imagem tem-se convertido em uma matriz cada vez mais transcendente para a «sociedade de consumo» e do «espetáculo». O segundo traça um panorama histórico dos estudos visuais no qual se evidencia o caráter inter e «indisciplinar» da visualidade por duas vias: uma que a assinala como construção visual do social e, a outra, que a apresenta como um campo expandido das imagens em diversos formatos sejam estes tecnológicos, midiáticos ou socializados. Por fim, o último item converte-se em uma abertura a este campo emergente pelo viés da memória e fluidez da arte na mídia.

### **Arte e visualidade na era da globalização**

A globalização ou mundialização é um processo econômico, tecnológico, social e cultural em escala planetária que consiste na crescente comunicação e interdependência entre os distintos países do mundo unindo seus mercados, sociedades e culturas, por meio de uma série de transformações sociais, econômicas e políticas que lhe dão esse caráter global. Tal fenômeno é identificado como um processo dinâmico produzido principalmente pelas sociedades que vivem sob o capitalismo democrático ou a democracia liberal, e que tem aberto as portas à revolução informática, chegando a um nível considerável de libertação

e democratização em uma cultura política, no seu ordenamento jurídico e econômico nacional, e nas suas relações internacionais.

O estudo da visualidade nas práticas artísticas contemporâneas e dos conflitos interculturais desde uma perspectiva de atualidade, isto é, desde as mutações que supõem o processo de globalização cultural, envolve esse período conhecido como contemporâneo. Um enfoque como este requer de uma reformulação que permita um maior dinamismo interdisciplinar. A proposta deste trabalho no I Simpósio Internacional Comunicação e Cultura procura estabelecer uma metodologia adequada e critérios sustentáveis para a pesquisa e a investigação dos conflitos experimentados pelas «culturas visuais» na era digital. A ideia é estudar de modo sistemático estes fenômenos e contradições inerentes aos processos de globalização da cultura no terreno das práticas artísticas.

Além de reivindicar um trabalho a partir de uma metodologia ou de um campo interdisciplinar, entendido como um lugar de convergência para as disciplinas procedentes dos distintos campos das ciências humanas e sociais, a proposta consiste em criar um diálogo entre os conceitos de estudos visuais e da memória supondo o uso de uma visualidade prioritariamente cultural.

O conceito de visualidade é entendido como a construção visual do social. O visual não se associa puramente neste caso à percepção, mas à construção do social. O importante não é o olho que vê – do ponto de vista fisiológico –, mas o campo social do olhar, isto é, a construção da subjetividade, da identidade, do desejo, da memória e da imaginação. Este deslocamento para o cultural sugere uma nova associação com a antropologia como discurso chave deste diálogo entre a «história da arte» e os «estudos culturais», o que implica uma aproximação antropológica e, por conseguinte, a-histórica da visão.

A arte começou a ser tratada como um sistema discursivo específico produtor na modernidade, da categoria de «obra de arte» como repertório de valores, como trabalho criativo e não instrumental, que havia sido anulado na cultura dominante da produção massiva. Tal abertura introduziu mudanças na «História da Arte» – a «nova História da

Arte», impulsionada pela semiótica, a psicanálise e a teoria crítica – e contribuiu também a dirigir as perguntas formais do âmbito da arte para um novo espaço, pletórico de objetos visuais heterogêneos, que passou a se chamar de «estudos visuais» ou «estudos da cultura visual».

Efetivamente, para William John Thomas Mitchell, a emergência deste novo campo de estudos implica uma «virada pictórica» que perpassa uma variedade de disciplinas a ponto de precisar de «conversações entre historiadores da arte, acadêmicos do cinema, tecnólogos da óptica, fenomenólogos, psicanalistas e antropólogos» (MITCHELL, 1995: p. 540-541) para poder dar conta da visualidade vernácula ou cotidiana. Os estudos visuais têm a virtude, segundo Mitchell, de se distanciar do textual associado ao estruturalismo e pós-estruturalismo das décadas dos anos 70 e 80; para se aproximar das práticas, das instituições, assim como do universo sensorial. Desta forma, defende-se a ideia de que a única maneira de pensar o visual, de se enterar de uma situação em que a visualidade é uma tendência cada vez mais abrangente, generalizada e difundida é compreender sua emergência histórica.

Para Nicholas Mirzoeff, a cultura visual tem sua origem no centrismo ocular pós-moderno, no qual se interage de maneira crescente com as experiências construídas visualmente ao mesmo tempo em que o vínculo moderno entre o ver e saber tem se deteriorado notoriamente. A cultura visual implicaria então uma aproximação ao consumidor – em detrimento do produtor – de imagens e, nessa mesma linha, concentra-se naqueles eventos nos quais este procura «informação, significado e prazer (...) em interfaces com a tecnologia visual» (MIRZOEFF, 1998: p. 3), o que inclui objetos desenhados para ver e ser vistos – objetos artísticos, design, cinema, televisão e internet.

Deste modo, o temor à contaminação ou à perda de especialização derivadas da emergência de campos interdisciplinares surge a partir de questionamentos alternados sobre como potencializar o olhar, como romper a suposta unidimensionalidade da imagem no âmbito pós-moderno (RICHARD, 2007: p. 103). O estatuto dos estudos visuais é extensivo a espaços que dêem conta da abrangência dos fenômenos visuais: o ato de ver, produção, circulação e consumo de imagens, dinâmicas sociais e políticas de

visualização e invisibilidade. A chave consiste em revelar dinâmicas presentes nestes fenômenos, reconhecer o lugar do observador e suas agendas críticas a fim de abrir as possibilidades de intervenção desde e sobre a imagem – desde e sobre o observador.

Já a «História da Arte» afetada diretamente por esse centrismo ocular pós-moderno, é definida como o processo que enquadra os fenômenos artísticos no contexto da sociedade na tentativa de conservar a memória, objetivá-la e explicá-la à luz da história, vem transformando a Cultura Visual em uma história e teoria das imagens e, como disse Mitchell, estendendo seu campo de pesquisa para as práticas do ver e do mostrar.

Mudando o tecido social, e com isto os fenômenos culturais, de fato muda também a maneira de perceber o mundo, de vê-lo e de mostrá-lo, portanto, a mesma maneira de formular e enunciar as experiências estéticas. Em um momento em que a cultura se apresenta saturada de imagens, os estudos visuais reformularam os tradicionais métodos de análise utilizados pelos historiadores da arte. Nesta perspectiva, anunciava-se a necessidade de encontrar elementos estéticos em lugares nos quais a História da Arte não havia querido procurar, uma nostalgia do real.

Nesse sentido, a aparição da cultura visual coincide com a compreensão de uma época que anuncia o fim da arte (RAMPLEY, 2005). O desafio às visões teleológicas da história tem sido acompanhado por outro desafio semelhante à condição transcendental do conceito da arte. Uma vez que as afirmações da autonomia da arte – baseadas na fascinação de uma estética universal, no sentido de que a arte proporciona um espaço de liberdade dentro do contexto do capitalismo – são assumidas como estratégias retóricas conjugadas politicamente, estratégias de motivação histórica que permitem ver a arte como mais uma entre várias formas de produção cultural. O paradoxo deste relato está na convicção de que a tradição importa, de que se tem herdado um rico e valioso discurso sobre a arte, enquanto que, simultaneamente, afirma-se que esse discurso já não tem o posicionamento transcendental que se lhe havia atribuído no passado.

Aceito este paradoxo, o estudo da arte situa-se do lado do estudo de outras práticas visuais, não com o interesse de despreçar as diferenças que as distinguem, mas com o



interesse de comparar e contrastar seus pressupostos teóricos e seus procedimentos metodológicos. As atuais atitudes teóricas para com a produção do conhecimento sugerem que é provável que as contribuições mais fortes no campo das humanidades se fazem na diferença e não na igualdade. Cada campo de pesquisa tem agora a oportunidade de acrescentar seu repertório de metodologias interpretativas em relação com aqueles que existem no entorno. É provável que uma maior compreensão da estrutura do conhecimento brote dos interstícios das distintas disciplinas.

Dada a tendência natural da inteligência humana para «significar», agrupará e organizará qualquer sinal recebido para que se pareça com algo já conhecido. Esse agrupamento significativo se deverá fazer conforme a experiência – memória –, e conforme uma intenção – vontade –, isto implica em que só se verá na imagem aquilo que se pode e se deseja ver. A pobreza de uma memória sem imagens significantes múltiplas, e a falta de treinamento de uma vontade que busca novas intencionalidades das formas, só pode produzir leituras superficiais e viciadas, pouco adequadas para descobrir a riqueza da original linguagem das artes visuais.

As contribuições à cultura visual de Jencks, Hall, Foster, Bal, Richard e Mirzoeff, entre os mais destacados autores deste campo, reivindicam a visibilidade da imagem como portadora de significados dentro da perspectiva global: uma imagem dominada pela fascinação da tecnologia e pela ruptura dos limites hierárquicos da memória visual. Isto significa questionar o conceito de autonomia da arte e a lógica implícita em todo e qualquer tipo de arte, tendo como base seus materiais: pintura, palavras, objetos, anúncios, filmes, entre outros.

Deste modo, após definir o contexto de globalização em que a imagem se situa e, de estabelecer uma espécie de estado da arte da Cultura Visual, conclui-se que a visualidade é um fenômeno da cultura contemporânea que tem mudado a concepção tradicional da História da Arte, resgatando desta aquilo que a memória perceptiva causou como efeito de sentido no observador. Os antecedentes da discussão sobre a imagem na academia ficaram por conta da noção de imagem estar ligada a um estatuto econômico,



social, político e cultural, de um modo geral, mas, em particular, aos meios de comunicação de massa.

Portanto, esta proposta pretende estabelecer pontos de encontro teóricos e metodológicos entre a globalização, os estudos visuais e o intercultural «aquilo que permite o confronto e o cruzamento que acontece quando os grupos sociais entram em relações de intercâmbio» com a mídia –, estágio da arte global que tem feito da imagem errante um interstício social. Imagens que em todo e qualquer caso mais do que se inspirar no entorno social do mundo, o modelam, inserindo-se nele. Artistas e criadores que concebem o cultural como um sistema de relações de sentido e que identificam diferenças, contrastes e comparações ou também como o veículo ou meio pelo qual a relação é levada a efeito.

A perspectiva intercultural é nesse sentido a melhor maneira de contribuir com a transformação do pensamento em escala geral e com a transformação das estruturas existentes, cada vez mais desgastadas institucionalmente. Para García Canclini (2007) isto representa o sentido de articular as diferenças e conectar as minorias às redes globalizadas muito além do multiculturalismo. E os estudos visuais tanto do ponto de vista acadêmico quanto na sua flexibilidade e versatilidade, contribuem para a transformação do pensamento em escala geral ou, em outras palavras, para a transformação das estruturas do conhecimento, cada vez mais esgotadas no mundo. Estas são as que em última instância podem explicar o trabalho de tantos criadores integrantes de uma ordem intercultural globalizada.

### **Panorama histórico dos estudos visuais – campo inter e «indisciplinar»**

A ideia do «indisciplinar» situa-se no espaço caótico das fronteiras disciplinares, assim os estudos visuais são previstos em duas instâncias interrelacionadas: a primeira define a visualidade como a construção visual do social – não só a construção social da visão (MITCHELL, 2003: p.39), isto nas palavras de Hal Foster, refere-se à forma «como enxergamos, possibilitando o poder ver e como enxergamos esse ver e não ver simultaneamente». Esta noção de Foster contém a análise dos fenômenos da visão, dos

dispositivos da imagem e do comportamento do olhar na vida cotidiana (RICHARD, OP. CIT: p.96).

Na segunda instância, os estudos visuais compreendem o campo expandido das imagens em suas mais diversas formas tecnológicas, mediatizadas e socializadas, incluindo suas diversas procedências: a arte, o design, a publicidade e o cinema, entre outras. Como campo, a cultura visual – objeto dos estudos visuais – é informada pela noção de que os objetos e sua percepção estão ligados contextualmente por considerações históricas, sociais e políticas. Reconhece-se igualmente que os objetos visuais existem em relação a outros códigos semióticos e apelam a modos sensoriais distintos à visão, como o som, a gestualidade, a linguagem, a música e outras tantas formas de captação sensorial.

Estes estudos visuais relacionam-se com a «virada cultural» dos anos 80, entendida como uma mudança de paradigma nas ciências humanas e sociais, construída na noção de cultura como «um processo, uma série de práticas relacionadas com a produção e circulação de significados» (HALL, 1997: p.2). A virada cultural contribuiu ao estudo das imagens através de uma reflexão sobre a forma como estas são atravessadas por interrelações complexas e conhecimento de maneira que a análise das práticas de representação se apoiou em princípio em noções tais como estrutura, ideologia e posicionamento do sujeito. Desde o começo os estudos visuais se viram atrelados à teoria crítica e aos estudos culturais.

A proliferação dos «estudos visuais» viu-se enriquecida pelo famoso «Questionário sobre cultura visual» publicado pela revista *October* em [1996 (2003)]. Nele, os críticos Rosalind Krauss e Hal Foster formularam quatro perguntas em forma de enunciados, acerca do caráter interdisciplinar do campo e sua abertura em direção à «imagem» para historiadores da arte, teóricos do cinema, críticos literários e da cultura.

O questionário sugere que a cultura visual se havia organizado segundo um modelo antropológico resultando em uma oposição entre esta e a história da arte e, advertia que os estudos visuais produziam «sujeitos para uma nova fase do capitalismo globalizado» (2003: p. 83). A preocupação se deu a partir da aparente desaparecimento da

«reserva crítica» da História da Arte, a qual permitia o distanciamento perante a «economia política do signo/mercadoria que prolifera através da cultura das imagens» (RICHARD, 2007: p. 96). Esta noção dos estudos visuais como perigo, perda ou contaminação foi contestada por uma série de trabalhos acadêmicos publicados.

Matthew Rampley (2005) afirma que os estudos visuais não necessariamente decretam a morte da História da Arte ao se tratar não de uma nova disciplina, mas de uma série de intervenções estratégicas situadas dentro de disciplinas existentes. WTJ Michell admite que os estudos visuais surjam como um «deslocamento perigoso» (2003) que complementam e deslocam simultaneamente uma disciplina como a História da Arte. Estes estudos questionam os métodos convencionais da História da Arte e lhes oferecem uma mudança, uma compreensão de um conhecimento in-corporado, de significação em disputa, visibilizar posições do sujeito em uma cultura, assim como o papel da visão na formação das estruturas do desejo.

Deste modo, o temor à contaminação ou à perda de especialização derivadas da emergência de campos interdisciplinares surge a partir de questionamentos alternados sobre como potencializar o olhar, como romper a suposta unidimensionalidade da imagem no âmbito pósmoderno (RICHARD, 2007: p. 103). Apesar da agenda da autora citada referir-se exclusivamente à arte, o estatuto dos estudos visuais é extensivo a espaços que dêem conta da abrangência dos fenômenos visuais: o ato de ver, produção, circulação e consumo de imagens, dinâmicas sociais e políticas de visualização e invisibilidade. A chave consiste em revelar dinâmicas presentes nestes fenômenos, reconhecer o lugar do observador e suas agendas críticas a fim de abrir as possibilidades de intervenção desde e sobre a imagem – desde e sobre o observador.

### **Abertura da cultura visual pela memória e fluidez da arte nos meios de comunicação**

A autonomia da arte e a lógica implícita nesses processos, tendo como base seus materiais foi uma das preocupações de Adorno que o levou a formular a teoria da negação, referindo-se à indústria cultural que obriga a fusionar os âmbitos da arte. Na mesma linha,



alguns autores chegaram à conclusão de que o fato de priorizar as imagens sem valor estético por cima da obra de arte contribuía a um novo estado da cultura que responde à modernidade tardia no contexto presente da globalização. Por um lado, Rosalind Krauss questionou o projeto interdisciplinar dos estudos culturais como falta de disciplina que corresponde aos interesses do consumo que prevalecem nos cenários da atualidade. Por outro lado, Hall Foster evidenciou o perigoso deslocamento que supunha ampliar o território da autonomia da arte, cujo eixo é a história, em direção do visual e cultural. A ambos os autores deve-se a iniciativa de começar o questionário sobre a cultura visual, anteriormente citado (CUESTIONÁRIO SOBRE LA CULTURA VISUAL, 2003: pp. 83-126).

Os autores que sustentam que a interdisciplinaridade não necessariamente supõe ecletismo, arbitrariedade e pluralismo. Nesse sentido, o campo interdisciplinar é um lugar de convergência e diálogo entre as diferentes disciplinas que concorrem. Trata-se de uma nova hibridização que une a História da Arte com a literatura, a filosofia, a história social, os estudos filmográficos, a cultura de massa, a sociologia e a antropologia e que se manifesta em uma situação de resistência perante a «sociedade do espetáculo» e da «vigilância» (GUASCH, 2005: p. 57).

Nesse contexto, e na perspectiva da globalização da imagem, a autonomia da arte supõe um debate sobre os campos de pesquisa e investigação próprios da cultura visual, uma reflexão sobre os valores dos «objetos artísticos». Em um artigo recente, intitulado «O essencialismo visual e o objeto dos Estudos Visuais», Mieke Bal propõe como objeto de estudo a «visualidade», como um fenômeno enraizado e, formas de visão, historicidade, contexto social, nexos entre poder e conhecimento, percepção e fenomenologia, publicado na revista Britânica *Journal of Visual Culture* – abril de 2003 – Mieke Bal provocou um grande impacto cujas repercussões seguem sendo notadas nos dias de hoje. A esta publicação seguiu uma acalorada polêmica que levou a muitos autores a travar um amplo debate sobre o objeto de estudo da cultura visual, respostas a este artigo foram publicadas no mesmo número da revista *Estudios Visuales*.

No marco cultural, de fato, a visualidade desencadeia uma série de juízos críticos que conduzem a relativizar as tradicionais estruturas do conhecimento. Nesse sentido, a cultura visual é um referente especial para todas as problemáticas que têm surgido no contexto da globalização. Os intercâmbios econômicos e midiáticos em um sistema transnacional no qual as fronteiras culturais e ideológicas desaparecem, transformam as diferentes sociedades e com elas os valores topológicos que tentam desenhar as identidades.

A compreensão das realidades plurais que coexistem no mesmo contexto, converte-se em um dos eixos principais dos estudos da cultura visual. Um trabalho básico na hora de focar «os meios de narração e a escrita que permitam a permeabilidade transcultural das culturas e a instabilidade da identidade» (MIRZOEFF, OP.CIT.: p. 49). Deste modo, para Mirzoeff a cultura visual deveria expressar «uma rede fractal, impregnada por modelos do mundo inteiro».

Em outras palavras, é a mesma consideração de García Canclini quando afirma em obra citada que «a configuração geopolítica dos saberes é tão importante como a organização transnacional das representações e imagens nas artes e na indústria cultural». Neste contexto, a cultura visual funde-se com os estudos pós-coloniais e as considerações antropológicas sobre o multiculturalismo (IBIDEM, p. 49 e 50).

Enfim, a utilização de novas tecnologias para registrar e produzir imagens está gerando uma série de reflexões no âmbito acadêmico que vão da ciência à arte. A relevância da *World Wide Web* como o mais eficaz meio de comunicação capaz de modificar qualquer debate prévio sobre persuasão, comunicação e imagem. Mas, como são essas imagens que habitam a rede? Em que consiste o grau de impacto, e de que forma modificam a maneira dos usuários entender o mundo?

Josep Maríà Català, professor de estética da imagem da Universidade Autònoma de Barcelona, publicou uma obra inédita neste emergente campo do conhecimento: *A imagem complexa. Fenomenologia das imagens na era da cultura visual* (2006). No texto, o autor explica de que forma a proliferação das imagens, consequência das novas tecnologias, modifica tanto o conceito de imagem quanto a forma em que se entende o

mundo a partir destas novas imagens. É um estudo rigoroso e exaustivo que se tem convertido em bibliografia obrigatória para pensar a imagem – desde a teoria, a análise e a prática; convidando aos leitores de disciplinas diversas a entrar em debate sobre a Cultura Visual e seus efeitos.

A Cultura Visual para Català não depende tanto das imagens como da tendência a visualizar ou pôr em imagens o que existe nela se dilui a diferença entre representação visual e visão. O paradigma da Cultura Visual consiste em que o mundo se compreende por meio de imagens – em plural –, e a forma de entender a realidade não pode ser reduzida, nem simplificada; as imagens da cultura visual são complexas, isto é, são imagens abertas, interrelacionadas com outras. Deve-se entender o complexo, segundo o autor catalão, como algo múltiplo, vertebrado e fundamentalmente instável.

Este paradigma da cultura visual se dá após a cultura do texto – período em que existia um vínculo entre palavra e mundo, ou pensava-se que por meio da linguagem podia-se compreender o que percebia a vista – e depois da cultura da imagem – na qual reinava o pacto mimético que priorizava a aliança entre a representação visual e o mundo visível.

Nessa mesma linha de pensamento, as imagens na Cultura Visual deixam de serem cópias do mundo – *mimesis* – para se transformar em exposições; as imagens já não são somente espetáculo, mas interatividade; as imagens são razão, e formam parte do pensamento. A principal contribuição de Català está relacionada com o caráter epistemológico e pedagógico que o autor destaca na sua fenomenologia. O que acontece quando as imagens deixam de serem ilustrações bidimensionais e se transformam em universos interativos? – pense-se, por exemplo, em uma página *Web*; a leitura destas novas imagens não pode perder de vista que as imagens já não são só o que representam, mas que são imagens complexas, e reconhecer sua complexidade requer uma forma de interpretar que se corresponda com este objeto aberto, multiforme, e irreduzível.

Deste modo, após definir o contexto de globalização em que a imagem se situa e, de estabelecer uma espécie de estado da arte da Cultura Visual, conclui-se que a visualidade é um fenômeno da cultura contemporânea que tem mudado a concepção

tradicional da História da Arte, resgatando desta aquilo que a memória perceptiva causou como efeito de sentido no observador.

Na percepção visual das formas há um ato ótico-físico que funciona mecanicamente de modo parecido em todos os seres humanos. As diferenças fisiológicas dos órgãos visuais apenas afetam o resultado da percepção, por isso que, tamanho, separação, pigmentação e outras características do olho, captam de modo diferenciado os modelos. Sua mecânica funcional inspeciona percursos superficiais e profundos, rápidos ou lentos, itinerários livres e obrigatórios, os intervalos do piscar ou o descanso feito pela «varredura» dos olhos produzem uma informação praticamente idêntica em todos os indivíduos de visão sadia ou considerada normal.

As diferenças começam com a interpretação da informação recebida; as desigualdades de cultura, educação, idade, memória, inteligência, e até do estado emocional, podem alterar e muito o resultado. Porque se trata de uma leitura, de uma interpretação inteligente de sinais, cujo código não está nos olhos, mas no cérebro. Estas formas ou imagens se leem à semelhança de um texto literário, fórmulas matemáticas ou uma partitura musical, e de igual maneira se obtém a aprendizagem, demandando uma gramática que explique as leis e aprofunde o sentido desta leitura.

Só recentemente, quiçá pela enorme profusão das imagens que se produzem, divulgam e consomem; o ser humano contemporâneo está caindo em si, a respeito de sua incompletude educacional para enfrentar – com discernimento racional e preparação técnica – a contínua informação, e também manipulação visual, da atualidade – trata-se de certo analfabetismo visual. O desprezo ou abandono para abordar com rigor este campo de conhecimento está produzindo atrasos irrecuperáveis na utilização dos benefícios nas conquistas técnicas conseguidas na produção e propagação da imagem visual.

A falta de prestígio intelectual deste tipo de linguagem perante os clássicos utilizados pela ciência, a cultura e a comunicação, atribui-lhe superficialidade, tendo a imagem como um elemento decorativo ou complemento ilustrativo, em lugar de

considerá-la como base do passado, presente e futuro da civilização, isto produz estancamento na sua aprendizagem e lentidão nas pesquisas neste setor.

O empobrecimento da educação feita pelas imagens é fruto de um círculo vicioso que precisa ser rompido para seguir o curso contemporâneo da metáfora do espiral no sentido da contração e irradiação do efeito real que a imagem produz. Dada a tendência natural da inteligência humana para «significar», agrupará e organizará qualquer sinal recebido para que se pareça com algo já conhecido. Esse agrupamento significativo se deverá fazer conforme a experiência – memória –, e conforme uma intenção – vontade –, isto desencadeia em que só se verá na imagem aquilo que se pode e se deseja ver. A pobreza de uma memória sem imagens significantes múltiplos, e a falta de treinamento de uma vontade que busca novas intencionalidades das formas, só pode produzir leituras superficiais e viciadas, pouco adequadas para descobrir a riqueza da original linguagem das artes visuais.

Perante o paradoxo, que significa o fato inegável de que a sociedade do conhecimento esteja sendo fundamentalmente visual, este trabalho propõe a ideia de uma imagem complexa que não é somente um novo tipo de imagem, mas também uma nova forma de sentir, pensar e agir com as imagens.

Além das antigas disputas entre a cultura visual e a cultura textual, essas complexidades apontadas por Català propõem situações híbridas pelas quais as duas formas de gestão do conhecimento se unem a favor da compreensão de uma realidade que é assim mesmo complexa e que, portanto, não admite as vicissitudes de antigos paradigmas, como o da imagem mimética que regiu a compreensão do visual até pouco tempo atrás.

Uma imagem complexa requer um estudo interdisciplinar ou de interface, entendida como um novo modelo mental que impulsiona a pensar de forma distinta as relações entre o sujeito e o objeto; entre o espectador e a imagem, assim como o próprio funcionamento desta. Para chegar a este dispositivo, deveria se explorar o conceito de «metáfora visual» e se propor uma reflexão sobre a aliança mais do que necessária entre o saber e a imagem como a saída mais pertinente ao encantamento de uma cultura parada

com temor à imagem de raízes ancestrais, mas obsoletas depois de mais de um século de contínua e complexa visualização do real.

Destas colocações desprendem-se resultados que valem a pena sinalizar neste I Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura. O objeto de estudo da Cultura Visual é sem dúvida a «visualidade» que promove o cruzamento de disciplinas como História da Arte, Estética, Estudos Culturais, Teoria das Mídias e Cinema, entre outras. Todas elas respondem à necessidade de analisar um âmbito de importância crescente na sociedade contemporânea: o da visualidade, no qual se tenta dar conta, sem restrições disciplinares, dos processos de produção de significação cultural que têm sua origem na circulação pública das imagens.

Os múltiplos entornos visuais da contemporaneidade induzem a processar a informação de maneira não linear, imediata e fugaz. A partir da visualidade se vêem refletidos os entornos onde os seres humanos se mobilizam, mas também através dela se manifesta o existente, que também pode ser intagível ou, paradoxalmente, não visual. O fato de «colocar em imagens» as emoções, os desejos, os argumentos ou variadas intenções desevelam novos modos de construir a realidade.

## Referências

BAL, Mieke. «El esencialismo Visual y el objeto de los Estudios Visuales» IN: **Estudios Visuales** 2. Mércia: CENDEAC, diciembre de 2004.

CATALÀ, Domènec, Josep Maria. **La imagen compleja**. La fenomenología de las imágenes em la era de la cultura visual. Barcelona: UAB, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. «El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional» IN: **Estudios Visuales**. Mércia: CENDEAC, nº 4, enero de 2007.

«CUESTIONARIO SOBRE LA CULTURA VISUAL» **Estudios visuales**. Mércia: CENDEAC, nº 1, diciembre de 2003.

FOSTER, Hal. «The Archive without museums» **October**. Cambridge: MIT Press, nº 77, 1996: p.171-204; ver também: «The artist as ethnographer». «The return of the real».



GUASCH, Ana María. «Doce reglas para una Nueva Academia: La Nueva Historia del Arte y los estudios audiovisuales» In: BREA, José Luis (ed.) **Estudios visuales**. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005.

\_\_\_\_\_. **La crítica dialogada**. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual. Murcia: CENDEAC, 2006.

HALL, Stuart. Introduction. In: HALL, Stuart (ed.) **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997.

KRAUSS, Rosalind. O Fotográfico. Welcome to the Cultural Revolution. **October**. Cambridge: MIT Press, nº 77, summer 1996: 83-96.

MITCHELL, William John Thomas. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. **Estudios Visuales I**. Murcia: CENDEAC, diciembre de 2003.

\_\_\_\_\_. Interdisciplinarity and Visual Culture. **Art Bulletin** 77, nº 4, 1995.

MIRZOEFF, Nicholas. What is visual culture? In: MIRZOEFF, Nicholas, (ed.) **The visual culture reader**. London: Routledge, 1988.

MOXEY, Keith. Estética de la cultura visual em el momento de la globalización. In: BREA, José Luis (Org.). **Estudios visuales**. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: AKAL, 2005.

RAMPLEY, Matthew. La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte? In: BREA, José Luis (ed.) **Estudios visuales**. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal, 2005.

RICHARD, Nelly. Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes. In: **Fracturas de la memoria**. México: FCE, 2007.

## **Diversidade étnico-racial *versus* Democracia racial: discursos e imagens nos livros didáticos de história<sup>1</sup>**

Isis Sousa Longo<sup>2</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS

### **Resumo**

O objetivo da pesquisa foi analisar como a temática da diversidade étnico-racial, assegurada pelas leis 10.639/03 e 11.645/08, que marcam positivamente a educação brasileira ao incluírem o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira, Africana e Indígena, tem sido contemplada em materiais didáticos. Mediante a investigação das imagens e discursos sobre as representações sociais dos brancos, negros, mestiços e indígenas para a construção da nação, analisamos mecanismos implícitos e explícitos da reprodução de valores da hegemonia do poder branco e perpetuação do mito da Democracia Racial. Para os materiais didáticos analisados, identificamos o desafio histórico de valorizar o pluriculturalismo brasileiro, para uma educação das relações étnico-raciais direcionada ao combate sistemático do racismo social e institucional.

**Palavras chave:** Diversidade étnico-racial; Livro didático; Formação docente; Racismo; Lei 10.639/03.

A pesquisa sobre os materiais didáticos foi mediada pelas concepções dos teóricos dos Estudos Culturais (Stuart Hall), especialmente no que se refere às identidades e diferenças étnico-raciais na diáspora, bem como, quanto às estratégias discursivas e de reversão de significados quanto aos conteúdos imagéticos e textuais.

Para refletirmos os avanços ou permanências das mentalidades quanto ao racismo, à discriminação e à intolerância étnico-racial, é relevante indagarmos sobre as mudanças

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT6 - Memórias em Imagens, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora/pesquisadora do Curso de Pedagogia, Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS, São Caetano do Sul, São Paulo, [isis.longo@uscs.edu.br](mailto:isis.longo@uscs.edu.br)

e continuidades de repertórios de representação quanto à diferença, a partir de “artefatos culturais”, como os livros didáticos (ZUBARAN & SILVA, 2012).

Segundo Stuart Hall (2003), as diferenças discursivas são de ordem linguística, antropológica e psicanalítica, portanto, há uma complexidade de fatores e enunciados para serem desvelados nas relações sociais, sejam elas relações interpessoais e/ou institucionais.

O entendimento de que os discursos são elaborações histórico-culturais implica à reflexão de que o conceito de diferença/diferente carrega um sistema classificatório de interpretação, desta forma, as relações de poder traduzem significados por oposições binárias, como: sou branco porque não sou negro; sou homem porque não sou mulher; sou heterossexual porque não sou homossexual. A preocupação de Stuart Hall é que a ideia de culturas diferentes reforce o “essencialismo” cultural, ou seja, acabe por fixar modelos com os quais não se dialoga, apenas constata-se as diferenças, reforçando o paradigma hegemônico da cultura europeia<sup>3</sup>.

Conforme as análises de Hall (2003), os conteúdos explícitos nos textos são portadores de representações histórico-sociais que reforçam estereótipos, com a supervalorização do modelo europeu ocidental de civilização, em detrimento das culturas dos outros povos, sendo recomendável para a construção de uma sociedade plural e multi-étnica a mediação entre as culturas.

Desde a aprovação dos PCNs (1997) e das Leis 10.639/03 e 11645/2008, há a preocupação dos movimentos sociais que lutam pela igualdade de condições e direitos dos povos indígenas e da população negra, afrodescendente, de que a escola seja um pólo irradiador da mudança de paradigmas racistas, para a construção de representações positivas das histórias de índios e negros no Brasil. Há a defesa da escola como espaço

---

<sup>3</sup> Para Hall, as estratégias para mudanças dos discursos sobre a representação exigiriam habilidades do jogo político, pois são disputas por significados que determinam relações de poder. As três estratégias apresentadas pelo autor seriam: I- reivindicar políticas de representação; II- atribuir positividade em atributos anteriormente negativos à etnia africana; III- realizar a positividade do corpo negro (estética diaspórica).

para promoção das diferenças, com consciência e orgulho de pertencimento ancestral étnico-racial (ABRAMOWICZ, 2011).

Para o combate ao racismo e discriminações, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (2005) apresentam entre os princípios estabelecidos, a “desconstrução” de comportamentos e conceitos relacionados à ideologia do branqueamento e ao mito da Democracia Racial.

O documento destaca a importância da formação de professores(as) para seleção de informações e subsídios que não permitam a reprodução de preconceitos, o que significa a seleção adequada de materiais didáticos, como os livros utilizados no cotidiano escolar, que sejam portadores de informações e conceitos que dialoguem com o passado, o presente e o futuro da história brasileira, com o “reconhecimento e igual valorização das raízes africanas da nação brasileira, ao lado das indígenas, européias e asiáticas” (BRASIL, 2005, p.20).

No caso dos livros didáticos de história utilizados nas escolas públicas brasileiras, a partir do PNL D – Programa Nacional do Livro Didático - observamos que os livros aprovados estão de acordo com as legislações vigentes, porém, segundo o Guia do PNL D (2013), a maioria mantém a opção didática pela linearidade factual dos acontecimentos históricos, (Colônia, Império, República), com pouca mediação sobre semelhanças e diferenças entre passado e presente, bem como, pouca mediação sobre semelhanças e diferenças entre as diversas culturas ameríndias, africanas e a europeia. Esses grandes eventos históricos são sistematicamente trabalhados nos livros em detrimento de outra abordagem histórica, que destaque questões como: identidade negra, identidade indígena, ameríndia, representação, igualdade e diferença, diversidade cultural e racismo.

Vários autores (BITTENCOURT; ABRAMOWICZ; MATTOS) têm reiterado a existência do livro didático como um elemento relevante na construção do saber escolar. Mesmo com as ponderações sobre a indústria do mercado editorial, com a participação hegemônica das grandes editoras nos PNL Ds (FTD, Saraiva e Moderna), o livro didático



é reconhecido como um veículo potencializador da formação dos conteúdos disciplinares para professores(as) e alunos(as):

Uma vez que o livro didático constitui-se em elemento importante na construção do saber escolar e do processo educacional, espera-se que contribua para o aprimoramento da ética, imprescindível ao convívio social e à construção da cidadania. Neste sentido, há que se verificar, nos textos e nas atividades, a existência de uma real preocupação em despertar no aluno a prática participativa, a sociabilidade, a consciência política, enfim a cidadania, entendida no seu sentido mais amplo (BEZERRA & DE LUCA, 2006, p. 37)

Conforme análise de estudiosos, a relação entre o campo do conhecimento produzido pela historiografia e o campo do conhecimento histórico elaborado para/na escola encontra-se num processo de aproximação, porém ainda não há relação orgânica entre historiadores-professores, historiadores-autores de livros didáticos, professores do ensino fundamental I, e editoras dos livros didáticos que articule os saberes socialmente construídos, no fazer cotidiano da sala de aula.

A historiadora Circe Bittencourt (2004) aponta para a complexidade da prática docente em conjugar os saberes das disciplinas, saberes curriculares e saberes da experiência:

O papel do professor na constituição das disciplinas merece destaque. Sua ação nessa direção tem sido muito analisada, sendo ele o sujeito principal dos estudos sobre o *currículo real*, ou seja, o que acontece nas escolas e se pratica nas salas de aula. O professor é que transforma o *saber a ser ensinado* em *saber apreendido*, ação fundamental no processo de produção do conhecimento (p. 50)

A formação permanente dos docentes frente às mudanças teórico-práticas dos paradigmas de ensino é fator preponderante para a maior autonomia dos professores(as) para escolha de livros didáticos, portanto, além da política pública do PNL D, com as avaliações periódicas e publicação dos Guias dos Livros Didáticos, faz-se necessária a realização de cursos sistemáticos sobre os conteúdos das legislações que incluam o ensino de história e cultura Africana, Afro-Brasileira e Indígena, pois o livro didático deve ser um dos instrumentos da prática docente e não o único, para não reduzirmos conhecimento

escolar à reprodução de conteúdos dos livros didáticos: “É importante registrar,(...) que o Livro Didático não é muleta; que não deve, necessariamente, ser utilizado como conteúdo disciplinar, ou seja, não é para ser consumido em sua totalidade, preenchendo todo o tempo escolar” (OLIVEIRA & STAMATTO, 2007, p. 58)

Os pesquisadores brasileiros da área do ensino de história ressaltam a preocupação com a perpetuação de modelos que estigmatizam os indígenas e os negros. Segundo Coelho (2009), os livros didáticos conduzem o índio ao papel de vítima, com a construção do índio como uma categoria abstrata, que aparece nos capítulos sobre a colonização brasileira na condição ora selvagem, ora idealizada, como herói do indianismo (ex. Peri e Iracema).

Nos períodos históricos do Brasil Império e do Brasil República as discussões das teorias racistas do século XIX, atribuem ao indígena brasileiro a condição de um ser inferior, atrasado, conforme as explicações do darwinismo social. O que reforçaria a ideia dos indígenas, dos vários grupos étnicos, serem pessoas em desvantagens em relação aos aspectos culturais, econômicos, políticos e sociais, mediante uma abordagem isenta de conflitos, com recortes e simplificações que reproduzem estigmas: “Ao desvincular-se do pensamento científico, o ensino de história – e seu livro didático – viabiliza a permanência de um aporte moral na abordagem da disciplina” (COELHO, 2009, p. 271).

No caso dos negros, as representações dos livros didáticos estão centradas na condição dos negros escravizados. Os estudiosos apontam a tendência da perpetuação de discursos e imagens referentes ao período do tráfico negreiro, com o “desaparecimento” dos africanos escravizados com a abolição. “Por que estudar os afrodescendentes depois da abolição, se não existem mais escravos?” (MATTOS, 2009, p.310).

Há também a condição de “acomodar” discursos conflitantes, pois ainda temos a hegemonia da linearidade do ensino da história tradicional, racista, que inferioriza a cultura africana, colocando-a como exótica ou como “contribuição” pontual na cultura brasileira como na culinária e da dança, e as prerrogativas dos próprios Parâmetros Curriculares Nacionais que indicam a temática transversal da diversidade cultural, porém, os discursos conflitantes não são mediados, conforme esclarecem os pesquisadores:

Em geral, os trabalhos acabam por justapor as duas perspectivas, privilegiando, em momentos diferentes, e até em capítulos alternados, ora a ideia de uma cultura brasileira mestiça e homogênea, ora a ideia de uma cultura brasileira plural, na qual são valorizadas identidades culturais diversas e por vezes conflitantes. Essa estratégia de incorporar mais um conteúdo ou temática – e não proceder a uma revisão mais profunda do conteúdo – é muito comum nas atualizações e novas edições dos livros didáticos. (MATTOS et.all, 2009, p.309)

### **Problematizar as relações étnico-raciais ou defender o mito da democracia racial?**

Para a análise dos livros didáticos selecionados<sup>4</sup>, a opção teórica pelos Estudos Culturais, coloca-nos o desafio do “olhar” e da interpretação sobre discursos, imagens e ilustrações, além dos conteúdos explícitos nos textos. Desta forma, o livro didático como um veículo de informação, é um “artefato cultural” que pode reforçar preconceitos e estereótipos ou ser estrategicamente utilizado como veículo promotor identidades e diferenças étnico-raciais mediante reapropriação e ressignificação da cultura hegemônica (branca europeia), o que corresponderia ser o procedimento mais adequado, segundo o nosso entendimento.

Para Stuart Hall (2003):

A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de "pertencimento cultural", mas abarcar os processos mais amplos — o jogo da semelhança e da diferença — que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da "diáspora", que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. Isso pode parecer a princípio igual — mas, na verdade, é muito diferente — do velho "internacionalismo" do modernismo europeu (p. 47)

No tocante à organização dos Movimentos Sociais, em especial o Movimento Negro, a escola pública e demais instituições que veiculam a ideologia dominante eram e são pontos estratégicos para a construção de outras formas de relações étnico-raciais.

---

<sup>4</sup> COLEÇÃO 1 - Projeto Buriti – História. Editora Moderna: obra coletiva concebida, desenvolvida e produzida pela Editora Moderna; editora responsável Rosane Cristina Thahira. – 2ª ed. – São Paulo: Moderna, 2011. COLEÇÃO 2 – Tempo de APRENDER – História. Márcia Cristina Hipólide, Mirian Gaspar. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

Portanto, os materiais didáticos focados na garantia da pluralidade étnica são essenciais para o estabelecimento de novas aprendizagens.

Não é por menos que a maioria dos autores destaca alguns pilares de enfrentamento para a possibilidade, - e não a garantia – de aplicação efetiva da Lei 11.645 como: a aliança de professores e escolas com outros espaços educativos para uma afirmação positiva da diferença, o enfrentamento teórico contra visões eurocêntricas arraigadas no senso comum, o combate à fortaleza do discurso racista hegemônico na sociedade brasileira, a superação de um quase inevitável *impasse pedagógico* que as escolas e professores enfrentam, mesmo com práticas pedagógicas antirracistas, e a constatação que até uma reinvenção do conhecimento humano se faz necessário. (OLIVEIRA, 2012, p.200)

Segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, as políticas de reparações e valorização das ações afirmativas são medidas elementares para o ressarcimento dos descendentes de africanos negros, com o combate intenso ao racismo e discriminações.

Reconhecimento implica justiça e iguais direitos sociais, civis, culturais e econômicos, bem como valorização da diversidade daquilo que distingue os negros dos outros grupos que compõem a população brasileira. E isto requer mudanças nos discursos, raciocínios, lógicas, gestos, posturas, modo de tratar as pessoas negras.(...) Reconhecimento requer a adoção de políticas educacionais e de estratégias pedagógicas de valorização da diversidade, a fim de superar a desigualdade étnico-racial presente na educação escolar brasileira, nos diferentes níveis de ensino. (DCNs, 2005, p.11-13)

Para o combate ao racismo e discriminações, as DCNs apresentam entre os princípios estabelecidos, a “desconstrução” de comportamentos e conceitos relacionados à ideologia do branqueamento e ao mito da democracia racial. Para tanto, o documento insiste na formação de professores(as) para seleção de informações e subsídios que não permitam a reprodução de preconceitos, o que significa a seleção adequada de materiais didáticos, como os livros utilizados no cotidiano escolar, que sejam portadores de informações e conceitos que dialoguem com o passado, o presente e o futuro da história brasileira, com o “reconhecimento e igual valorização das raízes africanas da nação brasileira, ao lado das indígenas, europeias e asiáticas” (p.20).

No caso dos livros didáticos de história utilizados nas escolas públicas brasileiras, a partir das seleções realizadas pelo PNLD – Programa Nacional do Livro didático, observamos que as coleções didáticas analisadas apresentam semelhanças na construção de suas obras. A construção das unidades didáticas para os primeiros anos do Ensino Fundamental baseia-se na introdução da disciplina escolar de história, com a preocupação do significado da passagem do tempo, evidenciando as marcas do passado no presente.

Os volumes destinados aos anos finais do Ensino Fundamental I sistematizam os grandes eventos da história brasileira, com a linearidade da cronologia temporal do século XV ao século XXI. Conforme ressaltamos, mesmo havendo legislações que remetem à inclusão do multiculturalismo e da diversidade étnico-cultural, os livros continuam conservando o tradicionalismo da história factual.

Como exemplo marcante da história factual, temos o livro do 4º ano da Coleção 2 (HIPÓLIDE, 2008). O livro aborda a linearidade dos acontecimentos históricos, bem como explicita o modelo hegemônico da versão do colonizador europeu como expoente do desenvolvimento econômico, político e cultural, com a apresentação secundária das culturas ameríndias e africanas, com a ênfase a exotismos e “aberrações” civilizatórias.

Antes da chegada dos portugueses, vários grupos indígenas já moravam no território onde se formaria o Brasil. Estavam divididos em muitas tribos: Potiguar, Tremembé, Tabajara, Tupiniquim, Tamoio, Tupi, Guarani, entre outras. As ocas são construções simples feitas com madeira amarada com cipós e coberta com folhas de árvores. Cultuar os elementos da natureza e acreditar na força e na proteção deles era a crença, a religião indígena. Você sabia que os Tupis acreditavam que comer carne do guerreiro inimigo fazia que eles ficassem mais valentes, corajosos? Essa prática de comer a carne do inimigo é chamada antropofagia. (HIPÓLIDE, 2008, p.12-19)

A linguagem textual é o discurso ideológico do índio como o elemento “diferente” ao modelo de pessoa humana europeia, com o apelo às informações impactantes como a questão da antropofagia dos Tupis. Segundo Cunha (2009), as culturas têm o dinamismo da historicidade, portanto, a representação do índio nos livros com o destaque de características “exóticas” reforça a ideia da aculturação dos indígenas com a “chegada” dos europeus, como algo positivo para “civilização” dos selvagens.



Mesmo não apresentando explicitamente os termos depreciativos, como selvagens, incivilizados, bárbaros, e ressaltando que os índios seriam os “verdadeiros” descobridores do Brasil, o livro didático ao selecionar aspectos da vida indígena brasileira como curiosidade, não realiza a mediação necessária para a compreensão de que as culturas em situações de intenso contato não se perdem, não se fundem e sim elas adquirem novas funções.

Importante destacar que a proposta do ensino de história para o ensino fundamental é que o aluno tenha possibilidade de relacionar o passado com o presente, no entanto, o livro não apresenta nenhuma discussão atual, como por exemplo, sobre a questão das terras indígenas ainda hoje (século XXI) ser objeto de disputas fundiárias, com genocídio de etnias, usurpação do agronegócio e a resistência dos povos indígenas na luta pelos seus direitos. Não há espaço para as vozes dos indígenas, mais uma vez, o “personagem” índio é lembrado apenas como um ser do passado remoto, que desaparece da história após a colonização.

Sobre os portugueses o livro apresenta feitos heróicos e enfatiza a harmonização do “encontro” entre civilizados e selvagens, com uso de uma ilustração simbolizando a chegada de Cabral, com a comemoração dos índios e a oferenda de uma criança para o colonizador com a imagem de uma índia agachada com uma criança no colo para ser ofertada.

Os portugueses são conhecidos por terem sido grandes navegadores. A caravela foi uma embarcação inventada e usada pelos portugueses. Os portugueses conquistaram terras na África e chegaram até as Índias, que, para eles, incluía países como China e a Índia. O encontro entre os portugueses e os indígenas (HIPÓLIDE, 2008, p. 23- 35)

Sobre a chegada dos portugueses no Brasil a construção narrativa prima pela “harmonização do encontro” entre europeus e indígenas, argumento da história tradicional de que os colonizadores estariam imbuídos de boas intenções civilizatórias, visto a disputa ser somente entre Portugal e Espanha para a obtenção das novas terras americanas (Tratado de Tordesilhas).

O uso de imagens típicas do elemento colonizador, com a ressalva em primeiro plano do homem europeu, branco, vestido com trajes completos (chapéu, camisa, calça, botas, cinto), armado, e a população indígena ao redor em posição de submissão, carrega o simbolismo da superioridade europeia e a inferioridade dos nativos. Cabe também ressaltar a valorização do conhecimento do português sobre navegação como um feito heróico para a época comparado com outras nações (inventaram a caravela).

Sobre os africanos é notório o discurso ameno sobre a escravização das pessoas para o tráfico. A construção do texto remete à “naturalização” da chegada dos africanos como o terceiro grupo para a formação da nação brasileira. No decorrer do capítulo há a menção de que havia vários grupos étnicos bantos, sudaneses e iorubas, mas não há uma distinção dos grupos, portanto, o africano é apresentado como um ser genérico, como a própria África, dando a ideia de homogeneidade dos povos.

É da África que chega ao Brasil o terceiro grupo humano. Índios, portugueses e africanos formaram, no início, o que chamamos povo brasileiro. (...) Os africanos que vieram para o Brasil a partir de 1530 pertenciam a grupos diferentes: sudaneses, bantos, iorubas, malês, entre outros (HIPÓLIDE, 2008, p.41)

Os escravos africanos ou seus descendentes que fossem considerados culpados por alguma coisa eram amarrados num tronco e chicoteados<sup>5</sup>. Pense no seguinte: O que seria do Brasil sem o samba? Sem o conhecimento de certas comidas que os africanos trouxeram para cá? Sem algumas palavras que usamos diariamente? Sem o candomblé? Sem a capoeira? (HIPÓLIDE, 2008, p.51)

As características culturais são diluídas em curiosidades, como a religião que apresenta alguns exemplos de orixás, com menção da proximidade dos símbolos religiosos com a natureza. O que reforça o estereótipo do primitivismo das culturas africanas.

Neste capítulo, diferentemente do anterior sobre os indígenas, há um elenco de personalidades negras mais contemporâneas, com destaques às artes e aos esportes.

---

<sup>5</sup> O texto do livro didático citado aparece ilustrado com imagens de telas de Debret – Feitores açoitando negros na roça; e telas de Rugendas – Mercado de Negros.

Aviltante o questionamento do livro: “O que seria do Brasil sem o samba? Sem o conhecimento de certas comidas que os africanos trouxeram para cá? Sem algumas palavras que usamos diariamente? Sem o candomblé? Sem a capoeira?” (HIPÓLIDE, 2008, p.51). A questão reforça o estereótipo dos negros como atores secundários na construção da nação, com o destaque de elementos que compõe a cultura brasileira, mas não há a problematização do fato de que no Brasil, após mais de um século do fim da escravidão, ainda ser recorrente a exploração da mão-de-obra negra, os negros serem maiores vítimas da violência policial, maior contingente de pessoas empobrecidas, menor contingente de pessoas com ensino médio e superior e etc.

Após a análise dos conteúdos dos livros didáticos de história percebemos que a história da África não está incorporada nos livros, o que temos são informações sobre o período do tráfico negreiro, com indicativos dos locais de maior afluxo de africanos para o Brasil, em virtude das colônias portuguesas na África (Angola, Moçambique, Guiné, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Açores). Temos o destaque ao trabalho escravo, como forma degradante de exploração dos africanos e afrodescendentes, o esforço e a resistência das pessoas escravizadas na luta pela liberdade, com as fugas, quilombos e com o movimento abolicionista e o desaparecimento posterior das pessoas negras dos movimentos nacionais. Por que então, o ensino de História da África seria fundamental no Brasil?

A unidade quatro ao priorizar o estudo das capitais brasileiras, entre elas: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, procura evidenciar algumas características peculiares de cada uma destas cidades. Como toda seleção de conteúdos está carregada de intencionalidade, os destaques da obra vinculados às questões étnico-raciais denotam os preconceitos e estereótipos recorrentes nos livros didáticos.

No caso de Salvador, o discurso do livro é a defesa da miscigenação como algo positivo que teria derivado do convívio entre europeus, africanos e indígenas. Mesmo ponderando que houve assassinatos de indígenas e escravização dos africanos, a primeira capital do Brasil – Salvador, “...foi também o lugar onde os africanos, índios e



portugueses se misturaram pela primeira vez, o que resultou na miscigenação que deu origem ao povo e à cultura brasileira”. (HIPÓLIDE, 2008, p.127)

Na continuidade do discurso da história tradicional, a mudança da capital do Brasil de Salvador para o Rio de Janeiro estaria atrelada ao fator econômico da descoberta das minas de ouro e diamante, em Minas Gerais e posteriormente à vida da família Real, o que reforça a ideia de que o Rio de Janeiro seria o local de maior desenvolvimento urbano e cultural.

Para o fechamento dos conteúdos do livro, a escolha da cidade de São Paulo é muito significativa, pois o discurso textual e as imagens remetem ao bandeirantismo paulista como algo positivo.

O texto induz ao estudante refletir que São Paulo era uma vila pobre no início, mas que a ousadia e coragem de homens paulistas, fizeram que suas “aventuras” chamadas bandeiras, tivessem como resultado o aprisionamento de índios e escravos fujões, descoberta de ouro e diamante, abertura de novas estradas, e tudo isso sem ajuda do governo português!

Para acrescentar o caldo de cultura tradicional, o livro destaca o papel dos jesuítas também como algo positivo e apresenta episódios da história oficial, como a 1ª missa e a dedicação de Padre Anchieta como o missionário dos índios.

O último exercício do livro é uma atividade de “faz de conta”, em que os alunos são orientados a viver uma aventura como se fossem bandeirantes! Ou seja, o reforço do imaginário de que os heróis paulistas foram desbravadores de perigosas aventuras, sem problematizar nenhuma questão sobre o massacre das etnias indígenas, violação de mulheres, violências aos negros escravizados, simplesmente homens corajosos e vencedores.

As expedições organizadas por esses grupos ficaram conhecidas como bandeiras. Sem nenhuma ajuda do governo português, os bandeirantes enfrentaram grandes dificuldades em suas viagens como chuvas fortes, calor imenso, animais selvagens, travessias perigosas de rios, além do cansaço por viajar dias, semanas e meses a pé. Os bandeirantes levavam em suas expedições índios que, além de conhecerem a mata, sabiam identificar plantas venenosas e riachos onde se podia beber água. (HIPÓLIDE, 2008, p.148)



Para analisarmos os discursos e imagens estudamos todos os volumes das coleções selecionadas, e constatamos em ambas, a priorização do modelo europeu de desenvolvimento político, econômico e cultural, conforme a divisão apresentada na ordem cronológica da chegada dos portugueses, o contato com os índios, o tráfico negro, o movimento bandeirante, com a priorização dos ciclos de desenvolvimento econômico.

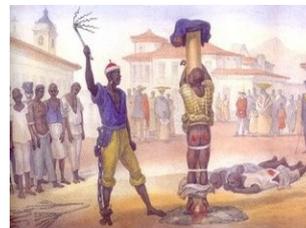
Para a análise da iconografia, as imagens foram divididas em: imagens de época (pinturas); fotografias; ilustrações e/ou desenhos. Nas duas coleções, as telas dos artistas do séc. XIX, Jean-Baptista Debret e Johann Moritz Rugendas, foram utilizadas como imagens preferenciais para documentar a época Colonial e o período Imperial.

Debret, Feitor castigando negro



Rugendas, Castigo Público

Debret, Aplicação do Castigo de Açoites



Ao observarmos as imagens dos artistas em questão, podemos afirmar que reforçam o estereótipo do negro escravizado, como vítima da violência da escravidão.

Sujeito passivo que fora maltratado por séculos, sem que haja a “leitura” da resistência e luta dos negros contra a escravidão.

Conforme Stuart Hall (2003), o estereótipo do discurso/imagem racializado, naturaliza a condição do sujeito como uma marca fixa. No caso dos negros escravizados, as telas do artista Debret ressaltam a crueldade dos castigos e a naturalidade de corpos negros serem submetidos aos mesmos.

Um dos objetivos da Lei 10639/03 é o respeito à diversidade da cultura africana, bem como, a identidade da criança afro-brasileira com as heranças africanas. As imagens de Debret e Rugendas podem potencializar essa identidade de maneira positiva ou não?

É fato que as imagens são documentos históricos, datados, que representam uma época do passado colonial e imperial da sociedade brasileira, porém, os livros didáticos, ao reproduzirem exclusivamente essas imagens da telas dos pintores europeus, reduzem o cotidiano da sociedade escravocrata às ações do grupo dominante, sem destacar as ações coletivas e individuais da população excluída e escravizada.

Evidenciar o corpo negro como sinônimo do corpo do escravo que era castigado, mais uma vez reitera a passividade. O importante do livro didático é dialogar com o leitor, no caso, crianças e pré-adolescentes, que ao tomarem contato com a imagem em questão, estarão formulando suas hipóteses e conclusões sobre a “dificuldade”, sobre a “injustiça” de ser negro no passado e no presente, o que declaradamente não contribui para a positividade da identidade de ser afro-brasileiro.

Ao refletirmos as imagens, a partir das teorias do Stuart Hall, o livro didático deveria estar preocupado com o impacto da representação sobre a ideia da diferença, ou seja, a escravidão de pessoas negras era e é uma injustiça aos direitos humanos, porém, as pessoas escravizadas reagiam! A representação dos castigos evidencia que os negros reagiam contra o regime escravocrata e, portanto, eram castigados, porém, houve outras ações e reações, como a formação de quilombos, as revoltas, as religiões, os festejos, a capoeira; muitas identidades do corpo negro para a construção de outras subjetividades.

Sobre as fotografias utilizadas nas coleções didáticas analisadas, numericamente, a distribuição étnica das fotografias, nas duas coleções, encontra-se majoritariamente nas

fotografias de pessoas brancas. Quanto à opção de ilustrações, caricaturas e desenhos, estas criações dos ilustradores poderiam representar a diversidade étnica, no entanto, o que percebemos é que a Coleção 1, manteve um desenho estilizado de personagens brancos e personagens negros bem “embranquecidos”.

### **Considerações Finais**

Ao analisarmos os livros didáticos de história do Ensino Fundamental I foi possível desvelar questões teóricas e práticas que podem contribuir para o aprimoramento da prática docente, visto a problematização de conteúdos formativos sobre história e cultura africana, afro-brasileira e indígena, ser essencial para que a transposição didática não seja meramente a reprodução do saber acadêmico e sim um processo de reelaboração do conhecimento teórico para a produção de um saber escolar.

Quanto à análise da iconografia pudemos verificar que os livros didáticos continuam privilegiando numericamente as imagens de pessoas brancas, associadas às situações positivas, como profissões mais valorizadas socialmente, personagens protagonistas dos capítulos dos livros, ilustrações de personagens brancos em primeiro plano. As imagens com pessoas ou personagens ilustrativos negros e mestiços são em menor número, bem como as imagens de indígenas.

As comunidades indígenas aparecem em capítulos específicos nos livros, o que remete a dissociação das comunidades indígenas como partícipes das relações étnico-culturais da atualidade. Ainda sobre as imagens, é significativa a reprodução de ilustrações de pintores estrangeiros do século XIX (Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas). Estas reproduções do cotidiano do período escravista destacam maus-tratos às pessoas escravizadas, denotam as condições de humilhação dos negros, os livros apresentam poucas imagens de resistência da população negra, destacam somente o Quilombo de Palmares.

Quanto ao conteúdo discursivo, os livros didáticos continuam priorizando a linearidade dos fatos históricos, portanto, ainda há a concentração da temática indígena somente no período da chegada dos portugueses no Brasil e as missões dos jesuítas. A

temática da África é associada ao tráfico de escravos, há a preponderância de informações sobre modo de produção escravista, com construções discursivas sobre “as contribuições” da cultura de matriz africana no conjunto da cultura brasileira (religião, culinária, danças, música); o que reforça os estereótipos da hegemonia da cultura europeia como a determinante para a formação da nação brasileira, com “contribuições” das culturas ameríndias e africanas, como culturas secundárias.

No caso da inclusão do ensino de história e cultura da África, afro-brasileira e indígena, avaliamos que os livros didáticos analisados apresentam algumas mudanças em relação ao paradigma tradicional de ensino, ao incluírem a temática da diversidade étnico-racial, no entanto, o processo de mudança de mentalidade e de práticas sociais discriminatórias necessita de maior investimento na formação docente, para que os professore(as) tenham repertório teórico e prático sobre a diversidade étnico-racial, que permita sua maior autonomia para escolha ou não de livros didáticos para desenvolver o seu fazer pedagógico.

## Referências

ABRAMOWICZ, A.; RODRIGUES, T.C.; CRUZ, A.C.J. A diferença e a diversidade na educação. Dossiê Relações Raciais e Ação Afirmativa, **Contemporânea**, n. 2, p. 85-97, Jul.–Dez. 2011

BEZERRA, H.G. & DE LUCA, T.R. Em busca da qualidade PNLD História – 1996/2004. In: SPOSITO, M.E.B. (ORG.) **Livros didáticos de História e Geografia: avaliação e pesquisa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

BITTENCOURT, C. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. SP: Cortez, 2004.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: MEC, 2005.

BRASIL. Lei n.9394/96. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação**. 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: história, geografia**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

COELHO, M.C. **A história, o índio e o livro didático: apontamentos para uma reflexão sobre o saber histórico escolar**. In: ROCHA, H.A.B.; REZNIK, L.; MAGALHÃES, M.S. (Orgs.) **A história na escola: autores, livros e leituras**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

CUNHA, M.C. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

Guia de livros didáticos: **PNLD 2013: História**. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2012. 360 p.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. MG: UFMG, 2003.

HIPÓLIDE, M.C.; GASPAR, M. **Tempo de APRENDER – História**. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

MATTOS, H.; ABREU, M.; DANTAS, C.V.; MORAES, R. Personagens negros e livros didáticos: reflexões sobre a ação política dos afrodescendentes e as representações da cultura brasileira. In: ROCHA, H.A.B.; REZNIK, L.; MAGALHÃES, M.S. (Orgs.) **A história na escola: autores, livros e leituras**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.

OLIVEIRA, L.F. A sala de aula é o último lugar onde ocorrerão mudanças. In: MIRANDA, C.; LINS, M.R.F.; COSTA, R.C. (Orgs.) **Relações étnico-raciais na escola: desafios teóricos e práticas pedagógicas após a Lei 10.639/03**. Rio de Janeiro: FAPERJ/Quartet, 2012.

OLIVEIRA, M.M.D. & OLIVEIRA, A.F.B. (Orgs.) **Livros didáticos de História: escolhas e utilizações**. Natal, RN: EDUFRN, 2009.

SANTOS, G. & SILVA, M.P. (Orgs.) **Racismo no Brasil: percepções da discriminação e do preconceito racial no século XXI**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

SOUZA, A.L.S. & CROSO, C. (Orgs) **Igualdade das relações étnico-raciais na escola: possibilidades e desafios para a implementação da Lei 10.639/2003**. São Paulo: Peirópolis: Ação Educativa, Ceafro e Ceert, 2007.

THAHIRA, R.C. (Org.) **Projeto Buriti – História**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2011.

ZUBARAN, M. A.; SILVA, P. B. G. Interloquções sobre estudos afro-brasileiros: Pertencimento étnico-racial, memórias negras e patrimônio cultural afro-brasileiro. **Currículo sem Fronteiras**, v.12, n.1, pp.130-140, Jan/Abr 2012.

## Herança simbólica e a estética da vertigem<sup>1</sup>

Patricio Dugnani  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP

### Resumo

O objetivo dessa análise é apresentar dois conceitos que parecem representar alguns fenômenos comuns na formação e na expressão da imagem, tanto no Barroco, como no Pós-modernismo: A Herança Simbólica e a Estética da Vertigem. Esses conceitos visam entender o uso comum de processos de intertextualidade, o excesso do uso de elementos decorativos, os jogos poéticos, labirínticos, e de ilusão, que se tornam constantes na produção visual dos dois períodos. A partir de uma visão baseada nos estudos do campo da semiologia e da semiótica, pretende-se verificar esses dois conceitos, para que esse estudo possa contribuir para a compreensão da linguagem visual, tanto no Barroco, como no Pós-modernismo.

### Palavras -chave

Comunicação; Herança Simbólica; Estética da Vertigem; Barroco; Pós-modernismo.

### I – Introdução

“Barroco” quase se torna numa categoria do espírito, oposta à de “clássico”. (CALABRESE, 1988, p. 27)

As expressões visuais na atualidade, deflagradas, principalmente, pelo desenvolvimento das novas mídias digitais e as novas técnicas de reprodutibilidade, podem ser analisadas pelo seu processo de criação voltado para a mistura de estilos, espetacularização, intertextualidade (citação, paródia), releitura, valorização da imagem, ou seja, pela sua intensa colagem de elementos das mais diferentes origens. Esse processo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6 - Memórias em Imagens, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

é que denomina-se como Herança Simbólica, e desse processo surge o que denomina-se Estética da Vertigem.

Tais procedimentos plásticos e estéticos contrastam com aqueles que almejavam a arte moderna, em que a imagem tanto mais era valorizada quanto mais fosse original, ou mesmo experimental. Vejam-se as vanguardas modernas, cujos estilos buscavam uma nova plasticidade: o Cubismo representava a natureza pela fragmentação e por formas geométricas; o Fauvismo se apresentava através de cores puras e intensas; o Abstracionismo valorizava a expressividade, sem referência direta à representação do verbal ou “real”; o Expressionismo deformava os padrões naturais, desrespeitando as proporções clássicas, e assim por diante.

O presente trabalho pretende analisar os aspectos de intertextualidade e as estratégias da produção estética da imagem no momento contemporâneo, denominado Pós-modernismo, em comparação à produção e composição da imagem no período Barroco, partindo da hipótese que elas tem similaridades em sua plasticidade, e apresentam, principalmente, analogias entre seus processos de seleção e criação das representações visuais, ou seja, das imagens, relacionando esses processos ao conceito de Herança Simbólica e a Estética da Vertigem.

Trata-se de entender as imagens contemporâneas de modo bem diverso daquele reinante em contexto vanguardista, isto é, não como um atentado às Belas Artes, mas como uma constante que sempre retorna a uma tradição de troca de referências, de modelos, de cópias, a qual já se fazia sentir desde a abertura da Modernidade e ao longo da era barroca. Tomando esta visão como princípio da expressividade humana é que se dará início à comparação entre períodos estéticos diferentes, em busca de suas estratégias que se tornaram constantes. Portanto, nesta pesquisa, serão denominadas “constantes da vertigem”.

Para isso, pretende-se analisar produções imagéticas distintas, como se disse anteriormente, comparando algumas produções do Barroco, do final do século XVI ao século XVIII, e as expressões contemporâneas da estética, as quais serão consideradas como pertencentes ao Pós-modernismo. Neste sentido, embora não se adote a

nomenclatura “Neobarroco” com que Severo Sarduy brinda a produção contemporânea, concorda-se com este autor quando entendemos o Barroco não como um movimento isolado dos séculos XVI ao XVIII, mas como uma constante que sempre retorna com suas características labirínticas de jogos de sentido, intertextualidade, exagero decorativo, e, por conseguinte, corrobora-se a hipótese de que há relações entre a estética barroca e a estética contemporânea. A opção pela denominação “Pós-modernismo”, em detrimento a “Neobarroco” se dá pela abrangência do primeiro em relação ao segundo, e porque parece que os debates sobre a contemporaneidade, a partir das leituras pós-modernas, são mais amplamente difundidos e delimitados do que o debate sobre o Neobarroco.

### **Herança Simbólica e a Estética da Vertigem**

Quando observa-se os painéis de azulejos do período Barroco, assentados no claustro da Igreja de São Francisco em Salvador, nota-se que seu desenho não se parece com a arte barroca de tradição latina, ou ibérica. Essa observação acabou por incentivar a realização de um estudo sobre estes painéis que resultou no livro: *A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca* (2012). Neste livro, foi possível verificar essa suspeita, confirmando, através, principalmente, da pesquisa de Frei Pedro Sinzig (1933), que os desenhos representados naqueles painéis foram copiados das gravuras do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de Toda la Philosophia de los Antigos y Modernos* (editado por autor anônimo depois de 1648) (SINZIG, 1933, p. 171, FRAGOSO, s/d. p. 04), o qual fora copiado da obra do artista holandês Otto Van Veen (1556 – 1629), que por sua vez, buscou seus modelos nas referências imagéticas de sua época, como no livro *Iconologia* (1593) de Cesário Ripa e nos diversos tratados alquímicos publicados, como a *Atalanta fugiens* de Michael Maier (1618), o *Viridarium chymicum* de D. Stolcius van Stolcenberg (1624), a *Hyeroglyphica* de Horapollo (séc. V), ou o *Mutus Liber* de Jacobus Sulat (1617).

Para exemplificar esse processo, observe o painel de azulejos do claustro de São Francisco denominado *MORS ULTIMA LINEA RERUM EST* (fig. 1). Dois elementos pretende-se destacar, as três formas icônicas do fundo e o cadáver cadavérico que está à frente. Se verificar, estes elementos aparecem tanto nas gravuras apresentadas quanto em



outros painéis do próprio claustro. Ou seja, estas formas são discursos imagéticos recorrentes na expressão visual dessa época. Os três cones, na tradição hermética, representam os fornos alquímicos, os atanores e suas três queimas. Já o cadáver representa a putrefação, uma das fases do trabalho do iniciado na alquimia. Veja como estas imagens, em tempos diferentes, acabam por se influenciar e compor as mais diversas representações: gravuras de livros, gravuras de tratados e painéis de azulejos. Provavelmente o gravador holandês Otto Van Veen sofreu diversas influências, até mesmo da alquimia, para compor as representações de suas gravuras, as quais acabariam por figurar em um claustro de uma igreja católica no Brasil. Esta era a rede de referências da criação das imagens na época. Essa verdadeira linguagem visual, ou esse léxico visual compunha um código de representações que eram citadas – e quero dizer citadas e não copiadas, pois esta visão da cópia como uma atitude negativa é mais recente – em diversas obras. Havia esta rede de referências que serviam de influências nessa época, que ajudavam a compor as imagens dos artistas, principalmente entre os séculos XVI e XVIII.

Ou seja, por uma semiose, por um processo de retomada de signos, de citação da citação, enfim, por uma série de recorrências intertextuais, estas imagens acabaram sendo assentadas no século XVIII e ilustrando uma edificação barroca no Brasil, em Salvador. A análise deste processo, durante a pesquisa, foi denominada como herança simbólica.

Em virtude da escolha do conceito peirceano de símbolo, foi dada preferência à palavra “herança”, ao invés de “origem”, para se referir às criações iconográficas que antecederam e influenciaram as representações que vê-se nos painéis do claustro. A palavra “herança” não apresenta a necessidade de precisar o local exato do nascimento de determinado símbolo, pois caso tivesse que encontrar a “origem” simbólica das imagens do claustro, não se poderia utilizar o conceito da semiótica, pois para Peirce a noção de “origem” é vazia: “o objeto original é, em princípio, inalcançável, tanto em termos de referência [...], quanto em termos de significação propriamente dita” (PINTO, 1995, p. 39).

Foi a partir desta reflexão que se iniciou a pesquisa A Herança Simbólica nos Azulejos do Claustro do Convento de São Francisco da Bahia, finalizada, em 2001 e,



agora, como citado anteriormente, publicada pela editora Mackenzie em 2012. Porém, além dessa publicação, essa observação inicial levou a uma segunda observação: que características estéticas típicas do século XVII e XVIII – principalmente relacionada às imagens criadas no Maneirismo e no Barroco, voltam a povoar, com grande intensidade, as estratégias de construção do discurso da imagem na contemporaneidade.

Destas características pode-se destacar o uso constante da citação, o excesso decorativo, o rebuscamento, o grotesco, as construções labirínticas, os espelhamentos, a poética conceitual, entre outras. Dessa forma, concordando com Severo Sarduy e Omar Calabrese, parece que características estéticas dessa época não permaneceram restritas às classificações da história da arte. Elas acabam por ser resgatadas em outras épocas e, atualmente, na contemporaneidade, estas estratégias retornam para a criação da imagem e para seu discurso. Por isso, nesse trabalho, pretende-se identificar nas características das imagens contemporâneas, influências de uma estética dos séculos XVII e XVIII, observando às imagens transmitidas pelos meios impressos, pelos meios de comunicação de massa e pelos meios digitais – tais como as imagens publicitárias, os vídeo clipes, e os filmes. Essa relação estética entre o passado Barroco e o presente, onde pode-se perceber que algumas estratégias acabam por se tornarem duradouras, porém intermitentes, retornam e convergem em direção a um processo, principalmente, de rebuscamento, de jogos de labirinto e de citação. Por isso, pretende-se entender este processo como outra constante estética.

Mais uma vez, para o fazermos seguiremos algumas intuições de Sarduy. Este define o “barroco” não só, ou não tanto, como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Neste sentido, pode haver barroco em qualquer época da civilização. (CALABRESE, 1988, p. 27)

Esta outra constante estética que se expressa através dos excessos, das contradições, do rebuscamento, pensou-se, inicialmente, denominar “constante barroca” – em contraposição ao que se considera à primeira constante estética, a beleza clássica. A

beleza clássica caracteriza-se por uma expressão mais racional, que pretende representar o mundo de maneira ideal, buscando a perfeição através de composições equilibradas, harmônicas e proporcionais (medida áurea). Esta visão é confirmada por Regina Helena D. R. Ferreira da Silva no texto de apresentação da edição brasileira do livro *Renascença e Barroco*, de Heinrich Wölfflin, de 1989:

O Renascimento é identificado com o imitativo, com as formas construídas e fechadas, próprios dos países mediterrâneos; o barroco é decorativo, de formas livres, característicos dos países do Norte da Europa. Essas duas categorias não tem necessariamente uma referencia temporal, reaparecem ciclicamente ao longo da história da arte. (SILVA, 1989, p.16)

Porém, diante de tais questões, a nomenclatura “constante barroca” foi abandonada, nesta pesquisa, para que essas estratégias estéticas não ficassem restritas a um determinado período histórico, aquele do final do século XVI ao século XVIII, dito Barroco, pois, para além do Barroco, percebem-se estes conflitos entre a razão e a emoção, entre o racional e o irracional, enfim, entre uma tendência clássica e uma tendência não clássica em outros momentos da história da arte. Na Idade Média, pode-se perceber este fenômeno quando o estilo românico, de influência clássica, começa a ser substituído como influência estética mais predominante, pelo estilo gótico, um estilo considerado bárbaro pelos seus contemporâneos devido aos seus excessos estéticos. Pode-se ver ainda esta tendência do excesso de uma constante não clássica no período romântico, no Surrealismo e no Pós-modernismo. Desta forma, a constante estética clássica, dominada por uma influência racionalista, neste trabalho será defrontada pela constante não clássica que denominar-se-á, devido a uma afirmação de Affonso Ávila, corroborada por Haroldo de Campos (2011, p. 41), de constante da vertigem:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código [...]. O Barroco, poética da “vertigem do lúdico”, da “ludicização absoluta de suas formas”, como tem conceituado Affonso Ávila. (CAMPOS, 2011, p. 41)

Neste sentido percebe-se a proximidade da ideia da constante da vertigem em



relação à “poética sincrônica” tal como formulada por Haroldo de Campos. Ambas apreendem a estética como um jogo de influências não acorrentadas a um tempo determinado exclusivamente, mas disperso por discursos que se entrecruzam. Aqui, tratamos dessas conexões intertextuais apenas no plano da relação entre a estética da imagem produzida no período entre o final do século XVI e do XVIII, denominado barroco, e a imagem no período contemporâneo, denominado Pós-modernismo.

Preferiu-se o termo vertigem, também, porque parece se encaixar no tipo de expressão da imagem comum, tanto para o período Barroco, quanto para a contemporaneidade do Pós-modernismo. No Dicionário Prático Ilustrado (1968) de José e Edgar Lello, encontramos: “VERTIGEM, s. f. (lat. vertigine). Sentimento de falta de equilíbrio no espaço. Tontura de cabeça. Delíquio, vágado, desmaio. Fig. Loucura, momentânea: desvario.” (LELLO e LELLO, p. 1241).

Se estendermos esse “sentimento” à perda de equilíbrio espacial, teremos a noção de rompimento do equilíbrio do clássico. De fato, quer-se aqui tomar a vertigem naquilo que ela suscita em relação aos rompimentos com a norma clássica. A “loucura”, o “desvario” assinalam aquele que está em ruptura com a normalidade, conseqüentemente, com as convenções. Deste modo observa-se a constante da vertigem, como aquela que apresenta características que são capazes de gerar uma materialidade, uma expressão artística vertiginosa, composta por contradições e rompimentos: uma verdadeira estética da vertigem. E, justamente, neste desvario que se encontra o ponto para onde convergem as criações do período Barroco e da Pós-modernidade. É no vácuo da razão clássica (e sua busca pela perfeição e equilíbrio) que se encontra esta constante estética que influencia o Barroco e o Pós-modernismo (e seus excessos e desvarios). Estética composta por uma constante, a qual denominar-se-á, a partir do que foi dito anteriormente, por estética da vertigem.

Esta estética da vertigem não está apenas na superfície, em sua plasticidade, delimitada pelas categorias de Henrich Wölfflin – pictórico, clareza relativa, profundidade, unicidade, forma aberta – mas, sim, em sua essência. O cerne da questão barroca está em sua poética contraditória (oposições, antíteses), em sua constituição com

insistentes paródias, citações e intertextualidades. Está em seus jogos poéticos (uso intenso de alegorias e metáforas), em seus jogos de linguagem conceituais e plásticas, como algumas categorias que elegemos para esse trabalho como espelhamentos, movimentos cíclicos (tanto em relação às suas formas curvas, suas volutas, como em relação à construção de seu discurso), em seus jogos de labirintos, formas rebuscadas, em seus excessos decorativos, sua monumentalidade e na sua mistura de estilos.

O Barroco, por outro lado, gera a excitação, a turbulência e a desestabilização das categorias de valores. [...] Com isso, Calabrese diz que a crise, a dúvida, a experimentação são características barrocas, e a certeza é uma característica do clássico. (BENETTI, 2004, p. 82)

Eis o quadro dentro do qual compreender as estratégias de criação da imagem barroca e sua influência nas imagens desenvolvidas contemporaneamente na mídia impressa, na mídia de massa e nos meios digitais.

### **O Barroco, o Pós-Modernismo e a Estética da Vertigem**

Não há e nunca houve um pós-moderno, a não ser na fantasia daqueles que, ávidos de um novo “ismo”, buscavam algo para substituir o vazio intelectual que nos assolou nos anos 90. Que tenha havida um “estilo” pós-moderno na arquitetura, na arte, na literatura, isso ainda não justifica uma época; no máximo, uma moda. (MARCONDES, 2003, p. 10)

O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada positivamente, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, Renascimento e Barroco, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. (HANSEN, 2008, p. 170)

A contradição, a multiplicidade, o ecletismo, a colagem de estilos são marcas do Pós-modernismo, assim como o são para o Barroco, e estas linhas que unem esses dois momentos são os pontos que legitimam esta pesquisa, e nesta intersecção de

características é que esta pesquisa desenvolverá sua análise. O Barroco e o Pós-modernismo mantêm à sua irmandade, até na polêmica de sua existência, por isso iniciou-se este capítulo com a afirmação de que ambos não existem, para demonstrar que tanto o Barroco, como o Pós-modernismo guardam consigo a semente da contradição, a qual é capaz de gerar opiniões tão adversas. Que fique claro, que não concorda-se, nesse ponto, com nenhuma das posições acima, nem com Ciro Marcondes Filho, quando afirma que “não há e nunca houve um pós-modernismo (...), nem com João Adolfo Hansen, quando diz que “o barroco nunca existiu historicamente (...)”, mas que nestas negativas reafirma-se a relação de proximidade estética destes dois períodos, que, de maneira mais ampla, estão assentados na multiplicidade, no ecletismo e na contradição, naquilo que denominou-se a constante da vertigem estão assentados o Barroco e o Pós-modernismo.

Lembrando-se que o Pós-modernismo não mantém apenas uma relação direta de citações de obras e formas da estética do Barroco, mas como uma relação mais ampla das estruturas do pensamento e estratégias da expressão barroca. Pois, o Pós-modernismo, além de citar diretamente as formas do Barroco, ele utiliza-se de estratégias comuns à sua estética, a saber: o excesso decorativo e metafórico, os estruturas labirínticas e em abismo (*mise en abyme*), as citações e a multiplicidade eclética causada por sua permanente busca de intertextualidade. Estas características comuns é que levam a afirmar a semelhança entre a produção estética e o pensamento desenvolvidos, tanto no Barroco, como no Pós-modernismo. Este fenômeno faz pensar que ambos podem ser considerados como expressões constantes, por isso reafirma-se a ideia de considerar Barroco e Pós-modernismo como uma constante: a constante da vertigem.

Esta visão do Barroco e do Pós-modernismo como momentos estéticos sincrônicos, ou seja, que vão além de sua classificação histórica e anacrônica não são exclusividade desta pesquisa, mas podem ser vistas em outras análises. Veja, por exemplo que a visão do Barroco como uma “função operatória” assinalada por Gilles Deleuze, enquanto investigava o mesmo através do pensamento de Gottfried Leibniz em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, assim como do Pós-modernismo, como um “conceito periodizador” formulado por David Harvey em seu livro *Condição Pós-moderna*. Ambos deixam

transparecer que é possível pensar o Pós-moderno, assim como o Barroco, relacionados ao conceito de constante da vertigem, pois ambos pensam, consecutivamente, Barroco e Pós-modernismo, menos como movimentos artísticos de um determinado período histórico, e mais como operações e conceitos. Harvey questiona: “Será o pós-moderno um estilo (...) ou devemos vê-lo estritamente como um conceito periodizador (...)” (HARVEY, 1996, p. 46). Enquanto Deleuze afirma que:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. (...) Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (DELEUZE, 2009, p. 13)

Desta maneira, a partir das reflexões feitas, pretende-se considerar, tanto Barroco, como Pós-modernismo, como tendências que demonstram estratégias comuns na produção estética, assim como em seu pensamento. A contradição, a intertextualidade, o excesso decorativo, os jogos de linguagem, entre outras características, apresentam estes dois momentos como sendo esteticamente análogos e por isso, nesta pesquisa, considera-se que demonstram semelhanças em seu pensamento e em suas formas de expressão que os aproximam, desta forma pretende-se, como dito anteriormente, considera-los como uma constante que retorna, como as dobras descritas por Deleuze, para analisar Leibniz, as quais serão verificadas nos próximos capítulos. Desta forma, a partir de suas constantes, as constantes da vertigem, o Barroco e o Pós-modernismo serão considerados como representações pertencentes a uma estética comum, a qual será denominado a estética da vertigem.

## **Conclusão**

Para localizar as semelhanças e comparar os dois períodos, Barroco e Pós-modernismo, definindo-os como pertencentes à estética da vertigem, procurou-se eleger características e estratégias constantes que foram, e ainda são, frequentemente utilizadas nestes períodos, como a intertextualidade, as dobras temporais, os jogos de labirinto, os efeitos de espelhamento, a linguagem rebuscada, as formas hiperbólicas, o excesso decorativo, as



antíteses (contradições), as repetições, as redundâncias e as constantes que se apresentam nos dois períodos.

O texto desse artigo buscou estabelecer relações sincrônicas entre os dois períodos, constituindo-se através de comparações que se dispõem a atravessar séculos, em poucas linhas, fechando-se em diversos ciclos que retornam ao mesmo ponto, constituindo uma trajetória circular que vai do Barroco ao Pós-modernismo, do Pós-modernismo ao Barroco.

Finalmente, a partir da razão de ser das imagens que nascem sob a influência da Estética da Vertigem e da Herança Simbólica, assume-se, para essa análise, uma outra hipótese, a ser comprovada em estudos próximos: a de que toda história da representação estética se constitui por constantes, as quais retornam ciclicamente, influenciando a expressividade dos sujeitos de diferentes momentos históricos. Ou seja, assume-se que a representação estética é formulada por um movimento sincrônico, tornando-se, assim, possível, organizar uma nova história de toda estética, de toda representação humana, não de maneira linear e cronológica, como se vem fazendo, mas de maneira cíclica, necessitando, todavia, de se reconhecer as suas constantes expressivas, a organização de seus significantes, criando categorias de definição.

## Referências

ÁVILA, A. **O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco I**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Lúdico e as Projeções do mundo Barroco II**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENETTI, M. **Estética Neobarroca**. Canoas: Ed. Ulbra, 2004.

CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMPOS, H. **O Sequestro do Barroco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DELEUZE, G. **A Dobra Leibniz e o Barroco**. São Paulo: Papyrus, 2009.

DUGNANI, P. **A Herança Simbólica na Azulejaria Barroca: Os Painéis do Claustro da Igreja de São Francisco da Bahia**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012.

FRAGOSO, H. **Claustro de São Francisco**. Salvador: Epssal, S/D.

HANSEN, J. A. **Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas**. Destiempos.com. México, Distrito Federal. Año 3, N. 14, p. 169 – 215, Marzo – Abril, 2008.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

LELLO J. e LELLO, E. **Dicionário Prático Ilustrado**. Porto: Lello & Irmão, 1968.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Conceito que Nunca Existiu**. São Paulo. Folha de São Paulo. Domingo 02 de novembro de 2003, p. 10 – 11.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PINTO, J. **1, 2, 3, da Semiótica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

SARDUY, S. **Ensayos Generales Sobre el Barroco**. Buenos Aires: FCE, 1987.

SILVA, R. H. D. R. F. da. Wölfflin: Estrutura e Forma na Visualidade Artística. In WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SIMÕES, J. M. dos Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil, 1500-1822**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SINZIG, Fr. P. **Maravilhas da Religião e da Arte. Igreja do Convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

## **Histórias em quadrinhos como escrita do mundo: o papel dos quadrinhos enquanto memória gráfico-interpretativa da realidade<sup>1</sup>**

Ed Marcos Sarro

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

### **Resumo**

O texto em questão buscará apresentar uma visão das histórias em quadrinhos enquanto registro da memória visual da cultura humana, tanto tangível quanto não-tangível, desde a representação de objetos e edificações, mas também enquanto interpretação e expressão dos usos e costumes, de tipos humanos e dos valores do seu tempo, por meio da integração de imagem e texto. O referencial teórico se baseia nas teorias da representação, nos textos acadêmicos sobre a narrativa gráfica e nas ciências humanas aplicadas. No conceito de quadrinhos estão embutidos também a charge, a caricatura e o cartum.

**Palavras-chave:** Quadrinhos; Memória; História; Artes.

### **Introdução**

A importância do papel representado pelas histórias em quadrinhos<sup>2</sup> ao funcionar como crônica visual, documentando o cotidiano de certo contexto humano (nem sempre fazendo coro ao senso comum e a opinião vigente, mas sendo fortemente influenciadas pelo espírito do seu tempo de qualquer forma) reside nas suas possibilidades enquanto instrumento para apreender e interpretar a realidade, principalmente pelo viés do artista, dotando-as de personalidade e alma e gerando conhecimento novo, influenciando inclusive outras linguagens.

O desenho caricatural dos quadrinhos tem o poder de preservar, por meio da síntese de texto e imagem a essência da memória visual, material, afetiva e intelectual de uma

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015

<sup>2</sup> Para fins de clareza (e pela abrangência do gênero) eventualmente usaremos como sinônimos de histórias em quadrinhos os termos HQ, arte sequencial, narrativa gráfica, humor gráfico ou simplesmente quadrinhos.



época, por meio de simulacros da realidade. Ao falar de Rudolphe Töpffer<sup>3</sup>, desenhista que viveu na Suíça no século XIX, autor da série *Le Docteur Fleuss* (Fig.1) - considerada precursora das histórias em quadrinhos modernas - Gombrich afirma que, por meio do seu desenho, Töpffer era capaz de “criar ilusão de vida, sem qualquer ilusão de realidade” (GOMBRICH, 2007, p.286).



Figura 1. Série “Le Docteur Festus”, de Rudolph Töpffer (1829). FONTE: livro “Arte e Ilusão”

Na era moderna, passados pouco mais de cem anos desde que as histórias em quadrinhos se tornaram parte da nossa cultura mediática, (a partir da publicação em 1896 de *The Yellow Kid*, “o Garoto Amarelo”, criação do desenhista Richard Felton Outcalt, veiculada pelo jornal *The New York World*), a dinâmica dos quadrinhos não tem mudado muito, em essência. Se no início elas se resumiam a um conjunto de cenas que se

<sup>3</sup> Töpffer era filho de um pintor de paisagens, mas não pôde seguir a carreira do pai por conta de problemas de visão. Encontrou na litografia os meios de publicar seu trabalho com um estilo bastante caricatural e icônico.

sucediam, apoiadas em legendas para expressar as falas dos personagens ou a voz do narrador (que situavam o leitor quanto ao tempo e ao contexto da ação), com o passar do tempo os quadrinhos foram incorporando elementos e mecanismos desenvolvidos por outras artes e campos do conhecimento humano, como a pintura, a literatura, a fotografia e o cinema (ECO,2005) de modo a se tornar um sistema integrado de “encapsulamento” de significado (GROESTEEN,2007).

No tocante à estrutura da forma, a chave para a leitura visual das histórias em quadrinhos está em duas leis básicas da *Gestalt*: a “proximidade”, que determina que formas próximas tendem a ser vistas como uma unidade única; e a “continuação” (ou “contiguidade”), onde uma forma tende a ser vista como sequente a outra e complementar a ela, permitindo a sensação de continuidade e “movimento” numa direção pré-definida pela disposição dos formas, com a visão buscando instintivamente o melhor equilíbrio estrutural possível entre as formas combinada (GOMES,2004). A leitura de um quadrinho numa sequência dentro de uma história se completa pela leitura tanto do anterior quanto do posterior a ele (Fig.2), em paralelo à leitura do texto escrito e à decodificação de todas as convenções gráficas auxiliares (RAMA; VERGUEIRO, 2004).



Figura 2. Tira de quadrinhos da série “Os Frangos”. Fonte: desenho do autor

Já no que diz respeito ao seu conteúdo, as histórias em quadrinhos se alimentam da tradição literária do Ocidente, atuando o texto escrito como o complemento para aquilo que a imagem de si só não pode expressar. De fato, o texto ainda é o coração da narrativa gráfica, ainda que haja a prevalência do código visual por conta de sua maior evidência e flagrância (MCCLOAD, 2005).

### As histórias em quadrinhos enquanto memória visual

Desde a Pré-História a Humanidade tem utilizado as imagens como meio para expressar-se individual e coletivamente, para relacionar-se com o Transcendente e para comunicar conteúdos importantes ao grupo (EISNER,2005), sendo um exemplo disso a arte rupestre (Fig.3). Nessas pinturas primitivas é possível ver indícios do que teria sido a vida do homem daquele tempo e das coisas e do ambiente que o rodeavam e que eram importantes para ele: animais, cenas de caça e de guerra, armas, fantasias cerimoniais e os locais onde essas existiam<sup>4</sup>. Algo semelhante a uma história em quadrinhos (MOYA,1977).



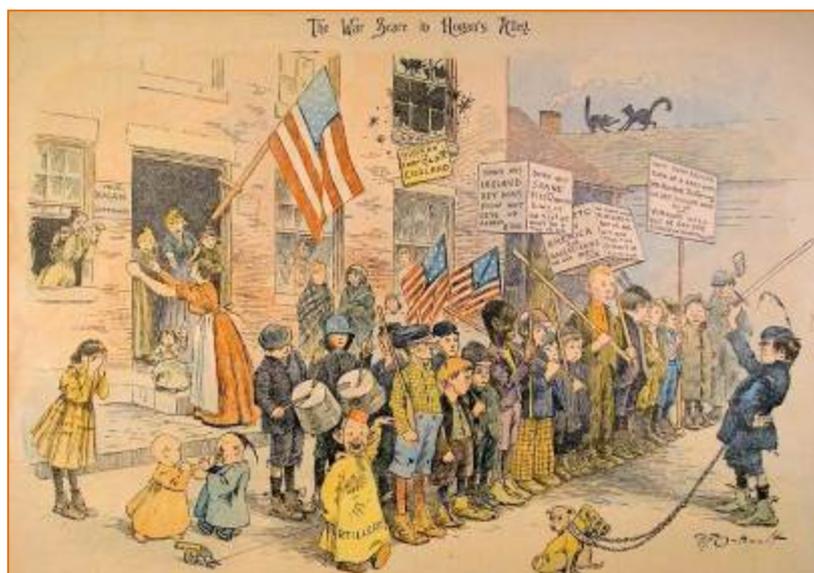
Figura 3: Nicho Policrômico - Toca do Boqueirão da Pedra Furada - Serra da Capivara – PI. Fonte: <http://www.fumdam.org.br>

---

<sup>4</sup> Chesterton desconfia que nós do presente damos um sentido muito pragmático a algo que talvez tenha sido apenas uma manifestação artística espontânea de uma civilização simplesmente mais simples que a nossa: “A humanidade deixou exemplos de suas outras artes anteriores à arte da escrita; e é de todos os modos provável que as civilizações primitivas foram civilizações. O homem deixou uma pintura da rena, mas não deixou uma narrativa de como ele a caçava. Portanto o que dizemos sobre ele é hipótese e não história. Mas a arte que ele praticou era muito artística; seu desenho era muito inteligente, e não há motivo para duvidar de que sua história da caçada seria muito inteligente, só que se existir ela não é inteligível. Resumindo, o período pré-histórico não significa necessariamente o período primitivo no sentido de período bárbaro ou animalesco [...]. Significa apenas o tempo antes de quaisquer narrativas coerentes que consigamos ler” (CHESTERTON, 2010, p.44-45).

Desde aqueles tempos o desenho tem tido também um papel importante no seio das comunidades humanas enquanto meio para comunicar, sendo o desenhista-contador de histórias talvez o primeiro tipo de atividade especializada a se destacar na “economia” das eras primitivas. Misto de feiticeiro e artista, pode ser considerado o primeiro exemplo de atividade profissional com fim específico, especializado e essencial: por meio do seu trabalho se contavam aos jovens as coisas do clã, usando sua arte como referência visual para o aprendizado das técnicas da caça e da guerra. Supostamente seria ele quem transformava a memória oral do clã em imagem e fixava o conteúdo que auxiliava as novas gerações no aprendizado das tradições da tribo (EISNER,2005). Devido ao seu caráter sequencial e a sugestão de movimento contida nessas expressões artísticas primitivas que nos chegaram, alguns autores consideram essa como uma das prováveis origens para as histórias em quadrinhos (MARNY,1970).

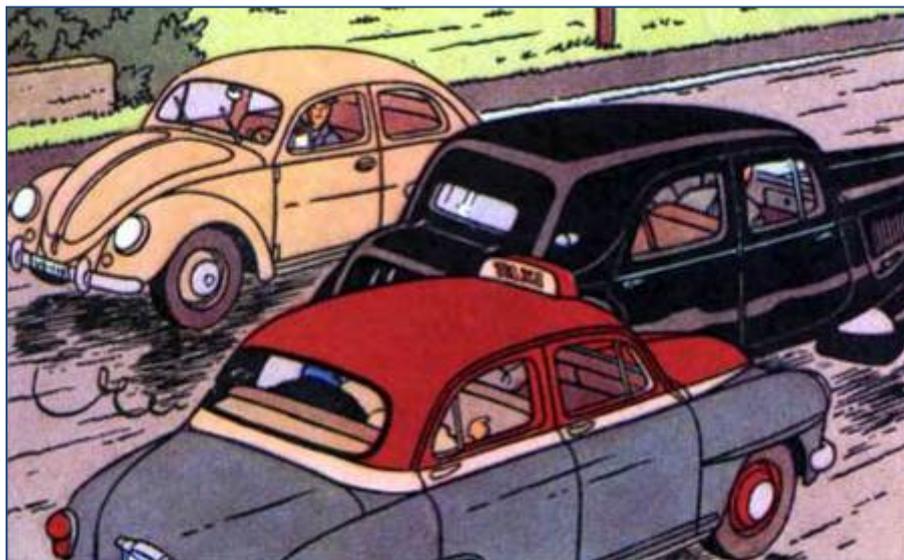
Ainda não se mediu adequadamente o nível de impacto que a linguagem visual dos quadrinhos e seu aspecto lúdico podem ter sobre a visão de mundo de determinado grupo humano, representando um papel importante, ainda que inconsciente, na construção de sua cultura material e na sua produção simbólica. (Fig.4) A importância do desenho de quadrinhos para a memória reside no fato de fazer também um registro de coisas tangíveis como tipos humanos, formas de construir e organizar o espaço e das maneiras de interagir com certo contexto sociocultural (MCCLLOUD,2006).



**Fig.4: Por meio do personagem *The Yellow Kid*, Richard Outcalt faz um retrato de ocupação urbana de Nova York em fins do século XIX, mostrando cortiços habitados por imigrantes pobres**

O estudo dos quadrinhos (e seus congêneres, como a caricatura, o cartum e a charge) enquanto documentos autógrafos na pesquisa historiográfica podem ajudar a entender o *Zeitgeist* de dado recorte cronológico, a partir das relações entre linguagem, espaço, cultura e, principalmente, por meio da linguagem visual dos quadrinhos, que se articula por meio de signos com forte teor icônico e também simbólico.

Pode ser útil observar, dentre outras coisas, a forma da representação do real nas histórias em quadrinhos, comparando diferentes escolas da narrativa gráfica, principalmente a americana, a europeia e mais recentemente a japonesa. No caso da escola europeia, é de se destacar a tradição franco-belga, com as histórias de Tintim, de Hergé: é notável como ele consegue integrar o desenho realista de locais, construções, paisagens, máquinas e objetos à linguagem caricatural dos personagens nas histórias de Tintim (Fig.5), sem que, no entanto, haja contradição entre as duas formas de representação.



**Fig.5: A reprodução do estilo em automóveis desenhados por Hergé em “Tintim”. Fonte: Internet**



Olhando além da representação da cultura material em si, podemos perceber que a leitura que o artista faz da realidade também tem um viés ideológico (DORFMAN, MATTELART, 1977) e o modo como ele vê o mundo se transforma em jogo de formas que não são neutras em seus significados (Fig.6), mas que estão organizadas de acordo com um discurso:

[...] é muito comum que, na iconografia do realismo socialista, os corpos dos capitalistas sejam gordos, enquanto dos comunistas sejam esbeltos. Trata-se de opor os porcos capitalistas, que se locupletam com a exploração do trabalho alheio, aos homens que governam sua vida por uma certa ascese revolucionária (FIORIN apud PIETROFORTE, 2004, p.101).



Fig. 6: o representante do “Capital” é retratado aqui como um indivíduo gordo, em contraponto à magreza da trabalhadora. FONTE: livro “Tribuna Metalúrgica – 30 anos”

Esses usos da forma do desenho carregada de ideologia vão tendo sua interpretação ensinada de forma mais ou menos empírica ao público leitor, de modo a se tornar um processo de letramento visual espontâneo. A presença de elementos da linguagem das histórias em quadrinhos no imaginário popular e na cultura visual contemporânea é fruto

de anos de exposição da sociedade à comunicação de massa (principalmente às mídias impressas), muitas vezes influenciando o próprio processo de inserção do indivíduo no universo visual. No caso do Brasil há de se destacar a influência de Mauricio de Sousa:

(...) a produção de Mauricio tem se transformado em marco de toda uma época, formando a iniciação visual de gerações de brasileiros. (CARDOSO, 2008 p.202).

Assim, deixando há tempos de ser apenas de entretenimento acessível, os quadrinhos acabaram por se tornar também uma fonte de geração de valor estético e de conhecimento útil e produtivo, influenciando as artes, a comunicação e a cultura em diversas formas e manifestações:

Pode-se dizer, na verdade, que a sobreposição e a recombinação de elementos são princípios básicos da imaginação gráfica, pelo menos desde a primeira colagem ou da primeira história em quadrinhos (Idem, 2008, p.239).

Enquanto linguagem e parte da cultura visual da Humanidade, os quadrinhos não são estanques, mas suscetíveis às influências do seu tempo e à dinâmica que as trocas sígnicas ensejam no bojo da cultura humana, influenciando e sendo influenciada por elas (SANTAELLA,2004).

De fato, a linguagem visual dos quadrinhos pode ser usada como síntese poderosa para veiculação rápida de conceitos complexos e normalmente de difícil decodificação, como forma de diálogo do artista com a sociedade e dela consigo mesma. Nesse aspecto (de funcionar como leitura do mundo) os quadrinhos e as artes estão em pé de igualdade:

O que significa enfrentar a política com humor? Como os quadrinhos podem servir como um meio eficaz para tratar de questões difíceis? Uma resposta é que o humor capacita através de subterfúgios. Jogando com motivos cômicos em arte não é diferente do que fazer uma piada: ambos os atos visam perturbar, insinuar, provocar e desmistificar suposições. [...] Ele também ressalta a maneira como o imaginário popular - tão profundamente impresso na nossa consciência coletiva - carrega uma potência visual extrema, mesmo quando totalmente abstrata (MARCOCCI,2007, p.10). Tradução do autor.

Assim, o papel da narrativa gráfica na construção e registro o espírito do tempo presente reside também no resgate da memória visual do passado (CARDOSO, 2005).



Ao observar-se reproduções de charges publicadas em jornais satíricos contemporâneos do Império Brasileiro, por exemplo, vê-se um retrato bem humorado - porém não menos sério e contundente - não só dos principais conflitos, problemas, inquietudes e mazelas de toda uma sociedade mas também do seu pano de fundo. A Figura 7 nos mostra uma charge de Angelo Agostini (1843-1910), que nos traz informações preciosas sobre aquele momento histórico do Brasil, a partir de costumes que começavam a chegar ao país, um pouco por força da influência dos imigrantes (Agostini como um deles), sendo a primeira a mostrar uma árvore de Natal no Brasil.



**Fig.7: "Natal de 1877", de Angelo Agostini. Fonte: livro "As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora"**

No Brasil muito do que conhecemos da crônica visual do Império Brasileiro se deve ao trabalho de desenhistas como Bordalo Pinheiro e o próprio Agostini, que também era escritor e ativista político. Colaborador de diversas publicações de cultura e política no eixo Rio-São Paulo, foi na revista *Vida Fluminense* que publicou, a 30 de Janeiro de



1869<sup>5</sup>, a história *Nhô-Quim, ou Impressões de uma Viagem à Corte*, considerada a primeira história em quadrinhos feita no Brasil, com personagens e temática brasileira:

[...] dentro de mil anos os sociólogos não disporão de fontes mais seguras para entenderem os costumes e as ideias de nossa época, do que as histórias em quadrinhos. Estas são, ao mesmo tempo, o reflexo e o prolongamento de nossa civilização. (CRESPILLE apud CARDOSO, 2002, p.30).

Um exemplo mais contemporâneo dessa faceta dos quadrinhos é o trabalho de registro urbano efetuado pelo gênio Will Eisner (1917-2005) particularmente nas suas obras “Um contrato com Deus” (que teria popularizado o conceito *de graphic novel* ou romance gráfico), “Avenida Dropsie” e “Nova York: A vida na grande cidade” (Fig.8), além de tudo que ele desenhou nas histórias de “The Spirit”.

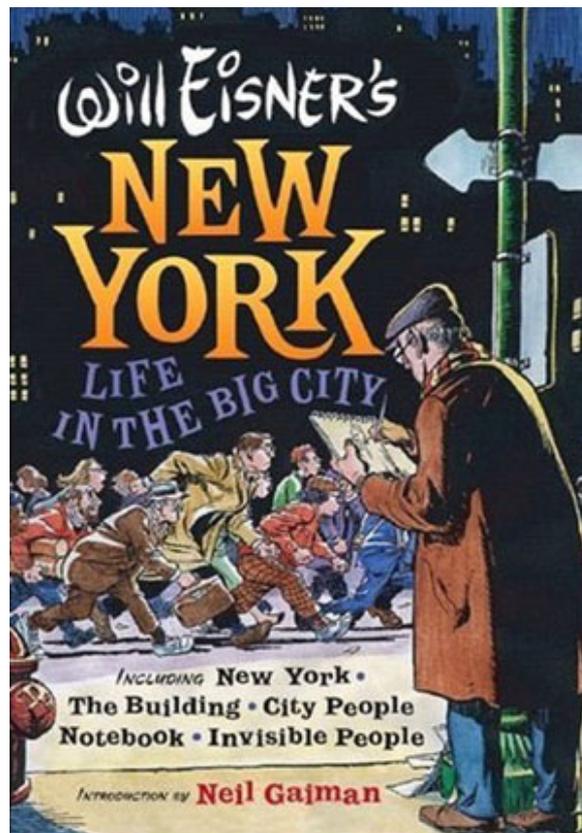


Fig.8: Capa da *graphic novel* “New York – Life in the big city”, por Will Eisner. Fonte: Internet

<sup>5</sup> Anterior inclusive a *The Yellow Kid*, de Outcault.

Eisner trabalha a partir das suas memórias e experiências pessoais, como filho de imigrantes judeus pobres em meio a Grande Recessão na Nova York do início do século XX. Além da descrição de espaços e lugares e da apropriação destes a partir da memória pessoal e das necessidades da obra de ficção, Eisner consegue transmitir aspectos da psicologia dos tipos humanos que permeiam suas histórias por meio da linguagem verbo-visual dos quadrinhos (SCHUMACHER, 2013).

### **Considerações Finais**

Concluimos esta análise buscando não ser exaustivos, mas antes visando pinçar alguns exemplos que julgamos bem expressar o valor que há nas histórias em quadrinhos no tocante a funcionar como crônica verbo-visual de modos, costumes, ideais, valores e visões de mundo, bem como do papel de registro da memória material das sociedades industriais.

Entendemos que os quadrinhos, apesar do caráter ficcional e do viés subjetivo em que incorrem muitas vezes, não podem ser desprezados como fonte primária para a pesquisa histórica e social de uma época, exatamente porque desenho e texto quase sempre vêm envolvidos de forte conteúdo ideológico e filosófico.

Apesar de não sermos especialistas em pesquisa histórica, consideramos, no entanto, que a observação dos quadrinhos com fins deste tipo de pesquisa não pode ser feita de modo isolado, envolvendo uma leitura crítica e comparada com outras fontes. Por meio do paralelismo entre fontes pode-se talvez chegar mais próximo da informação de primeira mão (PIGNATARI, 1999).

Por fim, esperamos ter contribuído para reforçar o valor das histórias em quadrinhos para a pesquisa acadêmica e para a construção do conhecimento humano.

### **Referências**

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**, São Paulo: Pioneira Editora, 1989.

CARDOSO, Athos Eischler. **As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora**. Brasília: Editora do Senado Federal, 2002.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2.ed. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 2004.

CLARK, Alan; CLARK, Laurel. **Comics - Uma História Ilustrada da B.D.**, Sacavém: DistriCultural, 1991.

CHESTERTON, G.K. **O homem eterno**. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2010.

DORATIOTO, Francisco. **Maldita Guerra - Nova História da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald** – Comunicação de Massa e Colonialismo. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas de Will Eisner**, São Paulo: Editora Devir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Quadrinhos e Arte Sequencial**, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1995.

FRANCO, Edgar. **História em Quadrinhos e Arquitetura**, João Pessoa: Ed. Marca de Fantasia, 2004.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre: LP&M Editora, 1990.

GONÇALO JUNIOR. **A Guerra dos Gibis - formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos (1933-64)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Biblioteca dos Quadrinhos**. São Paulo: Ópera Gráfica Editora. 2006.

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2007.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto** – Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo: Editora Escrituras, 2004.

GRAHAM, Richard L. **Government Issue** – Comics for the People, 1940s- 2000s. Nova York: Abrams ComicArts, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. **The System of Comics**. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

LAGO, Pedro Correa do. (Org). **Caricaturistas Brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 1999.

LEMONS, Renato, (Org.). **Uma História do Brasil através da caricatura**. Rio de Janeiro, Bom Tempo Editora e Editora Letras e Expressões, 2001.

LOREDANO, Cássio. **O Bonde e a Linha** – Um perfil de J.Carlos, São Paulo: Editora Capivara, 2002.

\_\_\_\_\_. **Lábaro estrelado** – nação e pátria em J.Carlos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

MAGNO, Luciano. **História da Caricatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Maud, 2012.

MARCOCCI, Roxana. **Comic Abstraction** – Image Breaking, Image Making. Nova York: The Museum of Modern Art, 2007.

MARNY, Jacques. **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970.

MCCLOAD, Scott, **Desvendando os Quadrinhos**, São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

\_\_\_\_\_. **Reinventando os Quadrinhos** – como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa forma de arte. São Paulo: M. Books,2006.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!**. São Paulo:Editora Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **A reinvenção dos quadrinhos** – quando o gibi passou de réu a herói. São Paulo: Editora Criativo. 2012.

PIGNATARI, Décio. **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos Quadrinhos** – 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.

RAMA, Angela et VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**, São Paulo: Editora Contexto, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano** – da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner** – um sonhador nos quadrinhos. São Paulo: Editora Globo, 2013.

TRINTA, Aluizio Ramos, Histórias em quadrinhos e comunicação não-verbal. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; SANTAELLA, Lucia, org. **Semiótica da Comunicação e outras ciências**. São Paulo:EDUC, 1987.

## Imagem fotográfica, montagem, memória e atualização<sup>1</sup>

José Francisco Greco Martins<sup>2</sup>  
PUC-SP/Universidade de São Caetano do Sul, SP

### Resumo

Este trabalho aborda a temática da imagem fotográfica, montagem, memória e atualização, segundo os princípios conceituais elaborados por Walter Benjamin. Seu objetivo consiste em problematizar a temática junto às imagens fotográficas do despejo da favela Jardim Maria Virgínia (JMV) localizada no bairro do Campo Limpo, zona sul da cidade de São Paulo, ocorrido em 1999. Em 2011 voltamos ao mesmo espaço social e entrevistamos os moradores, apresentamos as fotografias e solicitamos que os entrevistados realizassem as escolhas das mais relevantes e fizessem a sua montagem. A partir da narrativa dos entrevistados, identificou-se as possíveis contribuições da imagem fotográfica na atualização do passado e do presente, e seus rebatimentos na ressignificação da memória.

**Palavras chave:** Imagem Fotográfica; Montagem; Memória; Atualização.

### Introdução

O presente trabalho problematiza a relação entre imagem fotográfica e os elementos da montagem, memória e atualização segundo os pressupostos conceituais elaborados por Walter Benjamin. Seu foco consiste nas imagens fotográficas do processo de despejo de uma favela Jardim Maria Virgínia (JMV) localizada na zona sul da cidade de São Paulo em 1999.

Tivemos a oportunidade de acompanhar o processo de despejo da favela (JMV) em 1999, onde entrevistamos moradores e registramos o ocorrido em 110 fotografias. Em 2011 retornamos ao mesmo espaço social, e buscamos encontrar as pessoas que lá viviam e tinham experimentado o processo do despejo em 1999.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo Professor mestre (autônomo) do curso de Psicologia da Universidade São Caetano do Sul. São Paulo-SP, e-mail jfgreco@uol.com.br.

Buscou-se, portanto, a partir das imagens fotografias elaboradas em 1999 no período do despejo, e das narrativas de um dos entrevistados em 2011, verificar, a partir da abordagem *benjaminiana*, os contornos da rememoração decorrentes do momento de “perigo”, e os possíveis impactos da rememoração na atualização tanto do passado quanto do presente, o que implica, portanto, que a rememoração atribui novos sentidos e significados à própria memória.

Para o efeito do presente simpósio apresentamos particularmente o caso de Dalva, pois sua narrativa sobre as imagens fotográficas em que ela apareceu permitiram uma interpretação do efeito do tempo na rememoração e as possibilidades de atualização tanto do presente quanto do passado.

### **Montagem, memória e atualização em Walter Benjamin**

A filosofia da história de Walter Benjamin reúne, dentre outras, três dimensões essenciais que iluminam o caminho trilhado na interpretação das narrativas do processo de despejo da favela Jardim Maria Virgínia (JMV) e suas relações com a imagem fotográfica: montagem, rememoração e atualização.

Benjamin defende um tipo particular de fazer história que privilegia resgatar nos fragmentos, nas ruínas, aquilo que ficou soterrado sob os escombros da história dos vencedores. Em suas teses sobre o conceito de história, Benjamin (1987) defende uma abordagem histórica que rompe com o sentido linear e progressivo da história dos vencedores. Assim, Benjamin (1987) buscou privilegiar os: resíduos, esquecimentos, silenciamentos, excluídos, explorados e os acontecimentos soterrados sob o olhar dos vencedores.

Neste sentido, foi possível perceber que, o objeto de estudo privilegiado por Benjamin (2006, p. 506; 1987) compreendeu os “resíduos”, os “farrapos” e em geral aquilo que ficou esquecido, perdido e não lembrado na história progressiva e linear, a história da burguesia, dos vencedores. Benjamin (2006, N1,6, p. 503) propõe a montagem dos “elementos minúsculos” do próprio acontecimento histórico. Usar a técnica da montagem para uma releitura a partir das singularidades, ao que tudo indica, constitui a

forma com que o historiador crítico organiza suas escolhas e interpretações dos acontecimentos históricos.

Como a concepção de história em Benjamin, segundo Gagnebin (1987), é aberta, a montagem, por sua vez, representa uma ruptura de Benjamin em relação à historiografia positivista com ênfase na perspectiva dos vencedores, bem como refuta o tempo homogêneo e vazio, o tempo do relógio que controla a vida das pessoas, que orienta os momentos e suas obrigações em relação ao mundo dentro e fora do universo do trabalho na sociedade capitalista moderna.

Benjamin (1987, p. 225) aponta, portanto, a necessidade de ler, ver, interpretar e explicar a história a “contrapelo”, a fim de buscar nas suas ruínas as possibilidades de recuperar a história dos vencidos. É aí que os fragmentos passam a ter uma importância mais significativa na investigação das relações sociais.

Neste sentido, portanto, Benjamin (1987, p. 224) valoriza os momentos de “perigo”, os lampejos, os instantes de fulguração e suspensão do tempo com alta intensidade e brevidade. São os momentos de “perigo” que podem contribuir para uma rememoração, como um lampejo, no sentido de gerar a capacidade de atualizar o passado e o presente: “(...) em um momento de perigo supremo apresenta-se uma constelação salvadora que liga o presente ao passado”, (LÖWY, 2005, p. 68). Nas teses V e VI elaboradas por Benjamin (1987), em Sobre o Conceito de História, estas temáticas foram desenvolvidas. Particularmente na tese VI: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Isto significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN, 2005, p. 65).

É no “perigo” que surge a possibilidade de interrupção da linearidade da história enquanto um progresso, bem como é no perigo que pode surgir o momento único, agudo e singular, cujo lampejo favorece a constelação crítica, a qual contribui para a suspensão do tempo e uma atualização do passado e do presente. São nestes momentos de “perigo” que se abre as possibilidades de se realizar uma montagem.

Assim, a questão da temporalidade em Benjamin guarda relação com as “imagens dialéticas”. Se, conforme Benjamin (2006, N2a, 3, p. 504), a relação entre passado e presente é temporal e representa a linearidade da história enquanto um progresso, a

relação entre o “ocorrido” e o “agora”, por sua vez, é dialética e seu fundamento é imagético, ou seja: são as “imagens dialéticas” que oferecem a possibilidade de relação entre o “ocorrido” e o “agora”. O encontro do “ocorrido” com o “agora” é um lampejo, aberto a “constelação” de significados. A imobilidade da “imagem dialética” representa uma espécie de síntese onde aquele que a observa pode “despertar” para novos sentidos e significados, tal qual o “salto do tigre”<sup>3</sup>, que assusta e pode tornar-se perigoso.

São nos momentos de “perigo”, em que a “imagem dialética” lampeja, que se pode favorecer o tempo do “despertar” em relação ao conformismo com uma dada condição social. “Despertar” a partir do perigo implica em perceber em uma “imagem dialética” aquilo que encontrava-se esquecido. Assim, a “imagem dialética”, no momento do perigo, pode surpreender e favorecer o “despertar” diante de algo estranho, diferente do padrão comum e, assim, pode contribuir para a criação de novos sentidos e significados às relações sociais e à própria memória.

O “despertar” é, segundo Benjamin (2006, p. 48), por si só uma “imagem dialética”, na medida em que ela representa a possibilidade de se perceber as implicações do fetiche da mercadoria na forma com que a sociedade moderna organiza suas relações sociais. “Despertar” do que? Do mundo dos sonhos que as mercadorias acabam impondo às relações sociais na sociedade capitalista moderna. Esse fetiche encontra-se presente tanto no mundo da produção quanto no mundo consumo. Do lado da produção o fetiche consiste em esconder as relações de exploração entre proprietários dos meios de produção e proprietários da força de trabalho. Na ponta do consumo o fato de as mercadorias esconderem as relações de exploração em que são produzidas e mostrarem-se isentas das contradições inerentes ao seu processo de produção.

O “despertar” é apresentado por Didi-Huberman (1998, p. 188) como uma “imagem dialética” da própria “imagem dialética”, o que implica sua capacidade de ao “despertar”, surpreender-se com o mundo revelado à sua volta, com o mundo de contradições e conflitos, decorrente de uma sociedade onde o homem explora o próprio

---

<sup>3</sup> A questão do salto do tigre foi apresentado na Tese XIV em Benjamin (1987, p. 229 e 230)

homem, ou seja aquilo que o próprio fetiche da mercadoria procura esconder: a luta de classes.

É na rememoração e no processo de interrupção do curso “normal” da história enquanto um progresso, que ocorre a possibilidade de uma atualização tanto do passado quanto do presente. Ao interpretar a tese XVII Löwy (2005, p. 131) comenta: “A rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente ao passado”.

Em seu texto *História e Narração em W. Benjamin*, Gagnebin (1994) explica a relação entre lembrar e rememoração em Benjamin:

A filosofia da história de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita de *Erinnerung* [lembrar], que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração do *Eingedenken* [rememoração], que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente. As *imagens dialéticas* nascem da profusão da lembrança, mas só adquirem uma forma verdadeira através da intensidade imobilizadora da rememoração. (GAGNEBIN, 1994, p. 91)

Se as lembranças não tem a força suficiente para romper a linearidade progressiva da história, à medida em que as lembranças acabam sendo incorporadas na própria linearidade histórica, a rememoração, por sua vez, ao que tudo indica, apresenta a possibilidade de levar a uma interrupção no curso “natural” da história, pois a rememoração está relacionada com os momentos de suspensão do tempo, o momento do “perigo” que lampeja, e cuja “imagem dialética” tem a capacidade de favorecer o “despertar”, a partir da relação dialética entre o “ocorrido” e o “agora, e contribuir para a atualização do passado e do presente, pois a partir deste momento: o passado já não é mais o mesmo passado, e o presente já se constitui em um outro presente. O ato da rememoração implica, portanto, em um processo de criar novos sentidos e significados à memória.

### **Metodologia da pesquisa**

A metodologia de pesquisa consistiu na investigação do cotidiano experimentado pelos moradores da favela Jardim Maria Virgínia (JMV) em dois tempos distintos e distantes entre si. O primeiro trabalho de campo junto à favela (JMV) ocorreu em 1999, quando o processo de despejo estava em curso. Em 1999 foram realizadas um conjunto de entrevistas com os moradores e também um registro de 110 fotografias, com ênfase no processo de despejo da favela.

O segundo momento ocorreu em 2011 quando retornamos à favela para um novo trabalho de campo sustentado pelos registros fotográficos realizados em 1999. Durante os meses de abril de 2011 a abril de 2012. Neste período foram realizadas entrevistas com moradores e apresentadas as fotos para que os mesmos fizessem seus comentários. Foi elaborado um caderno de campo com os registros das várias experiências experimentadas no contexto da favela.

As fotografias foram dispostas em quatro álbuns que os entrevistados folheavam. Foi solicitado que escolhessem as fotos mais representativas e relevantes segundo o seu julgamento, e que comentassem os motivos que o levaram a escolher aquelas fotografias. Assim os entrevistados realizavam a sua montagem fotográfica em relação aos acontecimentos de 1999. Das narrativas contidas enquanto os entrevistados folheavam os álbuns com as fotografias e suas interpretações das fotografias escolhidas em sua montagem, foi possível ter uma ideia das tensões do tempo em relação à rememoração e a possibilidade de atualização.

### **O despejo da Favela JMV e seu momento de perigo**

O despejo da favela Jardim Maria Virgínia (JMV) não é um movimento revolucionário, mas um do momento de “perigo”, em termos *benjaminianos*. Esse processo não passa de um resíduo, em geral esquecido no tempo, e um silêncio na história recente do bairro do Campo Limpo, um resíduo que deixou em ruína uma parcela dos imóveis onde as pessoas residiam.

O processo de despejo da favela JMV é um fragmento da história, remetido ao esquecimento. Seu contexto é, portanto, uma situação de “perigo”, e dessa situação de “perigo” pode surgir e emergir os fragmentos, esquecidos e silenciados na memória.

Para os efeitos do presente simpósio, apresentamos os impactos do momento de “perigo” experimentado por Dalva durante o processo de despejo da favela JMV.

### **Dalva: a história do sofrimento**

Dalva tinha 62 anos, em 2011, nasceu em Santo Antonio de Jesus interior da Bahia, mas sua família mudou-se para Castro Alves e depois para Conceição do Almeida onde foi criada. Veio para a cidade de São Paulo em 1965 com dezesseis anos. Morou com uma irmã no bairro do Jaçanã.

Trabalhou como babá por três anos e com aproximadamente dezenove anos, por volta de 1968, Dalva começou a trabalhar como empregada doméstica para uma família que morava em uma casa na Rua Augusta nas proximidades da Alameda Lorena. O trabalho de empregada doméstica em São Paulo era diuturno. Havia uma campainha no quarto de Dalva, ao ouvi-la ela tinha que atender ao chamado.

A família para a qual Dalva trabalhava possuía outra casa na Rua Brigadeiro Luiz Antônio, que era cuidada por um senhor chamado Português. Dalva, por influência da família, começou a se relacionar com o Português e ficou grávida do primeiro filho. Ao engravidar do Português, a família, para a qual Dalva trabalhava, pagou o hospital para fazer o parto, bem como deram o enxoval da criança. Como o pai da criança era ausente e pouco contribuía com Dalva, ela resolveu visitar a mãe e deixou o filho para ser criado pela avó na Bahia.

Com o passar do tempo Dalva descobre que o pai da criança era casado em Portugal, porém continuou se relacionando com o Português. Assim, surgiu a segunda gravidez e daí em diante, a vida de Dalva ficou tumultuada. Ainda grávida ela abandonou o emprego e começou a trabalhar como diarista. Uma amiga lhe acolheu em sua casa, mas pediu para ela lhe dar o bebê. Dalva recusou-se a dar a filha e sua vida na casa da amiga ficou insustentável.



Ela recorria às agências de emprego em busca de trabalho como empregada doméstica. Conseguiu um emprego, mas o casal não aceitava uma empregada com bebê para morar no apartamento. Após várias tentativas mal sucedidas de deixar a filha com algumas cuidadoras, a patroa resolveu deixar a filha de Dalva morar no apartamento onde ela trabalhava. Passado algum tempo a patroa adoeceu e Dalva viu-se obrigada a levar sua filha para ser criada pela avó na Bahia, tal qual ocorreu com seu primeiro filho.

Ao voltar da Bahia Dalva morou com um primo até arrumar trabalho em uma limpadora. Assim que possível alugou um quarto no bairro Jardim Maria Sampaio, nas proximidades do Campo Limpo. Foi quando morava no Jardim Maria Sampaio que conheceu Manoel com quem veio a conviver durante vários anos e teve oito filhos, dos quais quatro ela perdeu.

Manoel morava no Jardim Maria Virgínia, no bairro do Campo Limpo, antes de vir a se constituir a favela. Sua casa pertencia à Prefeitura e era um antigo depósito. Com o passar do tempo a área começou a ser ocupada. À noite, sem que ninguém percebesse, chegavam os caminhões carregados de taboas. Ao amanhecer havia várias casas de madeira construídas.

Estabeleceu-se um conflito à medida em que a Prefeitura derrubava as casas de madeira, que novamente eram construídas, até o ponto em que a prefeitura recua e deixa de destruir as casas de madeira.

Os filhos de Dalva e Manoel foram crescendo assim como a quantidade de moradores na favela Jardim Maria Virgínia. Chegaram água e luz, as ruas foram sendo asfaltadas, aos poucos as casas de madeira foram sendo substituídas por casas de alvenaria, as pontes de madeira do córrego foram substituídas por pontes de concreto.

Com os filhos crescidos a vida de Dalva começou a ter contato com a morte. Ela perde dois filhos e do marido. Um dos filhos morreu afogado no passeio de comemoração pela conclusão do ensino médio. Manoel, seu marido, foi fazer um exame médico no hospital, acabou caindo, bateu a cabeça na guia e veio a falecer.



### **Lembranças do despejo de 1999**

Foi logo após a morte de Manoel que começou o processo de despejo da favela JMV em 1999. Dalva estava acertando o processo para receber a pensão pela morte do companheiro, quando a primeira esposa de Manuel começou a reivindicar a pensão. Devido ao impasse o órgão da Prefeitura resolveu deixar a pensão em suspenso até que se resolvesse qual das mulheres de Manoel teria o direito. Foi justamente no interior deste processo que Dalva recebeu a notícia do despejo da favela.

Os momentos de tensão do processo de despejo, ressaltando o bloqueio das ruas com barricadas, a ação de pressão exercida pelas máquinas, polícia, tropa de choque e os cachorros, ficaram marcados na memória de Dalva, assim como a solidariedade de algumas pessoas ao cederem suas garagens para ela guardar alguns pertences e permaneceu em sua casa com o mínimo necessário, pois quem saiu teve dificuldade para voltar pois a casa já havia sido ocupada por outra família.

Dalva lembrou da derrubada do cômodo que estava construindo junto com a filha. Ambas trabalharam de faxineira para conseguir comprar o material. As paredes erguidas foram derrubadas com marretadas pelos funcionários da Prefeitura, ela retirou os blocos que ficaram inteiros e depois o pessoal da Prefeitura colocou o entulho no caminhão. Restou a lição de que não era possível construir nada no que era dos outros, pois tudo poderia vir abaixo a qualquer momento.

A ausência da propriedade do terreno ampliava a insegurança em relação às melhorias na casa onde Dalva vivia, pois possíveis benfeitorias não seriam indenizadas caso ocorresse um novo processo de despejo no futuro. O impasse de fazer melhoria na casa quando o terreno era da Prefeitura, indicava um estado de suspensão em relação ao direito à moradia, uma vez que a posse do terreno não pertencia aos moradores.

Passado o trauma da perda do filho e do marido, outro filho de Dalva morreu, só que agora ele fora assassinado pelo narcotráfico devido ter falado o que não devia em momento inapropriado para pessoa inadequada.



### **A favela JMV em 2011 na perspectiva de Dalva**

Passados doze anos do processo de despejo Dalva observou que as condições de vida na favela em 2011 eram tensas em função da insegurança reinante. Se em 1999 ela podia dormir de porta aberta, em 2011 se alguém da favela JMV dissesse a ela para não abrir seu portão até tal hora, ela tinha que respeitar e obedecer, porque os narcotraficantes tomaram conta da favela e ela não sabia a quem recorrer, pois não confiava na polícia. Em 2011 a favela estava ocupada por uma diversidade de pessoas de tal maneira que não era possível distinguir aquelas realmente confiáveis.

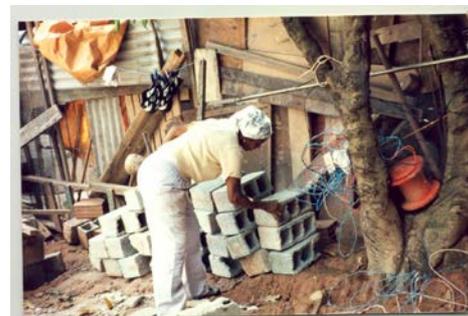
Os laços de confiança foram diluídos e encontravam-se esgarçados em 2011. Entre 1999 e 2011 houve um aumento da sensação de insegurança na favela em função do respectivo aumento da violência e da desconfiança reinante entre os moradores. O poder dos agentes do narcotráfico era grande e suas ligações com a polícia era percebida por Dalva. Como estratégia de sobrevivência, neste contexto adverso, era necessário: não ver, não ouvir e não falar.

### **A montagem das fotografias de Dalva**





COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral



### **A narrativa de Dalva ao olhar as imagens fotográficas**

Dalva foi olhando as fotos e identificando as pessoas conhecidas que ainda moravam na favela, lembrou das pessoas que já morreram. Tratava-se do que Martins (2009, p. 27 e 28) definiu como a presença do ausente, aquele que não se encontrava mais com sua família. Ela também recordou do cheiro ruim do córrego quando a Poliquímica jogava resíduos tóxicos. O olho ardia, tapava o nariz e a garganta ficava travada. Ela e os filhos tinham que sair de casa em busca ar puro na parte mais alta nos arredores.

Dalva surpreendeu-se e emocionou-se ao ver as paredes do cômodo, que ela construía em 1999, sendo derrubadas nas imagens fotográficas registradas na época.

*Eta! Meu Deus aqui é que dói! [ela respira fundo, não consegue conter a emoção, e chora] Quem é essa aqui meu pai? Não era aqui em casa não é? Era aqui em casa? Se eu não me engano é aqui na minha casa sim! É na minha casa! (...) É eu que estou aqui ó, e os homens entraram pela frente a onde era tudo pé de árvore. Eles entraram, e foram logo derrubando, quando foi derrubando, eu abaixei assim, e fiquei quieta assim, para não ver eles derrubarem a casa. Essa é a minha, essa é a minha tenho certeza que é a minha, é a minha que foi derrubada, foi a minha. Já estava num ponto bom quase de botar laje, e foi tudo derrubada. É eu que estou aqui de cócoras aqui ó, sentada, é eu ou não é? Eu não sei, mas eu tenho a minha certeza que é eu.*

Dalva surpreendeu-se por um lado ao encontrar-se nas fotografias e, por outro, devido ao fato de não ter percebido que estava sendo fotografada, que o processo de destruição do cômodo da casa estava sendo registrado. Ela disse que estava acabando de destruir o pouco que sobrou com o martelo. O olhar de Dalva para as fotos também era revestido de muito silêncio, o silêncio da emoção daquele que se surpreende, daquele que encontrava-se diante de um acontecimento único, agudo e forte, o silêncio surge diante do que se via nas imagens fotográficas, e o “perigo” que o despejo representava em sua vida.

A pilha de tijolos que Dalva organizava, dava indícios da esperança de reconstrução. Recuperava-se o que era possível para quem sabe reconstruir o cômodo mais longe do córrego, em outro momento. Passado algum tempo ela doa os tijolos para um vizinho. Ela não queria mais ver a pilha de tijolos, sua presença provavelmente gerava a mesma dor que ela sentia ao ver as fotos do despejo. A pilha de tijolos e as fotografias

remetiam às lembranças dolorosas, e, portanto, como indicado por Sontag (2003, p. 70), o melhor a ser feito era não olhar, não ver, e, de algum modo, lançar tais imagens e memórias ao esquecimento.

É que eu tava pensando de depois trazer eles [os blocos inteiros que sobraram] para cá para eu fazer, para cima de novo, o quarto. Aí depois eu resolvi não querer mais, eu resolvi, eu falei: “eu não quero, eu não vou querer”. Aí essa pilha de bloco tinha o que? Tinha uns cinquenta bloco inteiro, aí também peguei e dei. (...) Eu falei: “carrega, carrega, carrega que eu não quero ver nada mais, carrega, carrega!” Aí ela mandou o rapaz vir aí pegar tudo e levar. Falei: “eu não quero ver mais, carrega, pode carregar que eu não quero ver mais não”. Aí comecei a chorar. Ói, ói o jeito da minha roupa [risos], fazer o que toda bagunçada, pano amarrado na cabeça, toda... agora que foi duro foi, de eu ver minha casinha no chão (...)

Ao refletir sobre as fotos em que ela aparecia, Dalva percebeu-se mais velha, muito mais velha em 1999 do que ela se encontrava em 2011. O sofrimento dos acontecimentos da morte de seu filho e marido, somado ao fato do processo de despejo que culminou com a destruição do cômodo que ela estava construindo, indicaram um momento de muita tensão. Em 2011 ela se achava mais bonita, mais conservada, provavelmente seu nível de tensão e sofrimento era menor.

Olha só eu estou muito acabada aqui, nossa eu pensei que eu estava mais nova aqui, acho que o meu sofrimento aqui estava muito heim? Que eu estou, olha eu estou velha, mas aqui eu estou mais velha do que agora. Eu estou mais velha, muito mais velha do que agora. Eu me acho. O que o senhor diz?

Dalva perdeu a vontade de viver quando do processo de despejo da favela em 1999. Ela passava por um profundo momento de depressão, onde seus vínculos afetivos estavam esfacelados, onde o próprio sentido da vida estava desvanecido, apagado e sombrio.

Mas eu tava muito, muito acabada, estava acabadíssima mesmo, estava acabadíssima! Eu tinha hora que eu não tinha vontade mais de comer, eu não tinha vontade mais de me arrumar, não tinha mais vontade de nada, a minha vontade era morrer. Eu falei: ah os filhos ficam aí, os outros criam. A minha vontade era de eu morrer, eu já não comia, já não queria...



Dalva percebeu-se nas fotografias como a Dalva do sofrimento, a síntese do sofrimento, pois a Dalva da fotografia não viveu só sofreu. Sua condição de vida em 2011 era menos sofrida, pareceu haver um certo período de normalidade, além do fato de Dalva sentir-se mais jovem, rejuvenescida devido a amenização do seu sofrimento.

Essa aqui [apontando para a Dalva da foto] o senhor pode ver que é outra Dalva, do sofrimento, hoje, com tudo o que hoje rola, mas eu estou me levantando aos poucos e estou vivendo, porque essa aqui [apontando para a Dalva da foto], essa dona Dalva aqui ela não viveu, só foi sofrimento, um sofrimento, um atrás do outro, eu fui muito forte, a força do Pai me deu muita força para eu resistir, muita mesmo, porque eu sofri demais, eu sofri.

Foi possível perceber que a Dalva em 2011, havia matado e enterrado a Dalva de 1999. A Dalva do passado já havia morrido para a Dalva do presente, ela praticamente não se reconhecia mais nessa Dalva que ela via nas fotos. A Dalva das fotos era uma Dalva para se esquecer para ficar no passado.

Foi por isso que ela não se reconhecia nas fotos, aquela Dalva do sofrimento morreu, não existe mais, pois agora em 2011, passados doze anos, tratava-se de uma nova Dalva. A imagem fotográfica proporcionou uma atualização em relação à vida de Dalva, pois ao vê-las ela renasceu, a fotografia teve a oportunidade de indicar o renascimento de Dalva.

Eu digo isso porque eu passei por dificuldade e muito, eu falo para o senhor eu não me reconheço, eu hoje eu sou outra dona Dalva, essa daqui [referindo-se à Dalva das fotos] é a Dalva do sofrimento, é a Dalva das lágrimas que caiu, é a Dalva da fome. É essa Dalva aqui, se o senhor não tirasse essa foto eu nunca ia saber, porque como o meu sofrimento todo aqui nessa foto.

É essa daqui, é como eu falo, essa daqui é a Dalva que estava morta [apontando para a Dalva da foto]. Essa daqui era a Dalva que estava morta, essa daqui acho que mais um pouco o senhor não encontrava ela não, mais um pouco o senhor não encontrava. Mas, a força do Pai é grande, ele me segurou aqui.

Já é outra Darci que já tem mais garra, mais força sabe, quando falo é isso, é isso mesmo (...). Num tempos atrás nem força eu tinha, eu tinha hora que eu falava: “meu Deus, porque Deus bota uma pessoa no mundo como eu? Parece um objeto que não sabe nada, não tem uma...”

### **Considerações finais**

Ao ver-se nas fotografias de 1999, Dalva percebeu que havia “renascido”. Ela não era mais a Dalva das fotos de 1999. Seus filhos não a reconheceriam nas fotos. Com o seu “renascimento” ela encontrava-se, em 2011, mais bonita, o sofrimento parecia ter dado uma trégua, muito embora a vida dura ainda fizesse parte da sua experiência cotidiana, principalmente em função dos poucos recursos que ela recebia da pensão do marido.

Dalva teve dificuldade em se reconhecer nas fotos, devido à intensidade de o seu sofrimento deixar ela mais acabada, mais abatida, mais velha querendo entregar os pontos da vida. O momento de tensão e de “perigo” do despejo da favela JMV havia sido encaminhado para o campo do esquecimento. O silêncio provocado ao se olhar para as imagens fotográficas da dor, guardam relação com a memória de algo que não se queria lembrar, pois em alguns momentos era melhor não ver, não olhar para o que remetia ao sofrimento. Tal qual ocorreu com os blocos doados por Dalva, pois a existência e a presença deles fazia ressurgir a memória do “perigo”, da dor que só o não ver e o esquecimento pareciam amenizar.

Mas, ao olhar as suas imagens fotográficas, no contexto do despejo e o “perigo” que ele representou, Dalva surpreendeu-se ela já não era a mesma pessoa que havia sido fotografada em 1999. Ela era uma outra mulher. A Dalva dos sofrimentos de 1999 havia deixado de habitar a sua memória, pois ela teve dificuldade em reconhecer-se nas imagens fotográficas. O lenço na cabeça e as roupas denunciaram que era realmente a Dalva do passado que havia sido fotografada.

É na tensão dos tempos do “ocorrido” e do “agora”, no momento em que se rememora tanto o “perigo”, quanto o sofrimento que surge a “constelação” crítica por onde Dalva consegue “despertar” para as contradições do tempo. Ao “despertar” Dalva vê-se de modo completamente diferente em relação ao que já foi. De uma certa forma Dalva, como ela mesmo coloca, matou no presente a Dalva do passado. Ela buscou soterrar a dor e o sofrimento do passado, o “despertar”, provocado pelas imagens fotográficas do momento de perigo. Isto implicou em uma atualização do passado e do



presente, pois Dalva não era mais a Dalva do passado, ela realizou um processo de ressignificação do passado e do presente.

Assim, a imagem fotografia pode ter a possibilidade de gerar a atualização do tempos, pois ao reafirmar algo que foi, que não faz mais parte do presente ela pode proporcionar um processo de ressignificação do passado e do presente, ou seja: uma atualização dos tempos que pode contribuir para uma reflexão crítica sobre uma dada condição de vida, e um “despertar” para o novo.

Em síntese, a experiência de vida de Dalva encontrava-se registrada, sintetizada, nas suas imagens fotográficas diante do “perigo”, da tensão do despejo, que como um lampejo em sua vida permitiu uma atualização em termos de uma ressignificação do passado com a morte daquela que vivia o presente de uma outra forma, um pouco menos sofrida, mais fortalecida e, de certo modo, rejuvenescida, ou seja: um presente também ressignificado.

Por fim, para Dalva o passado já não era mais o mesmo passado e o presente também já havia sido modificado, na dialética ente o “ocorrido” e o “agora” proporcionado pelo momento do “perigo”, a partir do “elemento minúsculo” do processo de despejo, surgiu um lampejo no processo de rememoração cuja atualização constituiu novos contornos da memória em Dalva, principalmente, por aquilo que ficou esquecido e aquilo que não se queria ver.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo, Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Obras escolhidas, v. I, São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.



\_\_\_\_\_. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Obras escolhidas, v. I, São Paulo: Brasiliense, 1987

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo, Boitempo, 2005.

MARTINS, José de S. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

## Memórias visuais de um artista brasileiro recluso<sup>1</sup>

Roberto Elísio dos Santos<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS)

### Resumo

Por mais de cinco décadas, o cartunista gaúcho Renato Vinicius Canini (1936-2013) participou de movimentos e publicações de histórias em quadrinhos e humor gráfico de grande importância, tanto para o mercado editorial brasileiro como no âmbito alternativo. Bastante discreto, sua trajetória artística e de vida pode ser reconstituída por meio de sua obra, desde a participação na cooperativa de artistas que defendiam os quadrinhos brasileiros no início dos anos 1960, passando pela renovação do personagem de Walt Disney Zé Carioca e por tiras de conteúdo ecológico, além do uso da metalinguagem nas histórias de humor que produziu para diversos títulos. Para recuperar a memória desse quadrinista pouco conhecido foi realizada uma pesquisa documental e a análise do conteúdo do material apurado.

**Palavras –chave:** Memória; Renato Canini; Humor gráfico; Histórias em Quadrinhos; Brasil.

### Introdução

Vida, obra, tempo histórico. Pode-se relacionar o vivido e o criado em um período a partir de discursos, proferidos por aquele que viveu e criou. A própria obra é um discurso que possibilita compreender seu criador e o momento da criação. Nesse sentido, pode-se empreender um procedimento “arqueológico” do produto fruto da imaginação de uma pessoa, de um artífice, de um enunciador. Foucault (2007, p. 149) redimensiona o sentido da arqueologia, diferenciando-o da geologia: para ele, esse termo “designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6 -Memórias em Imagens, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Livre docente em Comunicação pela ECA-USP, professor da Escola de Comunicação e do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e vice coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP. E-mail: roberto.elisio@uscs.edu.br

que faz parte”. No entender desse autor, a “arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo”.

Para compreender a trajetória do artista gaúcho Renato Vinicius Canini este estudo empreendeu uma arqueologia, no sentido definido por Foucault, dos cartuns e histórias em quadrinhos elaborados por esse autor, percebendo neles os discursos contidos em seus conteúdos, e à luz do momento histórico em que foram criados. Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa, de nível exploratório, que objetiva recuperar a memória de um importante quadrinista brasileiro pouco conhecido. A análise do humor gráfico de Canini revela, dessa forma, o pensamento desse criador.

Para tanto, foi feita uma divisão de sua produção em três momentos: sua participação na CETPA – Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre, que pretendia ampliar a participação das histórias em quadrinhos nacionais em jornais e revistas; os anos em que trabalhou para a Editora Abril, produzindo principalmente histórias protagonizadas por Zé Carioca e pelo caubói Kaktus Kid; e o humor gráfico que produziu: as tiras cômicas de Dr. Fraud e do indiozinho Tibica, editadas em diversas publicações. Sempre discreto e recolhido, teve seu talento reconhecido com prêmios e homenagens prestadas pouco antes de seu falecimento, em 2013, na cidade de Pelotas, onde residiu nos últimos anos de vida.



Figura 1 – O desenhista gaúcho Renato Vinicius Canini

### **A defesa dos quadrinhos brasileiros**

Nascido no interior do Rio Grande do Sul em 1936, Renato Vinicius Canini iniciou sua carreira como cartunista no final da década de 1950, contribuindo com ilustrações para a revista infantil *Cacique* e charges para o jornal *Correio do Povo*, entre outras publicações gaúchas. Elaborou por 10 anos, como funcionário da Secretaria da Educação e Cultura de Porto Alegre, desenhos técnicos, até transferir-se para São Paulo para ilustrar a revista *Bem-Te-Vi*, da Igreja Metodista. Participou, no início dos anos 1960, do movimento para a valorização das histórias em quadrinhos nacionais e produziu histórias e tiras de humor para revistas publicadas por grandes editoras e para títulos da imprensa alternativa.

A década de 1950 caracterizou-se pelo populismo, visão política ambígua, que se posiciona a favor da parcela mais pobre e explorada do povo, embora procure preservar a sociedade como um todo, para que não haja rupturas radicais. Houve, também, o fortalecimento da ideologia nacionalista, que não se restringia ao incentivo à produção industrial local, mas também se espalhava para a cultura (arquitetura, teatro, cinema e música).

Nesse contexto, teve início o movimento para ampliar a presença de quadrinhos brasileiros nas publicações nacionais. Para os editores, o material estrangeiro, notadamente o estadunidense distribuído pelos *syndicates* (empresas que vendiam tiras de quadrinhos para publicações dos Estados Unidos e de outros países), tinha um custo bem menor, uma vez que já havia dado lucro a seus produtores nos países de origem. Para evitar a aprovação de uma lei que obrigasse a publicação de quadrinhos brasileiros, os editores passaram a dar mais espaço para artistas que atuassem no Brasil.

A tentativa de ampliar a publicação de quadrinhos brasileiros continuou na década de 1960 e uma das iniciativas mais importantes nesse sentido foi realizada no Rio Grande do Sul, durante o governo de Leonel Brizola. A criação da CETPA – Cooperativa Editora de Trabalhos de Porto Alegre, que lançou revistas e tiras de quadrinhos realizadas por vários artistas. As narrativas, de aventura (como *Aba Larga*, de Getúlio Delfin, ou *Sepé-Tiaraju*, de Flavio Colin) ou até mesmo as Histórias do Rio Grande do Sul (série

desenhada por Júlio Shimamoto), foram interrompidas em 1963 em função, segundo Silva (1976, p. 115), da “falta de uma melhor estrutura editorial”.

Em se tratando de quadrinhos humorísticos, destacaram-se nessa empreitada Lupinha, de Aníbal Bendati, e principalmente Zé Candango, de Renato Canini, cujo nome remetia aos construtores de Brasília, que se deslocavam de suas cidades para trabalhar nas obras da nova capital. Além dessa referência, esse personagem representava o povo brasileiro frente ao imperialismo estadunidense – em uma sequência, o protagonista dá uma surra no Super-Cabra (alusão ao Superman, que representa, ao mesmo tempo, os quadrinhos estrangeiros e a força econômica e militar dos Estados Unidos), revestindo a tira de um caráter político, em consonância com as ideias nacionalistas e populistas da época.

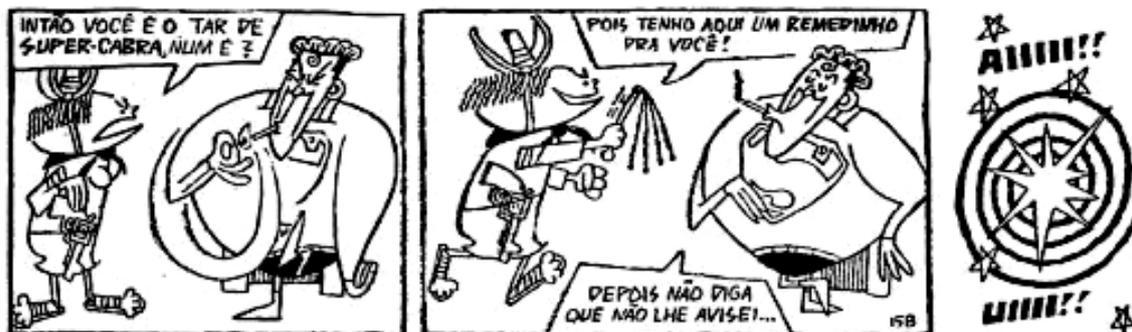


Figura 2 – Zé Candango, herói nacional, enfrenta e derrota o Super-Cabra, em uma alusão ao imperialismo cultural e econômico estadunidense

Do ponto de vista icônico, o personagem apresenta “cabeça chata”, cabelo crespo, usa chapéu de cangaceiro, lenço no pescoço, sandálias no pé e leva sempre um revólver na cintura, remetendo à figura do nordestino. Seu nome, Zé Candango, é uma alusão aos milhares de migrantes da Região do Nordeste do país que se mudaram para o Planalto Central a fim de trabalhar na construção da nova capital, Brasília. Enfezado, não dispensa uma briga; ingênuo, assombra-se com a cidade grande (Rio de Janeiro) e com as mulheres seminuas que frequentam as praias cariocas. Esse personagem reúne as características da imagem do “popular”, principalmente as veiculadas pelas chanchadas cinematográficas. De acordo com Guazzelli Filho (2009, p. 101-102):



Zé Candango é a primeira incursão de Canini nos quadrinhos depois de uma experiência relativamente precoces como ilustrador na revista *Cacique*. E tem importante significado por revelar as influências que algumas publicações tiveram na formação de um artista que não frequentou nenhuma escola formal de desenho. O inventário dos autores que de alguma maneira contribuíram para elaborar o estilo de um jovem desenhista acaba por constituir um mapa que remete mais precisamente para a previsível (porém eficaz) imagem de um rio, pelo fluxo que estabelece ligando uma série de trabalhos que têm como resultado final o esboço de uma expressão já particularizada. No caso de Renato Canini, esse fluxo atravessa a fronteira e vai buscar na forte tradição gráfica argentina elementos que serão determinantes para definir seu traço sintético e sua narrativa dinâmica e extremamente humorada.<sup>3</sup>

### A renovação de Zé Carioca

No final dos anos 1960, Canini foi contratado pela Editora Abril. Inicialmente, participou, ao lado de Waldyr Igayara e Izomar Camargo Guilherme, da recém-lançada revista infantil *Recreio*, que contava com a participação das escritoras de literatura infantil Ana Maria Machado e Ruth Rocha.



Figura 3 – Edição da revista *Recreio* ilustrada por Canini

<sup>3</sup> Uma das influências na formação gráfica de Canini foi a revista de humor argentina *Rico Tipo*, editada de 1944 a 1972, que reunia em suas páginas trabalhos feitos por cartunistas argentinos e de outros países.

Durante a década de 1970, Canini foi responsável pelas histórias protagonizadas por Zé Carioca, personagem criado por Walt Disney e sua equipe no início dos anos 1940 para o desenho animado *Alô, Amigos*, lançado em 1942, como parte da política da boa vizinhança promovida pelo governo dos Estados Unidos para conseguir o apoio dos países latino-americanos aos exércitos aliados contra o eixo nazi-fascista. Suas histórias foram criadas por quadrinhistas estadunidenses. Primeiramente, no formato de meia página de quadrinhos publicada semanalmente nos suplementos dominicais dos jornais (no Brasil, esses quadrinhos foram editados no periódico *O Globo Juvenil*, editado pela editora de Roberto Marinho). Em seguida, foram feitas algumas histórias publicadas na revista *Walt Disney's Comics and Stories*. Mas só em 1959 o papagaio foi retomado por artistas brasileiros, inicialmente por Jorge Kato e, depois, por Waldyr Igayara e Izomar Camargo. Dois anos depois, ganhou título próprio, que chegava às bancas quinzenalmente, revesando a numeração com a revista *Pato Donald*.

Nas histórias produzidas por Canini, muitas delas em parceria com o roteirista Ivan Saidenberg, são retomadas algumas características do personagem presentes nas histórias criadas nos Estados Unidos na década de 1940: ele mora novamente em um barraco localizado em um morro do Rio de Janeiro – onde mulheres esfarrapadas levam à cabeça trouxas de roupa lavada e arrastam seus filhos pelas ruas de terra – e volta a ter aversão ao trabalho e passa a aplicar pequenos golpes para ganhar dinheiro, como um malandro que se preze.

Nessas narrativas estão presentes, de forma sutil, problemas enfrentados pela população, a exemplo de ônibus lotados e falta de água, como “Quanto mais quente, pior”, publicada em 1972, que tem lugar em um dia muito quente, o que obriga Zé Carioca a procurar alternativas para se refrescar, uma vez que de seu chuveiro saem apenas algumas gotas. Esse enredo contrastava com a ideia de que o Brasil era um “país que vai para a frente”, propagada nos meios de comunicação da época pelo governo militar, de acordo com Santos (2002, p. 292). Da mesma forma que o país se encontrava endividado com os bancos estrangeiros, o papagaio vive sendo perseguido pelos cobradores, que até se



organizam em uma associação nacional, a Anacozecca, para tentar receber o dinheiro devido.

Zé Carioca passou a participar, nessa etapa, de eventos tradicionais da cultura brasileira, como o Carnaval, mas não mais em bailes como nos quadrinhos estadunidenses, mas na escola de samba do bairro do subúrbio onde habita: a Vila Xurupita, que também possui um time de futebol, cujo “craque” é o próprio Zé Carioca. A festa junina e o futebol são motivos frequentes nas histórias feitas por Canini.

Apesar das desventuras do papagaio ser ambientadas no Rio de Janeiro, ele também viaja para outras partes do Brasil. Em “Como é burro o meu cavalo!”, de 1972, ele vai aos pampas gaúchos. Seus parentes, todos papagaios, representam diversos lugares do país, como o mineiro Zé Queijinho, o cearense Zé Jandaia e o apressado Zé Paulista. Canini usava diversos recursos gráficos e artísticos nessas histórias, como raspar o papel com o estilete para conseguir um efeito visual diferente. Mas a empresa Disney estadunidense não gostava do estilo gráfico do artista, e ele passou a apenas escrever roteiros, atividade que exerceu até o início dos anos 1980.



Figura 4 – Zé Carioca, no seu barraco do morro e com seus primos provenientes de vários estados

Para a Editora Abril criou, ainda, histórias cômicas publicadas na revista *Pancada* – versão brasileira do periódico estadunidense *Cracked*, concorrente da *MAD Magazine* (na época publicada no Brasil pela Editora Vecchi). Para esse título, Canini criou a série *Não tá no Gibi*, que reúne cartuns metalinguísticos, e *Um dia na vida do Homem do Fundo do Mar*, paródia à série televisiva, além de tiras do *Dr. Fraud* (cujo protagonista é



um psicanalista pouco ortodoxo e às vezes incompetente ou aproveitador; o nome remete tanto a Freud como à ideia de fraude).



Figura 5 – Cartum da série *Não tá no Gibi*, publicada na revista *Pancada*, faz paródia com os personagens dos comics estadunidenses Fantasma e Gasparzinho

A Editora Abril lançou, em 1974, uma revista de quadrinhos feitos por artistas brasileiros ou residentes no país. A *Crás!* (onomatopeia que indica o estilhaçamento de vidro) foi idealizada pelo editor Claudio de Souza, inspirado em publicações europeias como a italiana *Eureka*. Esse periódico mensal, que teve apenas seis edições, trazia uma mistura de estilos gráficos e de gêneros, com quadrinhos de terror, de humor, de aventura, infantis etc. Segundo Vergueiro e Santos (2010, p. 145), *artistas de tendências mais variadas, abrangendo desde histórias no estilo clássico e tiras de aventuras norte-americanas até o experimentalismo psicodélico típico da década de 1970, passaram pelas páginas da publicação*. Entre eles, destacam-se Carlos Edgard Herrero, com Lobisomem; Ruy Perotti, com Satanésio, e Renato Canini, com Kactus Kid.

Presente nas seis edições da revista *Crás!*, as histórias estreladas pelo caubói Kactus Kid, criadas por Canini, são paródias de filmes e histórias em quadrinhos do gênero *western*. A reversão de expectativas, característica das narrativas humorísticas, está presente no próprio personagem: o herói é, na verdade, o agente funerário fracassado Zeca Funesto – um tipo careca, desdentado e feio –, que precisa colocar peruca ruiva e



dentadura e fazer um furinho no queixo (referência ao ator norte-americano Kirk Douglas) para se transformar no pistoleiro Kactus Kid.

Ícones e os clichês do gênero *western* e das séries televisivas norte-americanas são objeto das piadas presentes nas histórias de Kactus Kid: o ator de cinema norte-americano John Wayne era caricaturado em uma das histórias; já o bandido Billy The Kid foi satirizado com o nome de Bíli Toquinho e confundido com um garoto. Em outra história, o herói descobre que os índios não atacam à noite porque ficam assistindo a filmes de *western* transmitidos pela TV. A metalinguagem é utilizada constantemente, como na história em que índios desenhados de forma realista contrastam com o estilo cartunesco de Canini, mas o protagonista tranquiliza: “Não se preocupe! Eles não são da nossa história!”. Durante o tiroteio, a arma do caubói dispara mais de quarenta tiros sem precisar ser recarregada. Kactus Kid justifica: “Arma de mocinho é assim mesmo!” No final da aventura, para terminar a contenda, o negociador do governo dos Estados Unidos Henry Kissinger, vestido como caubói, é lançado de paraquedas sobre o herói e seu cavalo. Essas histórias evidenciam uma das características do humor gráfico do artista, a crítica satírica aos produtos culturais importados, especialmente os quadrinhos estadunidenses, que eram disseminados em larga escala no Brasil na época.

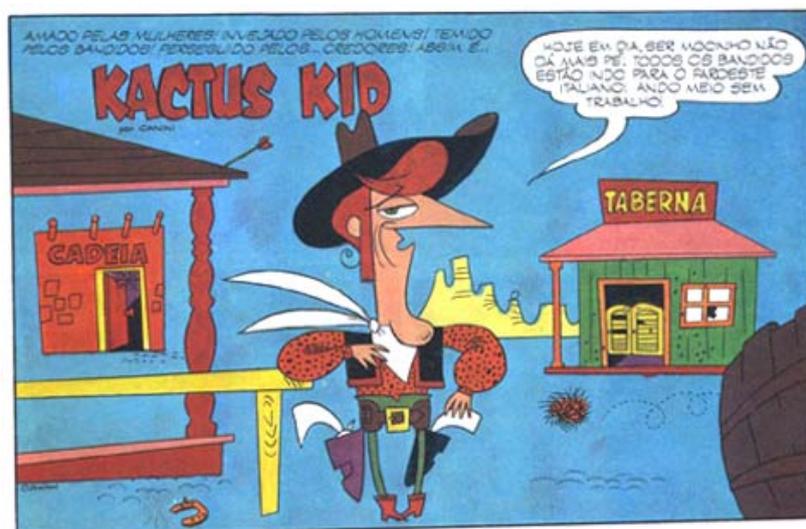


Figura 6 – O caubói Kactus Kid combina, de forma cômica, traços de vários personagens dos quadrinhos e do cinema feitos nos Estados Unidos



### Humor gráfico em tempos de censura

Ao longo da década de 1970, o governo ditatorial exerceu forte controle sobre os meios de comunicação de massa e os produtos culturais midiáticos: a censura prévia atingia livros, filmes, programas televisivos e a música; nas redações dos principais órgãos de imprensa (jornais e revistas) havia um censor que determinava o que poderia ser publicado ou não; publicações impressas alternativas corriam o risco de apreensão.

Os cartunistas daquele período expressavam em seus trabalhos o anseio de liberdade e a crítica aos poderosos. Esse conteúdo também é encontrado nos cartuns elaborados por Canini. A soberba e a solenidade dos que detêm o poder são o mote utilizado por ele nos exemplos abaixo (Figura 7). Na primeira, o rei se dirige ao vaso sanitário acompanhado pelo criado, que utiliza o papel higiênico como se fosse um tapete vermelho. A segunda mostra um militar, cujo uniforme está tão cheio de medalhas, que ele precisa usar o peito do subalterno, de estatura inferior, que o segue. A placa com a palavra “Continua” indica essa sequência de condecorações no segundo personagem.

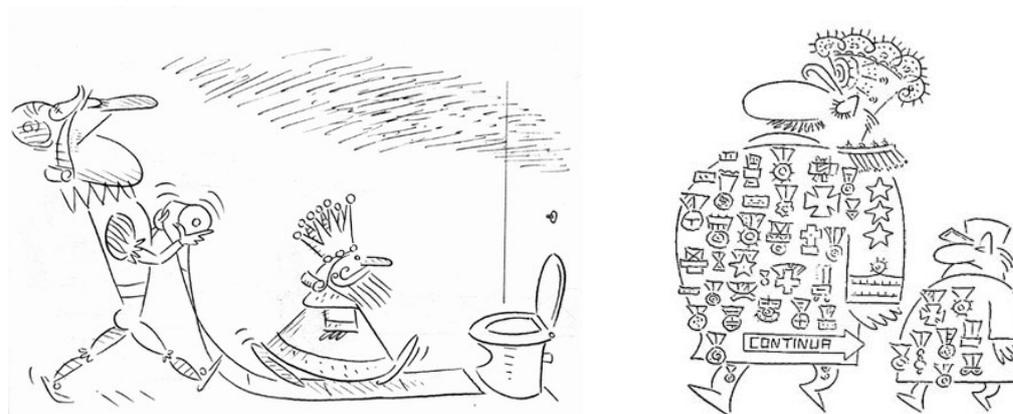


Figura 7 – Charges de Canini que satirizam o lado pomposo do poder

A Editora Abril resolveu, no final da década de 1970, produzir tiras de quadrinhos e vendê-las para jornais de vários pontos do país. Canini participou do Projeto Tiras com as histórias do indiozinho Tibica, que abordavam questões ligadas à ecologia e à degradação do meio ambiente, como o desmatamento das florestas – muito tempo antes desses assuntos se tornarem destaque na mídia.

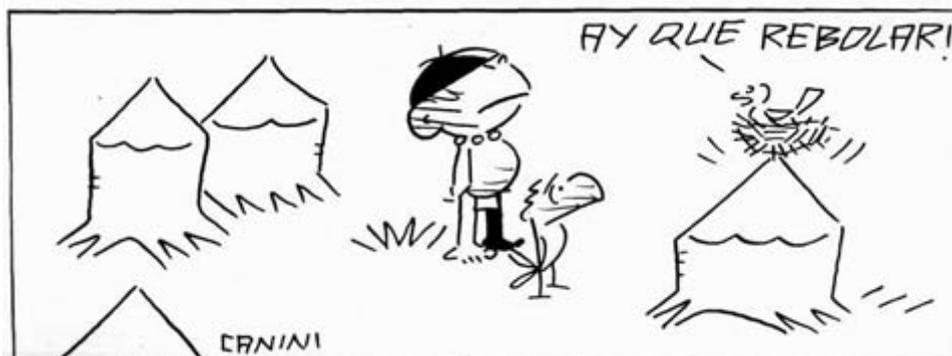


Figura 8 – O desflorestamento é denunciado nas tiras do indiozinho Tibica

Outra tira idealizada por Canini foi a já citada Dr. Fraud, editada em diversos veículos impressos, como as revistas *Patota*, *Pancada* e a versão brasileira da *MAD*. Normalmente, a trama humorística era desenvolvida em uma única vinheta e um dos recursos mais usados pelo artista foi a metalinguagem: o personagem principal, o psicanalista Dr. Fraud, contracena com outros personagens de quadrinhos, sejam eles nacionais (Pererê) ou, mais comumente, protagonistas dos *comics* estadunidenses, a exemplo de Charlie Brown, o Poderoso Thor, Brucutu ou Superman. O ambiente do consultório consiste apenas do divã e da cadeira, como é usual no estilo cartunesco minimalista de Canini.



Figura 9 – Tira metalinguística de Dr. Fraud, que contracena com personagens pré-históricos de histórias em quadrinhos (B.C. e Brucutu) e dos desenhos animados (Fred Flintstones).

### **Considerações finais**

Ao analisar a produção de quadrinhos e humor gráfico de Renato Canini pela perspectiva da arqueologia proposta por Foucault, é possível destacar três discursos que se sobressaem em sua obra:

**O discurso nacionalista** – que se evidencia nos personagens com características brasileiras, do nordestino Zé Candango ao índio da Amazônia Tibica, passando por Zé Carioca, criado por artistas estadunidenses, mas revestido de brasilidade nas histórias feitas por Canini.

**O discurso crítico** – que perpassa toda a produção desse artista, desde as histórias de Zé Candango até os cartuns com conteúdo político e social.

**O discurso ecológico** – presente principalmente nas tiras de Tibica, que apontam o descaso com a natureza e a força predatória que destrói a floresta, dizima os animais e massacra os povos indígenas.

As imagens e as narrativas visuais-gráficas (tiras, histórias em quadrinhos e cartuns) são os legados desse artista, sua voz, que enuncia um discurso reflexivo sobre o país.

### **Referências**

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 9ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUZZELLI Filho, Eloar. **Canini e o anti-herói brasileiro: do Zé Candango ao Zé – realmente – Carioca**. São Paulo: ECA-USP, 2009 [dissertação de mestrado].

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Para reler os quadrinhos Disney: evolução, linguagem e análise de quadrinhos**. São Paulo: Paulinas, 2002.

SILVA, Diamantino. **Quadrinhos para quadrados**. Porto Alegre, Bels, 1976.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. Revista Crás!: quadrinhos brasileiros e indústria editorial. **MATRIZES** Ano 3, N° 2. São Paulo: ECA-USP, jan.-jul/2010, p. 135-152.

## Mitologia Arcaica aplicada nos games e seus processos de transcrição e consumo <sup>1</sup>

Davi Naraya Basto de Sá<sup>2</sup>  
Escola Superior de Propaganda e Marketing - SP

### Resumo

O presente trabalho tem como objetivo entender a transcrição de uma mitologia arcaica para os videogames. A pesquisa reconhece a existência da memória como elemento constituinte da comunicação de uma mitologia transcrita em um game. O trabalho também analisa imagens de jogos que possuem elementos míticos a fim de entender este processo de transcrição mitológica. Compreendo, também, que esta tradução é uma transcrição, baseado nos estudos de Haroldo de Campos. Para realizar este estudo da memória, primeiramente demonstramos a importância da memória no consumo de games mitológicos na sociedade atual por meio de autores como Lotman e Uspenski. Os autores Davidson e Lindow foram os que basearam os estudos da mitologia nórdica para que pudéssemos relacionar os elementos em comuns nos jogos Final Fantasy 7 e Age of Mythology. Os estudos de Mônica Ferrari Nunes foi essencial para nos situarmos no acoplamento da memória arcaica com a contemporaneidade dos games. Por fim, Mike Featherstone auxiliou na importância do consumo e da comunicação destes produtos midiáticos atuais e como é esta relação no mundo dos games.

**Palavras chave:** Comunicação; Consumo; Memória; Games; Mitologia.

Este trabalho tem como objetivo analisar os processos de construção da memória mítica por meio da linguagem visual e de sua produção geral no videogame *Final Fantasy 7 (FF7)*, produzido pelo estúdio *Square Enix* e distribuído, em janeiro de 1997. Este estudo baseia-se na análise de imagens que auxiliam na construção da memória. FF7 trata-se de um jogo eletrônico de estratégia, no qual elementos das mitologias grega, egípcia e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e práticas de Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo – SP, davi\_basto@hotmail.com



nórdica aparecem de uma maneira em que auxilia os personagens principais da história a chegar até o final do jogo. A análise foca na mitologia nórdica, com base nos trabalhos de Davidson (1990) e Lindow (2001).

Primeiramente vale entender que chamamos o processo de transcrição como: procedimento de tradução de uma mitologia arcaica para as narrativas de consumo e comunicação modernas. Tal método possui vários elementos que configuram todo o processo de transcrição, que serão analisado durante o decorrer do trabalho.

Para entendermos o processo de transcrição de um mito arcaico para uma narrativa de consumo contemporânea, ou seja, o game, vale analisar os estudos de memória. Um videogame como o *Final Fantasy 7* mantém artifícios de diversas mitologias como elementos constituintes do enredo, contudo a mitologia retratada jogo não é a mesma da mitologia arcaica. O que o game mostra é uma representação baseada na memória mítica. A memória tem uma função primordial para a criação do enredo e dos elementos constituintes do game, pois ela é o que vai definir as lógicas de produção, que reconhecemos como as intervenções que a narrativa arcaica sofre para ser consumida como narrativa atual, como o enredo do jogo em si.

Um aspecto que influencia na memória mítica do jogo é a cultura. A cultura possui um papel de “dispositivo estereotipizador”, ela que vai ajudar a definir os traços principais do game. Segundo Lotman e Uspenskii, “O trabalho fundamental da cultura, como tentaremos demonstrar, consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem.” (LOTMAN e USPENKII, 1975, p. 39). Assim sendo, entende-se que a cultura das mitologias tratadas no game influenciam na criação de um estereótipo de como serão as características principais do jogo, ou seja, os personagens, a arquitetura, os sons e outros elementos que distingam e remetam às características mitológicas no game. Portanto, todo o esforço de estereotipização da cultura remete a um empenho de comunicação das mitologias presentes no jogo.

Visto que a cultura possui este aspecto estereotipizador, vale a pena compreender que a cultura é memória. Segundo os estudos de Lotman e Uspenskii: “(...) a cultura é memória (ou se preferem, gravação na memória de quanto tem sido pela colectividade),



ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada.” (LOTMAN e USPENKII, 1975, p. 41). Analisando esta afirmação é importante entender que o fato da mitologia ser uma experiência histórica passada, ela é uma memória que define os traços principais de uma cultura. Assim sendo, os principais traços que permaneceram na memória das mitologias arcaicas presentes no jogo serão remetidos às características principais dos elementos presentes neste game. As lógicas de produção do game contam como estes estereótipos remanescentes da memória e definem claramente os traços da mitologia aplicada no produto midiático em questão.

Para entender melhor o processo de adaptação de um mito para o um jogo é conveniente entender a cultura como semiosfera, ou seja, os espaços preenchidos pelos signos na cultura fora do qual não existem semiose, isto é, a ação do signo que nos marca como seres viventes, seres culturais. Segundo Nunes: “os sistemas semióticos verbais, orais, impressos, manuscritos, sonoros, vocais, plásticos, cênicos, têxteis e muitos outros participam da semiosfera” (NUNES, 2011, p 18). Assim sendo, os signos de uma cultura analisada pela semiosfera “misturam-se, acoplam-se ou se justapõem criando novas sintaxes (relações entre signo), semânticas (relações entre signo com o que ele significa) e, pragmáticas (relações do signo com seu usuário).” (NUNES, 2011, p18). O jogo em questão realiza de maneira clara esse acoplamento. No jogo os elementos que mais chamam a atenção para os aspectos mitológicos são os personagens presentes. Em algumas batalhas é possível invocar deuses, animais e personagens de diversas mitologias a fim de ajudar o personagem principal em sua batalha. Estes personagens possuem signos que remetem diretamente a cultura de uma certa mitologia.



Figura 1: Invocação do Summon<sup>3</sup> Odin durante uma batalha. Fonte: Captura digital realizada pelo autor

Neste exemplo é possível notar que Odin, deus nórdico da poesia, sabedoria, os anfitriões, e os mortos (LINDOW, 2001), aparece montado em um cavalo que possui seis patas, e possui aspectos típicos da cultura nórdica, tal como o capacete com chifres e a capa que podem ser considerados elementos estereotipizantes da cultura nórdica, segundo a visão de Lotman.

É interessante notar que no game o cavalo aparece contudo não há nenhuma menção sobre o nome do cavalo. O que nos leva a crer que este cavalo é Sleipnir, o cavalo de Odin na mitologia nórdica (LINDOW, 2001), principalmente pelo fato deste cavalo ser citado em *Gylfaginning*<sup>4</sup> como o melhor cavalo de todos e é afirmado que ele possui oito pernas. Contudo, o que chama atenção é que na imagem representada do jogo FF7, é possível ver apenas seis patas neste cavalo.

Tal relação nos leva a entender melhor questão da transcrição. Alguns jogos usam elementos, signos de uma cultura arcaica e os adaptam para a cultura contemporânea, este processo pode ser entendido como transcrição. Este conceito foi desenvolvido pelo poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos, como dito na introdução

<sup>3</sup> Magia realizada pelo personagem principal do jogo.

<sup>4</sup> *Gylfaginning* é a primeira parte do Edda em prosa de Snorri Sturluson, após o Prólogo (LINDOW, 2001).



deste trabalho. O termo pode ser melhor entendido por meio de duas passagens do seu livro: “Como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concebo – supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente da criação, do ‘passado de cultura’” (CAMPOS, 1994, p. 64), portanto podemos dizer que quando um videogame é transcrito para a contemporaneidade, ele sofre alteração visando uma tradução poética do jogo arcaico para a atualidade. O consumo simbólico de uma narrativa arcaica ocorre aqui numa esfera única, pois o consumo não é direto, ele sofre alterações para se enquadrar aos parâmetros da contemporaneidade. Segundo Campos:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1962, p. 35)

Esta observação nos ajuda a identificar como é o processo de transcrição de uma narrativa arcaica para um game. Analisando os elementos simbólicos da narrativa e a transcrição do game como um processo. Neste caso é curioso notar como a mitologia é um elemento de consumo usado amplamente nos games com o sentido bem diferente daquele das sociedades arcaicas, por isso insistimos no termo transcrição. FF7 usa e transcria a mitologia arcaica para criar novos elementos de consumo desta mitologia dentro do jogo. Assim, é possível notar que no âmbito da semiosfera existem signos que remetem diretamente à mitologia e adaptações da cultura do mito para a cultura do jogo.

Em relação a estas transcrições é importante entender que os valores de cada período histórico importante durante a criação de um elemento de consumo. Pelo fato do



jogo ter sido produzido em nossa época, existem traços da cultura, dentro da semiosfera, atual que implicam a adaptação, Segundo Nunes:

Dentro da semiosfera, nenhum sistema de signo tem sua significação acabada, conferindo à cultura dinamismo, assegurando a ação do signo *ad infinitum*, construindo novas informações que serão traduzidas, ou modelizadas, em linguagens, textos, códigos, em processo contínuo. (NUNES, 2011, p 19)

É possível entender que a cultura é algo que está num contínuo ciclo de modificação, portanto um processo de adaptação de um mito para um jogo sofre intervenções culturais atuais. Um exemplo desta transição é a guerreira do jogo chamada Valquíria representada no jogo *Age of Mythology*<sup>5</sup>. No jogo é uma figura terrestre especial cuja função é recuperar os pontos de vida das unidades próximas e atacar as unidades inimigas. Ela é representada por uma mulher em um cavalo branco sem asas, portanto não voa, e com uma armadura leve. Logo, esta é mais humanizada no game. Pode-se afirmar que este perfil da Valquíria dentro do vídeo game é um reflexo da cultura atual. Um exemplo pode ser visto nas figuras 2 e 3 que mostram duas interpretações distintas da unidade em questão:



**Figura 2: Valquíria, conforme aparece em *Age of Mythology***  
Fonte: Captura digital realizada pelo autor.

<sup>5</sup> *Age of Mythology*, produzido pelo estúdio Ensemble Studios e distribuído, em novembro de 2002, pela Microsoft Games Studios. É um jogo eletrônico de estratégia em tempo real.



**Figura 3: A cavalgada das valquírias**  
**Fonte: Galeria de arte da Austrália ocidental**

A figura 2 é a valquíria representada no jogo, enquanto a figura 3 é o quadro de John Charles Dollman intitulado “A cavalgada das valquírias”. Na figura 3, é possível notar que a Valquíria possui traços femininos pelo fato dela ser retratada conforme os cânones estéticos e técnicos da cultura greco-romana, tais como: estar seminua, armaduras de ferro que valorizam o corpo definido (como o peitoral que foca nos seios e no abdômen definido), a saia que é um elemento típico do exército romano e a asa do capacete que remete a uma estética particular da unidade militar romana denominada Legião, que foi a fonte estética dos soldados; assim sendo, ressaltando o corpo humano. Por outro lado, na Mitologia nórdica não existem grupos de Valquíria que atacam, ela somente esta está presente no campo de batalhas. Sua função primordial é de auxiliar na escolha de Odin de quem deve ganhar a batalha e ela, também, leva, com seu cavalo voador, os guerreiros nobres mortos (denominados *valkyrior*, em islandês arcaico, ou seja, os escolhidos pelas valquírias) ao paraíso (Valhala) para que eles treinem e se preparem para o Ragnarok . Na mitologia, não há relatos da feminização da personagem em questão, ela é descrita somente como uma unidade estratégica de guerra sem enfoque no seu corpo. (DAVIDSON, 1990).



Estes dois diagnósticos resultam numa mistura de signos culturais que gera um acoplamento. No game, um exemplo é a Valquíria que recebe valorização no aspecto físico, como peitoral que exalta os seios, abdômen e braços, portanto é uma unidade que luta e o seu cavalo que no jogo não possui habilidades aéreas, ou seja, ela não tem a capacidade de voar. Outrossim, é pertinente entender que, embora, na mitologia nórdica as valquírias fossem capazes de voar, os criadores do jogo optaram por retirar sua capacidade de voo, indicando-a somente de maneira simbólica, pela presença de asas no chapéu.

Outro aspecto curioso é como a cultura bélica faz parte da construção da história dos deuses. Segundo Lotman e Uspenskii: “Toda cultura cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória. Modelo esse que corresponde à ideia do máximo de extensão temporal, de tal modo que constitui praticamente a eternidade duma determinada cultura.” (LOTMAN e USPENKII, 1975, p. 42). A partir desta análise entende-se que a guerra, para a mitologia nórdica, é elemento constituinte da eternidade da sua cultura. Isto ocorre pelo fato dos aspectos bélicos serem representados, em diversas histórias, crenças, deuses e elementos de comunicação desta cultura. Um exemplo interessante é a relação dos deuses nórdicos com a guerra e a maneira de como isto é representado. A mitologia tem a função de contar um passado distante que tem relação direta com a construção e manutenção do mundo, e os deuses são os personagens que estavam presentes neste período. É inquietante o fato que, na mitologia nórdica, um grupo de deuses possuem alguma relação com a guerra.

Um modelo atraente é o deus Tyr. Tyr era inicialmente o deus da justiça e depois foi considerado, um dos vários, deuses da guerra pela sua bravura. Quando os deuses descobriam que o filho mal de Loki com Angrboda estava sendo criado em Jotunheimar, eles perceberam através de profecia que esta este filho seria problema para eles. Por tal razão, Odin deveria cuidar desta situação. Diante desta situação, Odin lançou a serpente no mar de Midgard e Hel para o mundo dos mortos. Por razões que não são claras, os deuses mandaram o lobo Fenrir para Midgard, e só Tyr foi corajoso o suficiente para alimentá-lo. Contudo, este lobo foi crescendo rapidamente e os deuses começaram a



temer tal evolução. A fim de prender Fenrir, Tyr sacrificou a sua mão direita colocando-a na boca do lobo em questão. Este é um bom modelo de análise pelo fato de mostrar a bravura e coragem de Tyr. Estes aspectos são importantes para o mundo bélico, ou seja, um bom lutador deve possuir as características do deus Tyr. O ato de sacrifício para o coletivo e a coragem são elementos importantes para o sucesso de uma empreitada militar. Por meio destes exemplos é possível notar que os elementos exaltados na mitologia nórdica possuem características que remetem a importância da guerra. (LINDOW, 2001)

Uma característica que chama a atenção e comprova a ideia da intensificação bélica no mitologia nórdica é como os heróis são retratados nas artes. O pintor alemão Carl Emil Doepler fez um retrato do deus Tyr em 1882 intitulado *Tyr, der Schwertgott*, ou seja, Tyr, o deus da espada (tradução livre realizada por Davi Naraya Basto de Sá). O próprio nome da obra remete a uma ideia da valorização das habilidades militares.



Tyr, der Schwertgott.  
Zeichnung von Prof. C. E. Doepler.



**Figura 4: Tyr, der Schwertgott. (Tyr, o deus da espada) (tradução livre realizada por Davi Naraya Basto de Sá).**

**Fonte: Wägner, Wilhelm,. Nordisch-germanische Götter und Helden. (Deuses e heróis nórdico-germânica) (tradução livre realizada por Davi Naraya Basto de Sá) Otto Spamer, Leipzig & Berlin: 1882.**

Neste retrato é possível notar que Tyr, sem a sua mão direita, derrotou o seu oponente. É inquietante notar a postura do deus em relação ao inimigo. Ao pisar no peito do adversário com o pé direito e realizar um gesto de supremacia ao levantar a espada com a mão esquerda, é possível entender que tais características simbolizam a vitória por meio da força, tal descrição pode ser analisada como uma vitória heroica sob o seu rival. Assim sendo, nota-se que a importância e valorização da guerra na mitologia nórdica.

É relevante compreender que estes aspectos comunicacionais presentes no jogo transcrito e nos elementos da cultura da mitologia tangem a questão da comunicação e consumo. A memória transcrita presente no jogo relaciona-se diretamente com a questão do consumo simbólico das imagens presentes em games. Segundo de Featherstone:

há a questão dos prazeres emocionais do consumo, os sonhos e desejos celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos. (FEATHERSTONE, 2007, p. 31).

Nesta parte deve-se entender como o consumo de videogames deve ser trabalhado. A produção de um jogo deve levar vários aspectos em consideração. Partindo desta citação, é necessário perceber que o consumo da narrativa de um jogo é um consumo simbólico muito importante. Para se construir uma narrativa, existem diversos fatores a serem considerados. O enredo deve ser importante, porém deve ser contemplada por diversos outros itens que a deixe atrativa para o consumidor, proporcionando um prazer estético, como sugere Featherstone (2010). A música, a textura, a granulação das imagens e outros elementos são também importantes para garantir o envolvimento do consumidor.

Com a evolução das tecnologias e com os consoles que temos na atualidade, tais como o *Playstation 3*, *Xbox 360*, *Wii U* e os PC's com placas de vídeos extremamente potentes, os jogos conseguem reproduzir uma qualidade estética muito surpreendente. Este é o caso do jogo *The Last of Us* que é um jogo eletrônico em terceira pessoa, de

aventura/ação com elementos de sobrevivência e de horror. Desenvolvido pela *Naughty Dog* para *Playstation 3*, lançado dia 14 de Junho de 2013 e distribuído pela *Sony Computer Entertainment*. Este jogo possui uma qualidade gráfica tão elevada que é difícil diferenciar o que é uma cena do jogo e o que seria um ser humano real, conforme mostra a figura 3.



Figura 5: À esquerda está a personagem Ellie do jogo *The Last of Us* e À direita é a atriz americana Ellen Page.

Fonte: <http://kotaku.com/famous-actor-sounds-upset-about-the-last-of-us-ellie-551365129>

É notável que a personagem Ellie não é idêntica à atriz Ellen, porém, além do nome ser parecido, é perceptível que existe uma semelhança entre as duas. Por outro lado, o que vale ressaltar aqui é que a qualidade gráfica do console *Playstation 3* é tão avançada que uma cena do jogo parece muito com uma pessoa real. Logo, quando se joga um game com essas características técnicas, existe um prazer emocional, pois ao ver uma personagem tão real, o jogador começa a se identificar com o jogo e pode trazer a

realidade do jogo para sua realidade, gerando excitação física, prazer emocional tão relevante para a manutenção do consumo.

Continuando, Featherstone avalia: “esses fenômenos têm resultado ainda num interesse cada vez maior por conceituar questões de desejo e prazer, as satisfações emocionais e estéticas derivadas das experiências de consumo” (FEATHERSTONE, 2007, p.32). Por meio desta afirmação, é possível notar que os produtos desta era do consumo devem gerar algum tipo de laço com o usuário a fim de criar a experiência de consumo. O trabalho estético dos jogos de videogame é um dos elementos de consumo simbólico nos games. Para criar a experiência de consumo, as satisfações emocionais devem ser atendidas, mas a questão é como os videogames devem atender a essas emoções. Por tal motivo, é importante entender como é processo de transcrição de uma narrativa, sendo ela mitológica ou não, para um jogo e como é essa relação com a memória.

É interessante entender que as práticas de consumo e de produção de um game relacionam-se aos diversos meios de reprodução midiática. Tendo em mente todos estes elementos que constituem a transcrição de um mito para o jogo, deve-se entender que o consumo aparece como um elemento constituinte e unificador do mito arcaico transcrito na contemporaneidade.

Nota-se que no caso de FF7 e de *Age of mythology*, a mitologia é aproximada com a temática da guerra. É interessante considerar a guerra como um tema corriqueiro nos jogos, especialmente quando o game tem como plano de fundo alguma mitologia. Esta justaposição cria novas relações em que, no caso do game, a guerra não pode ser guerra por si só, mas ela deve sempre ter uma temática por trás e, por consequência, a mitologia é um tema que dá uma base relevante para este tipo de jogo. Assim, a guerra e a mitologia são dois elementos arcaicos que se adaptam e se transformam em elementos de consumo contemporâneos. Porém, todo esse consumo ocorre na esfera do jogo. Segundo Alves: “A criança, o adolescente e o adulto, quando se entregam ao jogo, estão certos de que se trata apenas de uma evasão da vida real, um intervalo na vida cotidiana, embora encarem



essa atividade com seriedade” (ALVES, 2004, p. 18). Aqui é presumível dizer que o consumo ocorre durante essa evasão de tempo do jogador.

Por fim, podemos entender que as imagens presentes em jogos de videogames são elementos importantes na comunicação e possuem a memória como elemento constituintes destas narrativas. O game traz à tona a dimensão da cultura pela comunicação. Cada história que um game relata é uma cultura transcriada posta em prática, sendo comunicada, e, sobretudo, consumida.

### Referências:

ALVES, Lynn. **Game over: jogos eletrônicos e violência**. São Paulo: Editora Futura, 2005

DAVIDSON, M. R. E. **Gods and Myths of Northen Europe. The Valkyries of Odin**. Londres: Penguin books, 1990.

LINDOW, John. **Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs**. New York: Oxford University Press, 2011

LOTMAN, I. e USPENSKI, B. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: LOTMAN, I.; USPENSKII B.; IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

NUNES, F. Mônica. Passagens, paragens, veredas: semiótica da cultura e estudos culturais. In: SANCHES, Tatiana (Org). **Estudos culturais: uma abordagem prática**, São Paulo: Senac, 2011.

WÄGNER, Wilhelm. **Nordisch-germanische Götter und Helden**. (Deuses e heróis nórdico-germânica) (tradução realizada por Davi Naraya Basto de Sá), Berlin: Otto Spamer, Leipzig. 1882. (disponível em pdf)

### Videogames:

*Age of Mythology*: Produtor: Esemble Studios; distribuidor: Microsoft Games Studios. Ano de produção: novembro, 2002; local de produção: EUA

*Final Fantasy 7*: Produtor: Square (actual Square Enix). Distribuidor: Sony Computer Entertainment. Ano de produção: Janeiro, 1997. Local de produção: Japão

*Heavy Rain*: Produtor: Quantic Dream. Distribuidor: Sony Computer Entertainment. Ano de produção: Fevereiro, 2010. Local de produção: EUA

## Narrativas em grafites e pichações <sup>1</sup>

Marcos Zibordi<sup>2</sup>

FIAM-FAAM – Centro Universitário, São Paulo, SP

### Resumo

Este artigo aponta três tendências de formação de imagens grafitadas e pichadas em muros e fachadas na capital paulista. Analisando registros obtidos em etnografias pela cidade e com base em conceitos narrativos, especialmente aqueles relativos à ligação entre as partes no todo narrado, são propostas três possibilidades de construção visual, as imagens isoladas, sequências e quadros. Elas raramente formam elos narrativos e a construção está ligada a procedimentos bastante poéticos e pouco prosaicos. Essas tessituras diferenciadas, contudo, tendem a confluir para um lirismo direto de expressão do eu, algumas vezes meramente egocêntrico.

**Palavras-chave:** Narrativa; cultura; grafite; pichação.

### Introdução

A proposta classificatória deste artigo resulta da observação direta de grafites e pichações em todas as regiões da capital paulista em diferentes períodos entre 2011 e 2014, etnografia da qual resultaram milhares de registros em fotos e centenas em vídeos, material recolhido para a pesquisa sobre o *hip hop* paulistano defendida como tese de doutorado no início de 2015 na Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Aqui ofereço um extrato da discussão e das conclusões apresentadas propondo três tipos de composições de grafites e pichações nos mais diversos suportes públicos e suas implicações narrativas de tessitura e textura: as imagens isoladas, sequências e quadros.

Tal categorização, evidentemente, não esgota as possibilidades das incontáveis imagens encontráveis nos muros, fachadas, paredes, postes, portas, portões, orelhões,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Docente da FIAM-FAAM – Centro Universitário

colunas, caixas de telefonia e construções abandonadas ou não em São Paulo, capital. Contudo, essa proposta classificatória abarca grande parte da diversidade da produção e corrobora com hipóteses narrativas que desenvolverei neste artigo, no qual, reitero, não pretendo fazer a taxonomia de todos os tipos de imagens, contudo considero as três tipificações bastante evidentes.

Pela cidade de São Paulo os grafites e as pichações não aparecem sempre conforme a classificação proposta, especialmente as sequências e quadros, em muitas situações formando composições conjuntas e, em outras, não fui capaz de distinguir. Existem, por exemplos, sequências de quadros.

Gostaria ainda de frisar que não constituem interesse principal desta discussão as frases espirituosas, críticas, declarações de amor e outras encontráveis pela capital paulista, pois são minoria. Provavelmente guardemos as mesmas na memória porque podem ser lidas e interpretadas com muito mais facilidade do que as intrincadas tipologias de grafites e pichações. Porém, de fato, há pouco em “português claro”, conforme solicita o epíteto popular.

No que diz respeito ao aporte teórico, este artigo propõe um diálogo entre as imagens das ruas paulistanas e a teoria literária, confluindo para a discussão das narrativas da contemporaneidade.

### **Tríade de tipos**

Do ponto de vista das teorias narrativas, as imagens isoladas, sequências e quadros pouco correspondem às ordens causais e temporais com as quais estamos acostumados; ao contrário, tendem ao atemporal e a fazer das “relações espaciais elementos que constituem a organização” (TODOROV, 1971, p. 61).

De fato, não se pode anular a marca temporal de nenhuma narrativa, pois mesmo estruturada para parecer prescindir do tempo, ou quando realmente diminui sua importância primordial, o receptor inevitavelmente atribuirá temporalidades, a começar pelo período dispensado a ler, olhar, ouvir, sentir, ou seja lá qual relação se estabeleça.



Ao indicar a tendência à atemporalidade de tais narrativas de grafites e pichações, especificamente significa que as relações cronológicas não encadeiam nem desencadeiam sua constituição na maior parte das vezes, anulando a causalidade também dos acontecimentos e fazendo predominar a tessitura no espaço físico. Assim como a temporalidade, alguma ideia de espacialidade dificilmente poderá ser eliminada das narrativas, mas há enorme diferença entre escrever para provocar imagens mentais e utilizar o suporte como elemento estruturante.

Obras atemporais e organizadas no espaço não são “habitualmente” chamadas de narrativas, lembra Todorov, para quem as unidades dessas composições terão “disposição mais ou menos regular” e as “distribuições gráficas ou fônicas assumem um valor de símbolo na ordem espacial” (p. 63).

Ao enveredar pela tessitura predominantemente espacial da narrativa, puxo para o debate a contribuição fundamental dos concretistas brasileiros, continuadores e atualizadores de literatura e teoria visando sustentar procedimentos poéticos contra a prosa e o prosaísmo, apostando no “branco da página como elemento de estrutura” (PIGNATARI, 1975, p. 63).

Do ponto de vista da produção poética cujo espaço é estruturante, como para os concretistas, a tessitura do poema redimensiona a hierarquia que prioriza a palavra em detrimento do suporte e este passa a ter relevância equivalente; nas imagens produzidas por grafiteiros e pichadores, também.

A consciência da relação tensa entre mensagem e suporte nos grafites e pichações começa com a elaboração e reelaboração exaustiva de rascunhos em folhas guardadas em pastas ou cadernos chamados *piecebooks*, nos quais se busca a melhor composição que, de tão treinada, facilita a adaptação a inúmeros espaços e cores diferentes. Fazer poesia concreta, grafite ou pichação, a princípio coloca suporte e signos de composição em pé de igualdade. Eles serão manipulados, relacionados e hierarquizados conforme o caso:

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-verbal-visual dos elementos



linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaço-temporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto-de-vista do material, em pé de igualdade com os resultantes elementos de composição. (CAMPOS, 1975, p. 51).

Contudo, a diferença fundamental em relação aos procedimentos concretistas e da poesia em geral é que grafites e pichações pouco exploram a dimensão sonora das palavras, em geral são nomes de artistas, grupos ou figuras. Por outro lado, a semelhança importante quanto à tessitura poética tem a ver com a tal “consciência rigorosamente organizadora”, pois ela identifica o principal procedimento de grafiteiros e pichadores.

Pelas condições clandestinas de produção eles devem desenvolver a capacidade de riscar o suporte com precisão, tecendo sua marca adaptada ao espaço disponível em uma única tentativa, primeira e última, não há possibilidade de apagar e corrigir com outras tintas se o registro não sair a contento. Os grafiteiros, em geral com maior tempo para fazer a imagem (e novamente brutalizando a separação entre dois estilos e situações, estremando-as), esmeram-se nos contornos e no acabamento, são incontáveis idas e vindas diante do muro para observar o efeito de cada detalhe realizado.

Essas considerações sobre a narrativa desenvolvida no espaço, pertinentes aos três tipos de composições propostas, permitem agora passar à análise específica do primeiro grupo de imagens, as isoladas. Elas não formam narrativas, pelo menos no sentido mais comum de ações engendradas por personagens durante certo tempo em determinados espaços. Esses registros sozinhos na parede não têm fôlego para o desenvolvimento narrativo mínimo nos moldes prosaicos, são figuras soltas no suporte, como a fugaz assinatura do pichador.

Quanto à tessitura, tais aparições atomizadas estão no polo oposto daquela narrativa identificada como natural, cuja relação “dominante” entre as partes é determinada pela causalidade e “cada unidade encontra seu lugar na narrativa porque houve ou porque há tal outra unidade” (TODOROV, 1971, p. 52). Nas imagens isoladas a carência de meios narrativos impede que elas possam formar trama, menos ainda seu resultante inevitável, a intriga, entendida como a passagem de um equilíbrio a outro.



Faltam unidades mínimas e relacionadas organicamente sustentando construções mais longas e complexas, comumente tidas como narrativas; sobra espaço, faltam elementos para preenchê-lo, imagens que provavelmente aparecerão, pois a etnografia evidenciou a produção contínua e sem regularidade temporal para a acumulação de novos grafites ou pichações. A imagem solitária tende a ter vizinhas, em geral é a primeira a desencadear o processo acumulativo deixando patente a memória passada e presente dos registros, mais ou menos desgastados pela ação do tempo.

Mas como compreender tessituras narrativas que quase não o são? Pelo contrário da extensão ou da distensão própria das narrações mais comuns, ou seja, pela via da compactação.

Anteriormente usei a expressão “atomizadas” para estes grafites e pichações. Por isso palavras derivadas de “átomo” estão no campo semântico relacionado à tessitura das imagens isoladas; elas implicam em compactação capaz de desencadear incontáveis sentidos, ou texturas, configuração própria de produções poéticas valorizadas contemporaneamente e também do processo de geração de energia nuclear: no núcleo da bomba atômica o material fica aglomerado e, quando os átomos colidem, os nêutrons liberados atingem outros dois átomos, assim exponencialmente e em cadeia, reação que libera monstruosa quantidade de energia.

Não se trata, portanto, de analogia gratuita. Tome-se a expressão específica de grafiteiros e pichadores, *bombing*: ela nomeia um dos tipos recorrentes de imagem isolada (ART, MANCO e NEELON, 2005, p. 33; GANZ, 2010, p. 390). O *bombing* significa e propõe, literalmente, bombardear os suportes, gíria comum tanto para as inscrições e figuras dos trens em Nova York, no início desta cultura visual, como para as encontradas nas ruas de São Paulo, atualmente. Bombardear é definição conceitual especialmente para tipologias e também atitude de tornar pública sua marca, sendo todo suporte possível um alvo desejado. Os sujeitos saem inscrevendo imagens de qualquer tipo e misturando estilos.

Bombardear imagens pela cidade inteira, programar a colisão dos átomos da bomba nuclear, duas delas jogadas sobre o Japão mudaram o mundo e tais associações

evocam a poesia compacta, muitas vezes abertamente inspirada em práticas orientais, como o haicai, de origem japonesa, composição mínima cheia de significados.

No Brasil, no século passado, praticaram poemas curtos e curtíssimos autores como Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mario Quintana, José Paulo Paes, Millôr Fernandes, todos os poetas concretistas e muitos de seus contemporâneos mais ecléticos, como Glauco Mattoso e Paulo Leminski.

Significativa produção desde, pelo menos, os modernistas paulistas e, lembra Leminski, “nos anos 70, por fim, a garotada da poesia marginal ou alternativa, crescida com manchetes de jornal, frases de ‘out-door’ e grafittis nas paredes das cidades que inchavam, começou a fazer ‘haikais’, até sem querer.” (2001, p.113).

Usando termos como “niponização” e “miniaturização” para tratar de “poesia breve, sintética, anti-discursiva”, Leminski associa a milenar tradição japonesa às narrativas da contemporaneidade, já que “hai-kai é o nosso tempo, baby. Um tempo compacto, um tempo ‘clip’, um tempo ‘bip’, um tempo ‘chips’”.

A brevidade é aspecto indissociável da produção poética quanto mais contemporânea for. Entre prosa e poesia, esta em geral exige mais apuro tessitural, reelaboração, daí a comparação com o trabalho do joalheiro ou do relojoeiro, atividades que exigem o preciso manuseio dos instrumentos e objetos, como na poda de árvores minúsculas criadas em vasos, os bonsais.

A propósito, Décio Pignatari lembra o seguinte em relação à produção de imagens nos muros da cidade: “no *spray* você precisa de ar comprimido e de compressão da expressão. Ele tem que ser breve, seja verbal ou não-verbal, ou incluindo ambos” (FONSECA, 1981, p. 36).

De fato, muitos autores recorrem a tradições milenares para identificar confluências sintetizantes, como o poeta referencial para os concretistas, Ezra Pound, que define poesia como “a mais condensada forma de expressão verbal” (1990, p. 40) e identifica no ideograma chinês o princípio composicional compacto:

Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas COMO figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo



escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma significa a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (p. 26).

Apesar de não ter sido meu objetivo realizar estatísticas de imagens recolhidas na etnografia, entre os três tipos propostos os registros isolados ocorrem menos e tendem a ser parte de conjuntos maiores, predominantes, as sequências.

Elas são compostas tanto por grafites ao nível da rua e submetidos à inevitável horizontalidade dos muros, quanto pelas linhas pichadas em fachadas e topos de prédios; são figuras ou tipologias, coloridas ou não, com ao menos dois elementos visuais claramente identificáveis e que teriam tudo para constituir, ao menos, frases, orações e até períodos, ou séries cartesianamente lógicas de figuras como nas histórias em quadrinhos. Mas isso praticamente não ocorre, apesar das composições serem estruturadas, predominantemente, por mecanismos essenciais à narrativa em prosa, nestas sequências produzindo novamente tessituras mais poéticas.

O principal motivo para chamá-las de “sequências” é a organização espacial obrigatoriamente horizontal dada pelas condições do suporte, seja muro, fachada ou similar, impondo a produção e recepção dominante a duas direções, da esquerda para direita e ao contrário. No popular seria: para ser visto por quem vai e por quem vem.

Assim essas sequências no mínimo duplicam o sentido de leitura com o qual a maioria dos ocidentais se acostuma, sempre da esquerda para a direita; continuam sendo lineares, mas a dupla direção desde o momento em que são registradas, e também na recepção, é fundamental para que adquiram determinantes traços poéticos ao potencializar as possibilidades do princípio de continuidade típico da narrativa em prosa, restrita ao sentido único do começo em direção ao final, por ciclos.

Além de quebrar a linearidade de sentido único, a sequencias também aparecem duplicadas em muitas situações, quando, acima ou abaixo de uma linha de tipos ou imagens, surge outra, do mesmo estilo ou não. Quando são mais de duas paralelas, tendem a formar quadros, comuns em portas de estabelecimentos comerciais.



A noção complexa de narrativa ampara a apreensão das sequências e, ao tratar teoricamente das mesmas, recuo a Aristóteles. Referindo-se às tragédias, a afirmação do filósofo sobre sequências narrativas é inequívoca. Diz ele que “é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (1991, p. 14). Ou seja, a diferença fundamental é entre acumulação relativamente organizada e organização orgânica sequencial de elementos narrativos.

Trata-se de ponto de vista teórico milenar reverberando em autores para os quais as sequências, para serem propriamente narrativas, precisam atender a determinadas condições. Segundo Bremond, a “sequência elementar” (2008, p. 115) cumpre três fases obrigatórias, processo que abre a fecho ciclos de acontecimentos ou ações. Ele é claríssimo sobre as relações imperativas entre essas partes no todo narrativo, pois “onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não-coordenados.” (p. 118).

É precisamente como ocorre nas sequências tecidas com grafites e pichações: acumuladas todas ao mesmo tempo ou ao longo dos dias, geralmente são encadeadas obedecendo ao princípio de sucessão, menos complexo do ponto de vista das relações de transformação da narrativa. Ao invés de ciclos, as imagens são partes e “a narrativa não se contenta com isso, exige o desenvolvimento de uma ação, isto é, a mudança, a diferença.” (TODOROV, 1980, p. 62).

Nesse sentido, mesmo as ações de personagens, grafitadas ou pichadas, teriam, no máximo, “potência evocadora”, que “por si mesmas, só muito dificilmente poderiam produzir uma sequência narrativa autônoma” (p. 70). Em geral, os personagens são encadeados, não encaixados, e “encaixe” é processo de construção narrativa assim explicado:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe. (TODOROV, 1969, p. 123).

A citação explicita a diferença fundamental entre a lógica de consecução nas sequências de imagens, baseada na soma e maior autonomia das partes em relação ao todo narrativo, e a lógica de consequência, necessariamente relacionando, implicando, imbricando ciclos de acontecimentos, ações ou personagens, procedimento de construção dificilmente visto nas sequências de grafites e pichações.

A tessitura acumulativa pouco relacional entre as imagens, estruturadas pelas condições e limites da espacialidade, explica porque as sequências não desenvolvem tema único. Não há a ideia central perpassando as partes, construindo a temática; nas sequências as imagens têm alto grau de autonomia.

Para a tessitura, isso implica no seguinte: as sequências, mais organizadas do que orgânicas, assemelhem-se a procedimentos narrativos da prosa sem, no entanto, realizá-la, pois a acumulação tende ao movimento linear, horizontal e bidirecional, mas não tece sequer o clássico e óbvio “começo, meio e fim”. Para essas meras acumulações, a expressão tessitura soa até exagerada, mas outro aspecto fundamental, o ritmo resultante da soma pouco engendrada das partes, aí sim confere tessitura propriamente poética no sentido de que “as leis da combinação de palavras são também as leis do ritmo” (BRIK, 1970, p. 135).

Esse ritmo tende à uniformidade devido aos espaços semelhantes ocupados por cada letra nas palavras ou por outras imagens na sequência grafitada ou pichada. Quando resultam de “produções”, para as quais grafiteiros se juntam para “fazer um muro”, dividindo-o em partes iguais, em geral semelhantes na altura e largura, o ritmo é marcadamente regular, e também varia pouco quando são aproveitados os intervalos proporcionais prévios de suportes cujas partes similares existem, por exemplo, pela divisão do muro em colunas simétricas.

No sentido atribuído por Lotman, as sequências são “organizações por equivalência” e no “texto poético” (1978, p. 188), assim como nos grafites e pichações acumulados em linha, “as palavras verificam-se ser equivalentes unicamente em razão do seu isometrismo” (p. 205). Assim, “esta repetição dos segmentos rítmicos cria a

presunção de equivalência recíproca de todos os elementos do texto no interior de dados níveis, que constitui o fundamento da percepção do texto como poético.” (p. 207).

Sequências, então, sem tema unificante nem trama, realizam tessitura poética pela predominância do ritmo, mas não posso deixar de fazer o contraponto de interesse: encontrei algumas poucas sequências que são, de fato, pequenas narrativas, nas quais há o desenvolvimento mínimo de algum aspecto indispensável, como a ação.

Contudo, reitero: a etnografia evidenciou que grafiteiros e pichadores não procuram relacionar suas figuras aproveitando ou promovendo engates narrativos de sentido com imagens anteriormente registradas, que poderão ser inseridas no suporte ou ainda aquelas feitas com propósito explícito de dialogar.

Se, por exemplo, há o grafite de um morto, dificilmente alguém fará o assassino atirando. A pichação com a assinatura ou mesmo frase não tende a ser completada, questionada, ironizada, pervertida. Cada qual está no seu espaço disponível porque em geral os artistas, como é típico dos poetas, não abrem mão da egocêntrica autoria para registrar seus nomes, marcas ou figuras nas paredes. Estão juntos, mas não misturados a ponto da autonomia das partes ser diluída no todo narrativo – elas permanecem identificáveis, gravitando nas sequências.

Tratemos agora dos quadros.

Assim como nas sequências, tema e trama pouco realizam a tessitura propriamente narrativa, mas o ritmo muda decisivamente, pois perde em regularidade e ganha em complexidade. Diferente da acumulação linear nos dois sentidos horizontais, nos quadros são engendrados mais ritmos, verticais e diagonais, no mínimo. Quadros não são necessariamente quadrados, mas tendem a ser quando quebram fortemente a predominante horizontalidade das sequências.

A tessitura dos quadros é a menos lógica dos três conjuntos de imagens propostos e a mais próxima de certa organização propriamente poética, “procedimento associativo, a maior parte abaixo do limiar da consciência” e cuja “unidade mais natural” é a “unidade descontínua” promovendo “ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono” (FRYE, 1973, p. 267).

Quadros são enormes paredes eivados de grafites, pichações ou ambos e nos obrigam a esticar o pescoço nas visualizações para os lados, para cima, nas diagonais, muitos deles registrados sob risco de vida, a adrenalina faz parte, alguém segura as pernas para o outro, de cabeça para baixo, sabe Deus quantos andares acima, manejar a tinta para produzir o primeiro registro (vale mais), ou mais um no suporte (vale menos, a não ser que seja mais alto). (BOLETA, 2006).

Quadros são complexos pelo caótico da tessitura e apesar de todas as relações possíveis entre elementos visuais no suporte, em geral eles não estão tão racionalmente organizados como num poema concreto. Aqui cabe outra comparação com as sequências: nestas, a inevitável e estruturante horizontalidade resulta em tessitura acumulativa, menos tecida, mais somada, linear e cartesiana, enquanto quadros promovem linhas de força visuais em diversas direções, imprevisíveis, fazendo da tessitura processo mais orgânico, intrincado e não linear.

Assim, o ritmo irregular das imagens nos quadros tece movimento similar ao das palavras no “verso livre”, sem métrica rígida, não admitindo “união com os ritmos habituais dos versos regulares e necessitam de um princípio autônomo de construção” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 153).

Nos quadros os elementos visuais são tecidos em procedimento parecido ao proposto pelo poeta dadaísta Tristan Tzara, que experimentou maneiras de questionar a ordem lógica recortando palavras do jornal, embaralhando-as e jogando sobre a mesa, considerando poema o resultante. Tal tessitura não é engendrada prioritariamente pelas relações semânticas nem sintáticas racionais, menos ainda pelas regras da língua, sentido, extensão ou sonoridade das palavras. Predomina a “técnica de las correspondências, las asociaciones fragmentarias de ideias y las insólitas combinaciones” (RICHTER, 1973, p. 60).

No que diz respeito às lógicas cartesianas ou não, e retomando a classificação triádica aqui proposta, nas imagens isoladas o traço lógico forte é a noção de unidade identificável (mesmo que indecifrável); nas sequências, a linearidade somatória horizontal (mesmo que bidirecional) é cartesiana; nos quadros, o “não saber por onde



começar” (apesar dos limites físicos do suporte), promove ambiguidades, tessitura relacional.

Desse modo, somos obrigados a chegar a uma conclusão: a estrutura relacional não é uma soma de pormenores materiais, mas um conjunto de relações que está em primeiro lugar na obra de arte e que constituiu o seu fundamento, a sua realidade. Mas este conjunto constrói-se não como uma hierarquia com vários andares sem intersecções internas, mas como uma estrutura complexa de subestruturas que se intersectam com numerosas penetrações de um único e mesmo elemento em diferentes contextos construtivos. (LOTMAN, 1978, p. 145).

Contudo, se os três tipos de imagens tendem a tessituras poéticas diferenciadas por compactação, somatória linear regularmente rítmica e associações aleatórias, quanto à textura, e a despeito de outras texturas que obviamente não considero dominantes, imagens isoladas, sequências e quadros tendem a porejar lirismo, pois são de apelo emocional.

Procurando pensar de maneira complexa, devemos tomar muito cuidado com essas afirmações, pois a relação entre poético e lírico, do ponto de vista histórico, é cada vez menos direta. Determinadas vertentes, como as concretistas, pretendem justamente evitar o derramamento lírico, exterminando a “poesia estado-místico” (CAMPOS, 1975, p. 52).

O lirismo pode abrolhar da mera catarse, inclusive sem intenção poética, literária ou artística. Assim, entre inúmeras interações possíveis entre poético e lírico, estou afirmando que nos três conjuntos de imagens discutidos, a tessitura é diferentemente poética, e a textura, similarmente lírica.

Nos termos de Jakobson, elas realizam muita “função emotiva”, centrada no remetente da mensagem visando “uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada” (2007, p. 122-123). Expressar os próprios sentimentos é o sinônimo mais perene de lírico.



### Poético e lírico

Anteriormente mencionei a noção complexa de sequência em Aristóteles; suas ideias, assim como as de Platão, foram retomadas e sistematizadas por Hegel (LEITE, 2005, p. 09). Para o filósofo alemão, o poeta lírico “utiliza a ocasião apenas como oportunidade, a fim de expressar em geral a si mesmo, sua disposição, sua alegria, sua tristeza ou modo de pensar e ponto de vista sobre a vida”, centrado na “própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (2004, p. 163), assim como podemos verificar nas imagens isoladas, sequências e quadros, cuja expressão do eu é demarcada pela predominância de registros de nomes ou vulgos de autores e grupos aos quais pertencem, em geral os dois.

Noção mais complexa de eu lírico, porém, defende o seguinte: “o que se dá é que ‘interno’ e ‘externo’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (STAIGER, 1972, p. 58).

Nos três conjuntos de imagens, não se delimita facilmente mundo interior e exterior, eles estão embaralhados em diversas e diversificadas imagens: algumas tendem ao realismo, existem as psicodélicas com traços figurativos ou não, outras são formas livres, além de palavras e tipologias que, como afirmei, em geral identificam o autor ou grupo. Essas imagens jogam na cara dos passantes o eu personalista dos autores e muitas o encaram.

Boa parte da textura lírica está na dominante onírica das imagens, saltando aos olhos naquelas que obviamente evocam o mundo dos sonhos e também nas quais a subjetividade é exacerbada pela profusão de cores. Exuberância, derramamento e exagero significam lirismo nelas.

Vejamus esta comparação com as letras de *rap*, estilo musical associado à chamada cultura *hip hop*, da qual grafites e pichações fazem parte: enquanto nas músicas o autor, também emotivo, está quase sempre interessado em relatar as ocorrências à sua volta, epicamente, a postura engajada quase desaparece nas imagens: há poucos desenhos denunciando as mazelas do país, poucas frases reivindicando direitos, predominam os nomes e figuras bastante desconectadas da realidade imediata: personagens de histórias



em quadrinhos (menos) ou inventados (mais). As imagens isoladas, seqüências e quadros são muito menos realistas e compromissadas socialmente do que as letras de *rap*.

Elas são escapistas e sua volatilidade também constrói textura lírica pela deterioração natural própria dos suportes, desbastando o impacto inicial das cores aberrantes paulatinamente substituídas pela imagem memorialística do novo ficando velho, apagando. Os muros funcionam como palimpsestos, nome dado aos pergaminhos apagados para reutilização.

Para o referido Staiger, o sujeito disposto liricamente “se considera uno com esta paisagem, com este sorriso, com este som, portanto, não com o eterno, mas justamente com o mais passageiro” (p. 61). Sobre isso, vejamos um trecho de entrevista com o grafiteiro Tiago Batista dos Santos, o “Calle”, ou “rua” na língua espanhola. Eu havia perguntado se ele costuma contar a quantidade de grafites realizados. Eis sua resposta lírica:

- Quem faz isso faz, e eu entendo mais ou menos porque, mas eu não tenho porque ficar falando eu fiz duas mil laterais. Eu sei lá mano, eu passei uns anos da minha vida fazendo, só posso falar isso, tá ligado? Não vou ficar contando, tem vários que eu não lembro, tem vários que eu perdi a foto, o barato é desapego, você tem que ser natural truta, você tem que ser natural! Por isso que é bom pintar de látex, porque o látex ele apaga, ele perde muito mais vida rápido, então o grafite ele é apagado mais rápido que a pichação, acredite se quiser. A pichação agride, mas é o grafite que é apagado. Por isso que é bom a gente fazer com látex porque a gente vê o tempo que passou pelo grafite de verdade, você olha a parede, você vê que ela está desgastada e só faz quatro anos. Na gringa os caras pintam só com *spray*, então a parada é muito mais profissional, dura bem mais, e aqui não, a parada é bem mais natural, é látex, é tinta a base de água, tá entendendo? E aí você vê o tempo passando na rua, assim: é uma mensagem, uma ideia que estava passando pela sua cabeça, que você fez no seu nome, várias pessoas não entendem, mas você quis passar uma mensagem dentro do seu nome, dentro de um estilo, com cores, tudo pensado. Quatro anos e o barato está lá, você passou por ali com aquelas ideias, tá ligado? E aí é o que faz eu amar a parada.

O lírico, aqui tomado no sentido ocasional, é “arte do precário, uma espécie de manchete lírico-poética” (FONSECA, 1981, p. 59). Não se refere somente ao autor exprimindo suas sensações, mas também ao aspecto dominante nas próprias imagens, impactantes pelas enormes dimensões, pela surpresa com que aparecem e somem nos mais diversos locais da cidade, pela procura do espaço mais visível para o registro, para aparecer para o máximo de pessoas e exprimir paixões e desejos, e ainda pela cor, monocromática ou multicolorida. As imagens querem nos atingir, pegar pela emoção, e quando são indecifráveis racionalmente, mergulhamos em impressões porque “a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos” (CHKLOVSKI, 1976, P.55).

Daí se depreende outro aspecto da textura lírica: a afronta. Imagens isoladas, sequências e quadros, pretendem causar impacto emocional grandiloquente: “Mais amiúde do que qualquer outro gênero, a lírica depende, em seu efeito principal, da imagem surpreendente ou louçã, fato que muitas vezes dá origem à ilusão de que tal uso das imagens é radicalmente novo ou não convencional” (FRYE, 1973, p. 277).

Nos muros e outros diversos suportes a profusão de texturas líricas “inspira ao mesmo tempo clima e linguagem” (STAIGER, 1972, p.28). Inspira porque, conforme espero ter demonstrado, são carregadas de emotividade. A diversidade e impregnação em absolutamente todos os lugares da capital paulista cria, justamente, um “clima”, ou, em linguagem teórica, realidades líricas, modelos de sensibilidade de semântica extremada.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ART, Lost, NEELON, Caleb, MANCO, Tristan. **Graffiti Brasil**. United Kingdom: Thames & Hudson, 2005.

BOLETA. Ttsss... **A grande arte da pixação em São Paulo**. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe. In: **Formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 131-139.

CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. In: **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1981.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2010.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2005.

LEMINSKI, Paulo. **Anseios crípticos 2**. Curitiba: Criar Edições, 2001.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

RICHTER, Hans. **Historia del dadaísmo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Perspectiva: 1971.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 167-204.

## O poder da fotografia: prova dos fatos ou manipulação da realidade em meio a uma crise da visibilidade<sup>1</sup>

Sara Lemes Perenti Vitor<sup>2</sup>

### Resumo

O artigo trata de uma reflexão sobre a fotografia e a realidade que ela representa, pontuando a dualidade entre a veracidade do fato apresentado: a foto observada e considerada “prova incontestável” e, por outro lado, a fotografia como “não real”, dando-lhe outras explicações e análises. A partir de um olhar da Semiótica da Cultura, a fotografia é observada em meio à manipulação da imagem e à crise da visibilidade, além de observar a foto preto-e-branco, sempre em busca do significado da fotografia atualmente.

**Palavras –chave:** Fotojornalismo; Semiótica da cultura; Manipulação da imagem; Fotografia em preto-e-branco; Crise da visibilidade.

### Introdução

As imagens seduzem quem as observa, mesmo antes de serem produzidas, pois o clique fotográfico sobre certa paisagem ou cena acontece após esta chamar a atenção de seu observador, e dá a impressão a quem a observa posteriormente, de ter-se participado do ocorrido como testemunha ocular. Essa sensação de estar presente na cena reforça a ideia da fotografia como representação da realidade e extensão de nosso olhar, que é a definição dada por alguns autores a tal imagem, dentre eles, Milton Guran (1992), sendo assim apresentada em diversos veículos de comunicação por muito tempo.

Em meados do século XIX, consideravam que a fotografia expunha a realidade além do que os olhos podiam observar como considerava Gilles Deleuze (1986). Essa ideia surgia com suposições acerca das pinturas consideradas a representação da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6: Memórias em imagens, no Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista.

visão do pintor sobre a imagem impressa na tela, sendo o exposto uma representação apenas do que era visível ao artista; já a fotografia continha informações mais minuciosas, por captar um todo da cena, e não apenas o olhar do pintor. “A fotografia é, então, acusada de não omitir nada” (ROUILLÉ, 2009, p.41).

Dubois (1994, 9.25) considera que, para alguns observadores, a foto é percebida como uma espécie de prova necessária e suficiente que comprova a existência daquilo que mostra. No entanto, atualmente tal representatividade é questionada por diversos fatores: como por apresentar apenas uma visão dos acontecimentos, não permitindo alcançar a amplitude de um mesmo momento; além da influência do olhar do fotógrafo sobre o que será capturado, induzido muitas vezes a passar uma realidade que o veículo onde a imagem será veiculada quer mostrar ou o que o próprio fotógrafo acredita, tornando possível alterar o sentido da imagem de acordo com o contexto em que está inserida. A fotografia deixa então de ser vista apenas como um instrumento de reprodução da realidade e passa a representar um ponto de vista do fotógrafo, um pensamento acerca do que é fotografado, representado pelas escolhas do mesmo em seu enquadramento, da luz, do foco, enfim, tudo que se refere ao ponto de vista do mesmo sobre a imagem retratada.

### **A “realidade” da fotografia**

Pode-se considerar aí uma desconstrução de certa realidade, ampla, e a construção de outra realidade, imposta, mas que pode ser interpretada de formas diferentes de acordo com a leitura feita sobre a imagem observada. Barthes (1984, p.115) afirma que “na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá”, ele define a fotografia como um índice, por considerá-la um signo que significa seu objeto realmente em conexão com ele, indicando sua existência. Considera ainda que quando olhamos a foto não é ela o objeto que vemos, mas a imagem observada por ela, o instante imóvel captado no papel.

...diremos que a fotografia, por documental que seja, não representa o real e não tem de fazê-lo; que ela não ocupa o lugar de uma coisa exterior; que ela não descreve. Ao contrário, a fotografia, como o

discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer. (ROUILLÉ, 2009, p.72)

A fotografia revela um ponto de vista particular do mundo apresentado, partindo das percepções do fotógrafo para as do observador, recebendo de maneira diferente uma imagem, pois a máquina fotográfica não vê como um olho, que sofre diversas transformações ópticas, químicas e nervosas, deixando sua percepção em movimento e mutação, não é atingida da mesma forma pela luz e outras percepções, e sem os outros sentidos não produz os mesmos tipos de informações, sendo possível considerar que a fotografia é uma “transformação do real”, como assim define Soulages (2010, p.91). Um objeto materialmente invariável pode sofrer infinitas variações em sua representação fotográfica, de acordo com as escolhas estéticas que direcionarão a realização da imagem, além das possibilidades de enquadramento, iluminação, momento do disparo, ponto de vista; tais variações alteram a visão do real do objeto, não tirando a representação de tal realidade na imagem captada. “A fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais” (ROUILLÉ, 2009, p.73).

Essa “produção imagética” possibilita ao observador ver lugares desconhecidos e pessoas consideradas inatingíveis, de maneira a encantar o leitor em busca desses contatos com o “inalcançável”. Para Susan Sontag (1933), a fotografia redefine o conteúdo de nossa experiência cotidiana e acrescenta vastas quantidades de material (pessoas, coisas, eventos etc.) que jamais chegamos a ver ou presenciar, o que nos remete a uma função importante do fotojornalismo. Nesse sentido, no jornal as imagens funcionam como ponte entre o acontecimento e o leitor, permitindo-lhe imaginar o cenário e de alguma forma a ação que ali é apresentada, mesmo sem ter presenciado a cena, mas incluindo-se nela. A imagem veiculada não deixa de ser um recorte da realidade, mas é uma possibilidade de aproximar o leitor dos fatos, dando a sensação de que dele participa, o analisando conforme lhe é apresentado.



Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. (SONTAG, 2004, p.16)

A imagem não deixou de ter credibilidade, apenas dá margem a interpretações diferenciadas, de acordo com a maneira de pensar de quem a observa. Aumont (2001) sintetiza que o leitor imagético é aquele que vê e conhece cognitivamente uma mensagem, por intermédio de um saber e de expectativas e que deseja a imagem. É um sujeito de afeto, cujas pulsões e emoções também intervêm na sua relação com a imagem e nas ações de seu imaginário. Nessa perspectiva, assim como o fotógrafo, o leitor também é parte do processo de criação da fotografia. Ele é parceiro ativo da imagem, também age no seu processo de significação, assim como a imagem age sobre ele.

A imagem fotográfica é assim a produção de um novo real – fotográfico, pois a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir e criar; a imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão de etapas por um conjunto de códigos, como considera Rouillé (2009, p.79).

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 1994, p.66)

As fotografias não reproduzem a realidade de fato, pois ela é imensa demais e engloba muitas coisas que a foto não é capaz de reter por uma lente. Por outro lado, as fotografias são um meio de aprisionar a realidade, de fazê-la parar. “Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens” (SONTAG, 1933, p.180). Negar a informação ou o valor documental que está inserido na fotografia não deixa de ser uma negação de

um olhar sobre a realidade, no entanto, acreditar nessa imagem como realidade absoluta também não é a melhor maneira de se olhar a foto, sendo necessária uma reflexão mais minuciosa sobre a imagem apresentada, vendo-a pelo olhar do fotógrafo. “A imagem pode ser um instrumento de conhecimento, porque serve para ver o próprio mundo e interpretá-lo. (...) Fazer uma imagem é primeiro olhar, escolher, aprender.” (JOLY, 1996, p.60) Para Barthes “perceber o significante fotográfico não é impossível, mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão” (1984, p.15), não se deve considerar a foto como uma “cópia” do real, mas a repetição de um instante que não poderá se repetir.

No entanto, essa construção da realidade na fotografia não parte apenas do olhar do fotógrafo, mas também de quem recebe a mensagem passada pela imagem. Cada pessoa carrega em si experiências pessoais, conhecimentos, realidades próprias que influenciam na maneira de ver a imagem observada. Kossoy (2009, p.45) afirma que “as imagens visuais sempre propiciam diferentes leituras para os diferentes receptores que as apreciam”. Assim, pode-se dizer que as fotografias se prestam a interpretações e adaptações diferentes para cada pessoa, de acordo com seu conhecimento do assunto ou total desconhecimento do mesmo.

As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia. Os receptores já trazem em si suas próprias *imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos. Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos etc. Tais filtros, *todos nós os temos*, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade. (KOSSOY, 2009, p. 44)

Assim, pode-se considerar que há construções de realidades individuais pela imagem observada, pois ela ultrapassa na mente do receptor, o fato que representa. A realidade passada é fixa, imutável, é um contexto amplo que, ao ser fotografada, passa pela seleção dos olhos do fotógrafo a da lente da câmera, esse seria um primeiro recorte sobre a realidade, com uma seleção sobre o que deseja ser passado ou a vivência do próprio fotógrafo, buscando receptor o que considera o auge da cena. Tal foto, também imutável em sua imagem representada, é observada pelo receptor, com suas imagens

mentais, vivências, realidades próprias e percepções, apresentando um processo de construção de realidades, pessoais. “Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (...) e de segredos implícitos (...), documental porém imaginária” (KOSSOY, 2009, p.47). Assim, observamos que a fotografia tem uma realidade própria, não é uma cópia da realidade, mas também não perde seu valor como prova de um fato e este também assume em si valores do fotógrafo e de seus observadores, não deixando de ser necessária uma perscruta sobre a imagem, observando-a mais minuciosamente, em cada detalhe e elemento impresso na mesma, em busca de uma interpretação mais ampla e precisa sobre o que é apresentado.

A partir de tais reflexões é possível notar que a fotografia não deixa de conter em si valor de realidade, mas é necessário um olhar mais minucioso, uma busca de suas intenções: sejam do fotógrafo ao capturar o momento ou de quem olha a fotografia com suas experiências e percepções sobre cada possível temática.

### **Por um olhar da Semiótica da Cultura**

As imagens estão ocupando cada vez mais espaço em nosso cotidiano, se propondo como textos, culminando na expansão dos processos da visualidade e da visibilidade imagética, como afirma Baitello (2004). Atualmente, a fotografia está presente em diversos ambientes, seja nas ruas por outdoors e cartazes, na vida pessoal por intermédio dos álbuns de família, computadores e celulares e, no caso tratado na pesquisa, nos meio de comunicação, sendo em alguns casos claramente manipulada, em busca de expressar uma opinião, e em outros com valor informativo e documental, ainda podendo ser vista por alguns observadores como inquestionável, com valor de prova.

A comunicação se faz presente de diversas maneiras: pelo simples diálogo entre as pessoas, pela publicidade e a propaganda, e pelas mídias sociais. Partindo da proposta da Teoria da Semiótica da Cultura, focando os pesquisadores Vilém Flusser (com estudos sobre a filosofia da imagem) e Norval Baitello (com a idéia da Iconofagia), não se deve deixar de considerar que a primeira mídia é o corpo, afinal, a comunicação começa antes

da mensagem ser repassada, o que pode ser observado no ato fotográfico pela posição do fotógrafo, em seu olhar, seu gesto, no momento em que aperta o disparador da câmera, movimenta-se, capturando a cena observada.

A imagem é uma forma de escrita, como afirma Baitello (2005, p.35), pois a escrita nasceu da simplificação dos registros iconográficos, dos desenhos e das pinturas. São superfícies que pretendem representar algo, seja por meio de artes plásticas, desenho, gravuras, fotografias, cinema ou televisão. Estão presentes em diversos meios de comunicação e em tudo que nos cerca atualmente. Nessa representação<sup>3</sup> da realidade, a imaginação é importante, pois é utilizada para fazer e decifrar as imagens. “Ao invés de as imagens nos alimentar o mundo interior, é nosso mundo interior que vai servir de alimento para elas, girar em torno delas” (BAITELLO, 2005, p.35). Para “aprofundar” o significado e reconstituir as dimensões abstraídas, deve-se permitir à vista vaguear pela superfície da imagem (FLUSSER, 2002, p.7).

Ambígua desde o começo, imagem significa, entre outras coisas, presença, representação e simulação de uma coisa ausente. (...) “Presença” é a dimensão mágica, “representação” reúne forças da imitação, da capacidade de colocar as imagens como imagens, o inteiro arsenal dos disfarces engenhosos, e “simulação” é um assunto da ilusão, incluída a autoilusão, que em contato com as leis de mercado e da abstração da troca, tem atualmente sua conjectura favorável (KAMPER apud MENEGHETTI, 2010, p.51).

Consideradas mediações entre o homem e o mundo, as imagens surgem desde a pré-história, como tradicionais, onde se imaginam o mundo por meio de desenhos e pinturas. Já as imagens que necessitam de aparelhos, como o cinema, a televisão e a fotografia, são classificadas como imagens técnicas por Flusser, que as considera imagens pós-históricas que imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.

Para Flusser (1985, p.10), o que se vê nas imagens técnicas não é o mundo, e sim determinados conceitos do mesmo. Então, que maneiras de ver e olhar habitam em nossos olhos? Como a fotografia pode ampliar nossas sensações e mexer com os sentidos daquilo

---

<sup>3</sup> O termo ‘representação’ provém da forma latina ‘*repraesentare*’ – fazer presente ou apresentar de novo. Ou seja, fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia por intermédio da presença de um objeto.



que vemos e vivemos? Essas são algumas das perguntas que surgem ao pensar a imagem fotográfica, que nos leva ao mundo da representação, da imaginação, do que é ao mesmo tempo singular e universal, um algo que não é mais real e idealiza um recorte pré-determinado de um fato vivido e já passado. Um universo visual de múltiplos significados que se presta, por sua própria natureza, a enfoques diferenciados e visões particulares. Com a Semiótica da Cultura torna-se possível uma investigação imagética voltada para os fenômenos produzidos pela fotografia, com o intuito de descobrir, a partir da análise das “estruturas de superfície” da imagem, outras estruturas de sentido mais profundo apenas compreensíveis à luz dos códigos culturais válidos em sua construção (BYSTRINA apud GUIMARÃES, 2004, p.4).

“Diferentes pessoas, de distintas culturas, podem receber estímulos de imagens visuais e compreender a informação mais facilmente, se comparada à mensagem oral ou escrita (ainda que a escrita seja tributária das imagens e sirva-se do visual para existir), as quais exigem etapas de decodificação para serem efetivadas” (MENEGETTI, 2010, p. 27). Portanto, a imagem torna-se uma comunicação mais ampla, que pode informar além do que o texto, inclusive territorialmente.

### **Decifrando imagens técnicas**

Nas imagens tradicionais, que seriam as que não necessitam de aparelhos para serem criadas, como pinturas, gravuras, é fácil decifrar o sentido a ser passado, pois o agente humano que as produz diretamente é o mesmo que as reflete, ele pensa a imagem antes de pintá-la. Já nas imagens técnicas, apesar de também ter um agente humano para manipular o aparelho, a situação é menos evidente, pois ele parece ser apenas um canal que liga imagem e significado, o sentido às vezes não é tão claro quanto se tem a impressão de ser. “O fotógrafo e a câmera ‘querem’ provocar em nós determinadas vivências, determinados conhecimentos, determinados valores e determinado comportamento” (FLUSSER, 2008, p.53).

Ao observar uma fotografia, tem-se a sensação de reconhecer o objetivo principal da imagem, mas este pode obscurecer outros sentidos implícitos na informação a ser

passada. Isso acontece porque ao circular pela imagem, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais, deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas e algumas informações passam despercebidas.

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. (...) O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 2002, p.14)

As imagens técnicas transcodificam processos em cenas e visam modificar nossos conceitos em relação ao mundo. Segundo Flusser, o fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena; ele manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Ele não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele (2002, p.23). Dessa forma, nota-se a manipulação do fotógrafo sobre o aparelho para refletir a imagem desejada.

O gesto do fotógrafo é uma escolha do momento decisivo, o motivo do fotógrafo é realizar cenas jamais vistas, “informativas”. Seu interesse está concentrado no aparelho. Segundo Flusser, o que distingue a fotografia das demais imagens técnicas é o fato de passarem de mão em mão e não precisarem de aparelhos técnicos para ser distribuídas. No entanto, atualmente há uma grande digitalização da imagem onde a fotografia deixou de ser vista em papel e passou a ser mais veiculada, principalmente, por meios digitais, assim, por meio de aparelhos.

A cena vista pelo olhar é o fato em si, já na imagem técnica aparece essa mesma cena, mas de forma codificada, observada pelo fotógrafo e, de certa forma, pelo aparelho fotográfico. Imagem técnica por mostrar sim o fato, mas por meio de um observar eletrônico, digital, por um aparelho, não mais simplesmente o olho humano.

### **Manipulação da mensagem**

O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, direcionando o olhar dos receptores; o aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo e a indústria fotográfica



exerce poder sobre o aparelho, de forma que as fotografias veiculadas na maioria dos meios de comunicação atualmente representam uma ideia a ser passada, seja pelo fotógrafo ou pelo canal em que está sendo distribuída. As imagens não são meras reproduções do acaso, são manipuladas por um sentido, um propósito.

O fotógrafo colabora nessa transcodificação da fotografia pelos aparelhos de distribuição, e o faz de maneira *sui generis*. Ao fotografar, visa a determinado canal para distribuir sua fotografia. Fotografa em função de determinada publicação científica, determinado jornal, determinada exposição, ou simplesmente em função de seu álbum. (FLUSSER, 2002, p.50)

Fotografias significam conceitos programados, visando a programar o comportamento de seus receptores. Ao fotografar, o fotógrafo sabe que sua fotografia será aceita pelo jornal somente se esta se enquadrar em seu programa e busca tentar driblar tal censura, pondo elementos estéticos, políticos e epistemológicos em sua fotografia de maneira que o jornal não perceba. Este, quando os percebe, pode ainda aceitar a publicação buscando enriquecer seu programa. O artigo no jornal é lido em função da fotografia, como que por ela. Não é o artigo que “explica” a fotografia, mas é a fotografia que “ilustra” o artigo, ela quem chama a atenção do leitor para determinado acontecimento e lhe dá credibilidade.

O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo. Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. Está farto de explicações de todo tipo. Explicações nada adiantam se comparadas ao que se vê. Não quer saber sobre causas e efeitos da cena, porque é esta e não o artigo que transmite a realidade. E como tal realidade é mágica, a fotografia não a transmite, é ela a própria realidade. (FLUSSER, 2002, p.57)

Tal visão sobre a fotografia como prova incontestável de determinado acontecimento ainda é presente em nossa realidade, apesar de um maior conhecimento sobre a manipulação da imagem, não apenas diretamente pelo fotógrafo no ato da captura da imagem, mas também posteriormente, no enquadramento do editor e até por meio de programas de manipulação da foto, muito comuns atualmente. Essa credibilidade ainda é

possível devido a sensação que a foto pode causar sobre o observador, ajudando-o a participar da cena, mesmo sem estar presente na mesma, como única maneira de se tornar testemunha dos fatos, pois as palavras do jornalista não são o bastante para dar-lhe tal sensação.

A fotografia parece estar imune a todo tipo de desconfiança quando transita pelo imaginário social, tanto que há imagens que se tornaram símbolos de um determinado momento, enfeixando em si um conjunto de valores não apenas visuais, mas também éticos e estéticos. (FABRIS, 2008)

Associada ora à missão documental, ora à arte, a fotografia aparece primeiramente na sua transparência. Conforme prescreve Rosalind Krauss “a apreciação fotográfica mais corrente não se exerce sobre o valor e sim sobre a identidade” (2002, p. 220), pois é nessa atividade de reconhecer figuras do mundo que se fundamenta nosso exercício corriqueiro de fruir imagens. Para Machado (1984), uma vez que a imagem processada se impõe como “objetiva” e “transparente”, ela dispensa do receptor o esforço da decodificação e deciframento, passando por “natural” e “universal” o que não passa de uma construção particular e convencional.

### **Crise da visibilidade**

Por outro lado, a produção ilimitada, excesso de imagens e distribuição irrestrita das mesmas, tem levado a comunicação humana a uma hipertrofia da visão e da visibilidade (BAITELLO, 2005, p.84). A cultura das imagens abre as portas para uma crise da visibilidade. As fotografias nos cercam. Uma fotografia é constantemente substituída por outra, por isso não percebemos o quanto elas estão presentes, passando despercebidas. “Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados” (FLUSSER, 2002, p.61).

A crise da visibilidade não é uma crise da imagem, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo. Quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem então é uma descontrolada reprodutibilidade (BAITELLO, 2005, p.14). Com as imagens que se distribuem às



centenas, quebra-se a ideia de um objeto único, as fotos veiculadas em jornais passam a ser olhadas por um instante sem serem observadas realmente. “Ao invés de democratizar o acesso à informação e ao conhecimento, tal reprodutibilidade fez muito mais esvaziar o potencial revelador e esclarecedor das imagens por meio delas próprias e seu uso exacerbado e indiscriminado” (BAITELLO, 2005, p.14).

Com a popularização das fotografias, seja por meio de observação ou produção das mesmas, a maioria das pessoas possuem um aparelho fotográfico e fotografam, “assim como, praticamente, todo mundo está alfabetizado e produz textos. Quem sabe escrever, sabe ler; logo, quem sabe fotografar sabe decifrar fotografias. Engano.” (FLUSSER, 2002, p.53). A mania fotográfica resulta em uma torrente de fotografias, na maioria das vezes, tiradas automaticamente, sem nenhuma reflexão sobre a mensagem a ser passada; o homem passa a ser dominado pelo aparelho, que é o programador da imagem capturada.

Em meio a essa crise da visibilidade; devido a essa “invasão” de imagens, seja por intermédio dos jornais, televisão, internet e até ao caminhar pelas ruas; o olhar não mais reflete sobre a imagem, torna-se automático olhar, mas não realmente ver a informação que está sendo passada, implícita na imagem observada. A fotografia não perde a credibilidade, mas se torna banal, um olhar breve, sem reflexão, sem explorar o que está sendo observado e, até mesmo, sem observação, só um olhar em um segundo. Com essa saturação das imagens não apenas as informações obscuras deixam de ser observadas, mas até as que aparecem claramente na fotografia, em alguns momentos, passam despercebidas por esse rápido olhar, já em busca da próxima imagem.

### **Preto/Branco ou em cores**

Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque consideram que tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos. Flusser afirma que as fotografias em branco e preto são mais próximas da realidade que as coloridas. Essa ideia parte do princípio de que as cores parecem chegar mais próximo do real, pois basta observar o filme de duas reveladoras que a diferença nas

tonalidades das cores, às vezes mínima, será notada, como exemplo: o verde Kodak não é igual ao verde Fuji. “A fotografia em cores é mais abstrata que a fotografia em preto-e-branco. As brancas e pretas são, pois, mais “verdadeiras”. E quanto mais “fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mais estas são mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem” (FLUSSER, 2002, P.40).

Não pode haver no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto e branco não existem. Mas fotografias em preto-e-branco, estas sim, existem. (...) O preto e o branco não existem no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto-e-branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. Tudo no mundo seria então ou preto ou branco, ou intermediário entre os dois extremos. O desagradável é que tal intermediário não seria em cores, mas cinzento... a cor da teoria. (FLUSSER, 2002, P.38).

Ao optar pelo uso do preto-e-branco, o fotógrafo chama a atenção para a representação do essencial, das ideias, sendo que se torna um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade. O preto-e-branco tem maior poder de penetração e interpretação das situações, pois a demasiada utilização das cores pode comprometer a informação que se quer transmitir, por dispensar a atenção do que observa a imagem, diluindo a essência da mensagem. Apesar de parecer uma imagem mais natural, a fotografia colorida tende facilmente para o superficial e mecânico, já o processo preto-e-branco ganha mais poder de penetração e interpretação das situações.

As fotografias em preto-e-branco deixam o olhar vagar pela imagem e criar suas próprias cores e interpretações, a partir da realidade impressa na mente, das lembranças, sem competir com o turbilhão de cores impostas à imagem. Silveira (2005) fala sobre a cromatização das imagens em preto-e-branco a partir de lembranças universais ou particulares, vivências de cada indivíduo. “Os significados agregados aos objetos, dentre eles a cor, são apreendidos dentro do repertório de experiências do indivíduo, o que depende diretamente da memória e difere de um indivíduo para outro” (SILVEIRA, 2005, p.160).



Assim, pode-se dizer que a cor não pertence ao objeto, mas à imagem que guardamos em nossa memória sobre o mesmo, buscando assim automaticamente complementar cromaticamente a fotografia com as cores que ligamos ao que observamos, tornando-o mais próximo do real, tendo uma observação mais minuciosa da imagem.

### **Considerações finais**

A partir de tais reflexões sobre a imagem e como ela é constituída atualmente, notamos a importância da fotografia nos meios de comunicação, como ela dá autenticidade à informação a ser passada, buscando o olhar do leitor para a imagem representada. Por outro lado, com a crise da visibilidade que acontece atualmente, devido a grande produção de imagens, o olhar sobre a fotografia dura apenas um instante que possibilita ver a mensagem principal superficialmente, sem uma reflexão sobre os fatos apresentados, sobre a imagem e sobre a veracidade do que é veiculado, passando despercebida a manipulação do fotógrafo sobre a mensagem. Devido a isso, é necessário um estudo em torno da fotografia, buscando uma forma de refletir sobre a imagem e qual a maneira de observá-la em meio a esse turbilhão de imagens que chegam a todo instante.

Um ponto final observado é sobre a busca do real na fotografia. Surgindo as imagens coloridas, tem-se a impressão de serem estas mais reais, por passarem a impressão de ser uma cópia fiel da realidade, no entanto, alguns fotógrafos continuam a fotografar em preto-e-branco, apesar dessa inovação tecnológica. Pode-se dizer que essa busca da realidade desvia o olhar para o sentido real da imagem. As cores na foto são produzidas pelo homem quimicamente, são assim um conceito da cor, camuflam o sentido da imagem; já as fotografias preto-e-branco não tentam imitar a realidade, pois não há realidade preto-e-branco, deixando o olhar vagar pela imagem e criar suas próprias cores, a partir da realidade implícita em sua memória, conseguindo assim, observar a fotografia mais minuciosamente.

Portanto, apesar da crise da visibilidade, da manipulação de imagens, das cores nas fotografias, a fotografia não perdeu sua importância e sua credibilidade, ainda tem um papel importante nos meios de comunicação, pois chama a atenção, destaca a



reportagem e é vista como uma espécie de prova dos fatos. Na foto não é apresentada a “realidade” da cena em si, mas uma reprodução desta, o mais próximo dos fatos que se pode chegar quando não participou do mesmo. No entanto, é necessário ver além do exposto, buscar sua própria interpretação, observar a fotografia atentamente, para tornar possível adentrar a cena com um olhar mais detalhista e atento.

### Referências

ALVES, R.F.; CONTANI, M.L. O Instante Decisivo: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. **Revista: Discursos fotográficos**, UEL-Londrina, v.4, n.4, p.127 a 144, 2008.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2001.

BAITELLO Jr., Norval. **A era da Iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **As imagens que nos devoram**: Antropofagia e Iconofagia. Encontro Imagem e Violência, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Incomunicação e Imagem. In. BAITELLO JR, Norval; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O., (Orgs.). **Os meios da comunicação**. São Paulo: Annablume; CISC.71-80..

\_\_\_\_\_. **O olho do furacão: a cultura da imagem e a crise da visibilidade**. Disponível em <<http://www.cisc.org.br>>. Acesso em: março de 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Pierre. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1999. FABRIS, Anateza. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico. **Revista: ArtCultura**, Uberlândia, nº 16, p.17 a 29, janeiro 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Demurá, 2002

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GUIMARÃES, Luciano. O sistema simbólico das cores no jornalismo. In: CONTRERA, M. S.; GUIMARÃES, L.; PELLEGRINI, M.; SILVA, M. R. **O espírito de nosso tempo**: ensaios de semiótica da cultura e da mídia. São Paulo: Annablume: 2005. p.51-59

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MENEGHETTI, Diego Pontoglio. **Imagens Imersivas: Estudo sobre a dicotomia e afastamento no jornalismo visual**. Tese (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SILVEIRA, Luciana Martha. A cor na fotografia em preto-e-branco como uma flagrante manifestação cultural. **Revista Tecnologia e Sociedade**, n.1. Curitiba, 2005, p.151 a 175. Disponível em . Acesso em 20 de março de 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis, SC: Editora Letras Contemporâneas, 2004.

\_\_\_\_\_. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TASSINARI, Alberto. **O instante radiante**. In: MAMMÌ, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz. 8x Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.15-33.

## **Retratos de uma Guerra Civil: fatos da Revolução Constitucionalista de 1932 contados por um álbum de fotografias<sup>1</sup>**

André Petris Gollner<sup>2</sup>

Roberta Baldo Bacelar<sup>3</sup>

Faculdade Anhanguera de Taubaté, Taubaté – SP

### **Resumo**

Através de registros fotográficos reunidos pelo professor e museólogo Paulo Camilher Florençano, este estudo busca resgatar a história da Revolução de 1932. Por meio de entrevistas e da pesquisa documental realizou-se a análise de fotografias de um álbum, disponível no Arquivo Histórico Dr. Félix Guisard Filho, em Taubaté (SP), a fim de compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais, apresentada por Iluska Coutinho (2010). Para a realização deste estudo, partiu-se da perspectiva e da linha teórica que estabelece a imagem como um documento. A observação e a análise de 180 fotografias contidas no álbum de Florençano permitiu que fosse feita uma leitura do movimento revolucionário ocorrido em São Paulo, através de uma visão bastante próxima ao governo, não somente – mas também – incluindo fotos oficiais.

**Palavras-chave:** Fotografia, Memória Histórica, Revolução de 1932.

### **Introdução**

Como afirma Assunção (2013) diferentes autores já abordaram a Revolução Constitucionalista de 1932. Todavia, diante da importância política e histórica do levante paulista o tema não se esgota e ainda desperta interesse. Para Rodrigues (2009, p.19) “a expressividade dessa ‘memória viva’, defendida por pessoas, entidades oficiais e associações de ex-combatentes, pode ser aferida a partir da extensa lista de publicações de memorialistas”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6 – Memórias em imagens, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor mestre em cursos de Graduação e Pós-Graduação na Faculdade Anhanguera de Taubaté, Taubaté – SP, andre.gollner@aedu.com.

<sup>3</sup> Professora doutora e coordenadora do curso Publicidade e Propaganda na Faculdade Anhanguera de Taubaté, Taubaté – SP, roberta.baldo@anhanguera.com.

Ainda em Assunção (2013), “olhar o passado pressupõe também saber recorrer a fontes do tipo variado, tendo consciência de que cada documento permite uma possível avaliação do fato”. E é com este intuito, uma outra visão dos dois meses do conflito que envolveu civis e militares paulistas e forças de apoio à Getúlio Vargas, que este artigo se propõe, ao se debruçar sobre um álbum de fotografias com fotos originais da época. Em excelente estado, o documento se encontra para consulta pública no Arquivo Histórico Dr. Félix Guisard Filho, em Taubaté (SP). As imagens deste álbum também fazem parte do acervo digital do Museu da Imagem e do Som de Taubaté (Mistau).

O álbum temático que pertenceu à coleção pessoal de Paulo Camilher Florençano (1913-1988) retrata a capital paulista durante a Revolução de 1932<sup>4</sup>. Taubateano, foi professor de Desenho e História na Escola Normal Municipal do Município, ilustrou para o jornal O Correio Paulista, coordenou a restauração da sede da Casa do Bandeirante, museu localizado na capital paulista, além de chefiar a Divisão do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (PMT, 2015). Florençano, que também era museólogo, envolveu-se com a criação de vários museus, como o Museu de Arte Sacra, Arquivo e Patrimônio Histórico de Taubaté e o Ciclo Socioeconômico do Vale do Paraíba, em Aparecida, SP. (PMT, 2015).

Além do fato de mostrar com outra lente as manifestações, os eventos oficiais, os preparativos para os combates e o cotidiano da cidade de São Paulo, o álbum de Florençano traz sua impressão pessoal do levante por meio de comentários acerca de cada evento fotografado. Esta pesquisa qualitativa teve como objetivo elaborar uma leitura do álbum de Florençano como documento histórico da Revolução Constitucionalista de 1932.

### **A Insurgência Paulista ao Governo de Vargas**

Na Revolução de 1930 que alçou Getúlio Vargas à presidência do “Governo Provisório” uma das expectativas do movimento armado paulista era a promulgação de uma nova

---

<sup>4</sup> Informações obtidas por entrevista concedida por Shirley Moreira, responsável do acervo do Mistau, Taubaté (SP), ao pesquisador André Petris Gollner, em 13/02/2015.

Constituição Federal (ASSUNÇÃO, 2013). Como até fevereiro de 1932 o tão esperado Texto Magno não era realidade, a sociedade paulista começou a se mobilizar em oposição ao que acreditava constituir arbitrariedades do governo recém-instaurado. Na visão de Pontes (2004), propostas autoritárias oriundas de Portugal e Itália serviam de modelo político para Vargas e partidários militares. O governo instaurado flertava com o autoritarismo.

Para Carlos de Souza Nazareth, eleito presidente da Associação Comercial de São Paulo – ACSP, em entrevista para o Diário Popular em 02 de fevereiro de 1932, era essencial para os empreendedores brasileiros a organização econômica do Brasil e o retorno ao regime constituinte (ASSUNÇÃO, 2013). A opinião de Nazareth expressava a clara insatisfação dos paulistas em relação a Vargas, tanto que cerca de quinze dias depois a Liga Paulista Pró-Constituinte convida a população para um comício (ASSUNÇÃO, 2013). O texto, publicado no Estado de São Paulo, era assinado por outras associações da cidade de São Paulo, além de outros jornais paulistanos.

Os jornais deram ampla exposição ao assunto e uma série de manifestações e comícios foi marcada nos meses que antecederam a eclosão da revolta. A insatisfação era geral, tanto que a classe operária resolveu entrar em greve (ASSUNÇÃO, 2013).

Em outubro de 1930 para governar São Paulo Vargas havia nomeado o tenente João Alberto Lins de Barros (PONTES, 2004). Os políticos paulistas que auxiliaram na campanha presidencial de Vargas e na Revolução de 1930 se sentiram ludibriados. Para tentar corrigir este equívoco, Pedro Manuel de Toledo é nomeado interventor no Estado em março de 1932 numa tentativa do presidente de atender às solicitações paulistas (ASSUNÇÃO, 2013). Contudo seu nome não agradou e manifestantes saíram às ruas exigindo seus direitos.

Diferentes extratos da sociedade paulista estavam descontentes com a situação do Estado, particularmente os estudantes (ASSUNÇÃO, 2013). Para Pontes (2004, p. 13), com seus equívocos políticos em relação ao Estado “Vargas criou em São Paulo um ambiente propício à deflagração de uma revolução que reivindicou a imediata constitucionalização do país”.

Em 23 de maio de 1932, em meio a diversas passeatas e comícios na capital paulista, populares decidem invadir a “Legião Revolucionária” e são expulsos com uso de armas de fogo (ASSUNÇÃO, 2013). Na confusão Mário Martins de Almeida, Euclides Miragaia, Dráusio Marcondes de Souza e Antônio Camargo de Andrade são mortos. As iniciais dos quatro mortos foram utilizadas, a título de homenagem, para designar a organização civil M.M.D.C., formada no dia seguinte ao fato por membros da Frente Única (PONTES, 2004).

Neste mesmo dia, 23 de maio, sem a concordância de Pedro de Toledo, a Frente Única proclama um novo secretariado (PONTES, 2004). O empossado secretário de Justiça Waldemar Ferreira imediatamente altera o comando da Força Pública – atual Polícia Militar – nomeando um aliado, o coronel Júlio Marcondes Salgado.

Segundo Assunção (2013) a demissão do general Bertholdo Klinger, que comandaria as tropas revolucionárias de São Paulo, do comando da Circunscrição Militar de Mato Grosso foi um dos estopins do conflito. Na revolução Klinger e o general Isidoro Dias Lopes ficaram como responsáveis por providenciar soldados, armas, munições e transporte de tropas (PONTES, 2004).

No dia 09 de julho o movimento armado tinha como missão destituir o governo provisório e assegurar que a nova Constituição fosse criada (ASSUNÇÃO, 2013). Os insurgentes paulistas acreditavam que Minas Gerais e Rio Grande do Sul os apoiassem.

Pedro de Toledo, cedendo a pressão, resolve se aliar à causa revolucionária (ASSUNÇÃO, 2013). O interventor, nesta mesma data, é consagrado governador do Estado. Como chefe de estado, já em 10 de julho, Toledo nomeou novos secretários estaduais, Chefe de Polícia, Prefeitos Municipais – inclusive da capital –, oficiais e praças da Força Pública, entre outras nomeações para cargos públicos (ASSUNÇÃO, 2013).

De acordo com Donato (2002) as mulheres paulistas, que até então se mostravam frágeis, se engajaram à causa em primeiro momento como enfermeiras, mas também como combatentes. O autor (DONATO, 2002, p. 108) ainda ilustra que a mulher “[...] fez tudo quanto podia fazer para o bem de São Paulo”. A participação feminina se fez

presente na revolta seja encorajando seus familiares a serem voluntários, doando pertences ou trabalhando em cozinhas de campanha.

Poucos dias após o início da Revolução os sepultamentos das baixas em combate mobilizavam a população da cidade de São Paulo. O enterro de Fernão Salles, em 22 de julho, causou comoção popular (ASSUNÇÃO, 2013). Falecido na frente de batalha, discursos inflamados de populares exaltavam o patriotismo do jovem durante o percurso do funeral. O Coronel Júlio Marcondes Salgado, comandante da Força Pública, teve sua morte divulgada em 23 de julho.

A meta dos paulistas revoltosos era chegar à então capital federal, Rio de Janeiro, para destituir Vargas (ASSUNÇÃO, 2013). Contudo sem a assistência de Minas Gerais e Rio Grande do Sul e os violentos combates na região de Campinas, Vale do Paraíba e Mogi Mirim, a revolta foi perdendo força.

Nos campos de batalha as baixas foram aumentando até que em 02 de outubro os revoltosos paulistas se rendem ao general Pedro Aurélio de Góis Monteiro (ASSUNÇÃO, 2013). Em concordância com líderes militares e integrantes de associações comerciais o governo paulista decide encerrar o conflito.

### **A fotografia como memória histórica**

Para Kossoy (2004, p.40) “fotografia é memória e com ela se confunde”. Na visão do autor (KOSSOY, 2004) representa um apaixonante exercício para o intelecto a reconstituição de fatos históricos específicos por meio de álbuns e histórias de vidas.

Ainda nas ideias de Kossoy (2004, p.40):

[...] imagens fotográficas de outras épocas, na medida em que identificadas e analisadas objetiva e sistematicamente com base em metodologias adequadas, se constituirão em fontes insubstituíveis para a reconstituição histórica dos cenários, das memórias de vidas (individuais e coletivas), de fatos do passado centenário, assim como do mais recente.

Martins (2010) ilustra que a fotografia tem “caráter memorial”, conservando aquilo que não se repetirá, preservando a memória de um momento e expondo a evolução cronológica dos eventos. O autor (MARTINS, 2010) ainda expõe que a fotografia é muito

mais que a imortalização de uma cena: representa a identidade do autor, assim como outras linguagens visuais com a pintura e a escultura.

Trata-se, portanto a fotografia, do registro de uma determinada realidade, caso ou situação. Segundo Neiva Jr. (1986, p. 67) “se a naturalidade fotográfica depende de convenções externas à imagem, a fotografia passa a ser a garantia decisiva de que um fato realmente aconteceu”. Ainda de acordo com o autor (NEIVA JR., 1986, p. 67) “[...] a imagem fotográfica tem o apelo da evidência, que é, por si mesma, capaz de nos persuadir.”

Roland Barthes (1984, p. 129) afirma que “[...] ela não inventa; é a própria autenticação [...] Toda fotografia é um certificado de presença”. Desta forma, se pode afirmar que a fotografia participa da história mundial.

Entretanto, deve ser observado que a fotografia representa um viés da sociedade ou de um momento. Ela é fruto das escolhas e do recorte que o olhar por traz do obturador é capaz de destacar. Assim, a fotografia passa a ser uma versão de um fato; a percepção de alguém a respeito de algo.

### **Metodologia**

Em primeiro momento este trabalho de delineamento qualitativo partiu para a pesquisa bibliográfica em textos que abordassem a revolução paulista. Trata-se de um quesito solicitado na análise de imagem, adotada nesta pesquisa, proposta por Kossoy (2004) que afirma a necessidade de entendimento do momento histórico em que ocorreu o registro fotográfico para sua interpretação.

Coutinho (2010) corrobora com Kossoy ao afirmar que para se adotar a análise de imagens como método os pesquisadores da comunicação, assim como pesquisadores de outras áreas, devem ter o melhor entendimento do objeto examinado. Imagem, segundo a autora (COUTINHO, 2010, p. 330), faz alusão ao termo em latim *imago*, significando uma “[...] visualização gerada pelo ser humano, seja em forma de objeto, de obra de arte, de registro foto-mecânico, de construção pictórica (pintura, desenho, gravura) ou até de

pensamento (imagens mentais)”. Complementa Coutinho (2010) que este tipo de análise centra-se nas mensagens transmitidas pelas imagens.

Tal metodologia se empenha em:

[...] compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais, especialmente aquelas inseridas em meios de comunicação de massa: fotografias impressas em jornais, anúncios publicitários, filmes, imagens difundidas pela televisão ou ainda disponíveis na Internet (COUTINHO, 2010, p. 330-331).

Para a realização deste estudo, partiu-se da perspectiva e da linha teórica que estabelece a imagem como um documento.

Ao optar pela análise da imagem como documento, faz-se necessário atentar para o fato de que as interpretações são subjetivas, tanto do ponto de vista do produtor / autor da imagem, quanto do receptor / leitor da mensagem visual transmitida pela mesma. Sob esta ótica, tem-se como ponto de partida o acervo digital disponível no Museu da Imagem e do Som de Taubaté (Mistau); e como objeto de análise a Revolução Constitucionalista de 1932 registrada nestas imagens. Por se tratar de um local público, responsável pela guarda e preservação deste material, pode-se afirmar que as fotografias do álbum de Florençano são documentos históricos, sob as diferentes formas de ver e mostrar o mundo em dado contexto.

Este estudo também se valeu: da análise documental, ao analisar o próprio álbum – especificamente as anotações de Florençano – e materiais de comunicação dos museus; e da entrevista pessoal, ao questionar os responsáveis pelo Mistau e pelo Arquivo Histórico Dr. Félix Guisard Filho.

### **Análise do álbum de Florençano**

Fatos históricos e momentos cotidianos ocorridos na capital paulista durante a Revolução de 1932 compõem o tema da série de fotografias reunidas por Florençano. Em preto e branco, impressas em papel fotográfico, foram organizadas num álbum de aproximadamente 40 cm x 20 cm com capa imitando pele de jacaré na cor preta. Não há um título em sua capa e o material reúne 180 fotografias distribuídas em 24 páginas.

Abaixo de cada fotografia, a maioria sem datação, Florençano fez anotações, de próprio punho, para identificar o evento a que se refere. Segundo a paleógrafa Lia Carolina Prado Alves Mariotto<sup>5</sup>, chefe de divisão do Arquivo Histórico Dr. Félix Guisard Filho, não se sabe a autoria das fotografias. Contudo o material fazia parte do acervo pessoal do também historiador e museólogo e foi doado a instituição por familiares após seu falecimento. Ainda segundo a responsável pelo acervo histórico, Florençano estava envolvido com intelectuais paulistanos no período em que ocorreu o levante constitucionalista.

As 180 fotografias foram digitalizadas e também compõem o acervo do Museu da Imagem e do Som de Taubaté (Mistau). As análises documental e de imagem para este trabalho foi realizada nestes arquivos digitais cedidos aos pesquisadores por Shirley Moreira, responsável do acervo do Mistau, após devida solicitação.

Os arquivos digitais em formato JPG foram numerados de 001 a 180. A ordem de apresentação das fotografias no álbum foi respeitada no escaneamento, portanto o arquivo 001 representa a primeira fotografia do material e o arquivo 180 a última.

As primeiras 22 fotografias apresentam comícios antes de 9 de julho de 1932, data em que eclodiu a revolução constitucionalista. No arquivo 001 o advogado Waldemar Martins Ferreira – um dos líderes do movimento M.M.D.C. e futuro Secretário de Justiça do governo revolucionário paulista – discursa no comício na Praça da Sé que ocorreu em 23 de maio de 1932. Os arquivos 002 a 003 e arquivos 008 a 019 ilustram outros oradores, a população presente e estudantes tremulando faixas e bandeiras no comício da Praça da Sé. Chama a atenção o arquivo 019 e a descrição feita por Florençano: “Trêmula bandeira agita o coração dos nossos irmãos adormecidos...”. (Figura 1). As imagens refletem o momento de euforia, a exaltação da identidade regionalista e o engajamento à causa que são descritos nos livros que abordam o evento.

---

<sup>5</sup> Informações obtidas por entrevista concedida por Shirley Moreira, responsável do acervo do Mistau, Taubaté (SP), ao pesquisador André Petris Gollner, em 13/02/2015.



Figura 1: Manifestantes no comício da Praça da Sé de 23 de maio de 1932

O comício realizado em 23 de maio de 1932 na Praça do Patriarca, localizada no centro histórico da capital paulista, é retratado nos arquivos 004 a 006 e 021. Já as imagens 007, 020 e 021 são descritas como “Comício de 23 de maio de 1932” sem indicação do local. Poético, Florençano descreve a imagem de populares ostentando uma bandeira do Estado de São Paulo (arquivo 022) da seguinte forma "A noite, 23 de maio, São Paulo era uma bandeira...". (Figura 2). Estas fotografias remetem à aglomeração de pessoas; mostram uma grande massa de manifestantes, dando a impressão de forte adesão ao movimento por parte da população de São Paulo.



Figura 2: Manifestantes nos comícios 23 de maio de 1932

As cerimônias de posse de secretários do governo provisório de Pedro de Toledo também são retratadas: o arquivo 023 apresenta Waldemar Ferreira acompanhado de outras pessoas assumindo a Secretaria de Justiça; no arquivo 024 Fonseca Telles aparece como secretário da Viação; e no arquivo 025 Rodrigues Alves é apresentado como secretário de Educação. As pessoas e fatos relatados constam nas descrições feitas por Florençano no álbum, abaixo de cada uma das fotografias. O autor (ou autores) destas imagens parece que é próximo das autoridades, talvez um fotógrafo oficial ou da imprensa paulista.

A cerimônia de posse do Chefe de Polícia Tirso Martins é retratada nos arquivos 027 e 028. Na imagem 028 são relatadas as presenças de Cordeiro de Faria, Coronel Salgado e Waldemar Ferreira na "Chefatura de Polícia". É curioso nestas fotografias que o personagem principal não aparece isolado, mas nas duas situações acompanhado de diversas pessoas. Isto aparenta aprovação, apoio à sua nomeação ao cargo.

A morte de Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo durante as manifestações de 23 de maio de 1932 é considerada o estopim da Revolução Constitucionalista. Este relevante fato para o levante armado é retratado no álbum de Florençano em quatro imagens que ilustram as cerimônias funerárias. As fotografias originais trazem em sua descrição "O enterro de um M.M.D.C." e, em seguida, seus nomes. Nas versões digitais as fotos foram nomeadas 031 a 034. O sepultamento de Mário Martins de Almeida, identificado na fotografia como "Mário", ilustra como a morte dos populares causou comoção na população paulistana (Figura 3).



**Figura 3: Funeral de um M.M.D.C. – Mario**

As fotografias também reproduzem eventos solenes ocorrido na cidade de São Paulo naquele período: como a visita do Chefe da Polícia Paulista à Guarda Civil (arquivos 035 a 039); desfiles cívico-militares (arquivos 042, 043, 044, 141 e 163); a visita do então comandante da Força Pública coronel Júlio Marcondes Salgado e do governador provisório de São Paulo Pedro de Toledo à Associação Comercial de São Paulo – ACSP (arquivos 045 e 052); inauguração do Viaduto Boa Vista, dias antes do levante constitucionalista, ainda hoje presente na região central da capital paulista (arquivos 048 a 051).

Waldemar Ferreira tem destaque especial numa sequência do álbum sendo retratado em 13 fotografias (arquivos 053 a 065). Nestes registros o então Secretário de Justiça aparece em eventos oficiais: inspecionando o Quartel da Força Pública, visitando a Cruz Azul de São Paulo (associação ligada a Força Pública) e o recém inaugurado Hospital da Força Pública. A autoridade também é fotografada passando a tropa em revista e discursando para o Primeiro, Segundo e Oitavo Batalhões de Caçadores Paulistas da Força Pública e ao Corpo de Bombeiros.

A Exposição do Café, feira que aconteceu em julho de 1932, é tema de quatro fotografias (arquivos 066 a 069). Nestas imagens as figuras públicas Fernando Costa, então ministro do Trabalho, e Pedro de Toledo, governador do Estado, aparecem junto de

outras pessoas não identificadas ao lado de estandes. Na última imagem (arquivo 069) aparece uma pessoa discursando, ao microfone, na abertura do evento.

Fatos importantes ocorridos no dia e no dia posterior ao início da Guerra Paulista são retratados sequencialmente. Duas fotografias (arquivos 070 e 071) mostram a ocupação da sede da Companhia Telefônica na noite de 9 de julho de 1932 por estudantes armados (Figura 4). Outras quatro imagens tem como tema a Faculdade de Direito, localizada no Largo São Francisco, e apresentam a mobilização de populares no pátio em frente a faculdade em 10 de julho de 1932, além do alistamento de voluntários às tropas revolucionárias.



**Figura 4: Ocupação da Companhia Telefônica em 9 de julho de 1932**

O evento em que Pedro de Toledo assume a chefia civil do movimento revolucionário, sendo declarado governador do Estado, surge em seis fotografias (arquivos 077 a 082). O político aparece entre populares e militares e em revista ao Batalhão Paes Leme. Cenas de um desfile militar também aparecem nestes registros.

Alguns comandantes da Revolução de 1932 foram registrados nas fotos de Florençano: como o Major Pietcher, comandante geral da MMDC, no arquivo 085 e o General Klinger, direção executiva do movimento revolucionário, nos arquivos 091 a 094.

Diferentes batalhões, unidades militares, envolvidos na revolta armada figuram em fotografias do álbum, como o Batalhão Paes Leme (arquivo 083 e 084), Batalhão de Engenharia (arquivo 96), Batalhão de Sapadores (arquivos 097 a 100), Batalhão Floriano Peixoto (arquivos 123 a 125), Batalhão 9 de Julho (arquivos 138 a 140), Batalhão Esportivo (arquivos 154 a 158) e Batalhão Marcondes Salgado (arquivos 171 e 172).

É interessante observar nas fotografias o dia a dia de uma revolução, a preparação para a batalha. A adesão à causa é destacada nas imagens 086 a 090, ilustrando situações de alistamento de voluntários, exame médico e tropa em forma para instruções. Tropas de cidades do interior chegando a capital paulista aparecem nos arquivos 101, 102 e 103 – cujas descrições informam que se trata de voluntários de Piracicaba – no arquivo 121 – com voluntários santistas –, e no arquivo 142, com moradores de São Manoel. Florençano ainda indica em suas descrições que se referem a voluntários do interior do Estado os arquivos 122, 178, 179 e 180. Nos arquivos 109 e 126 cartazes de propaganda do MMDC convocam mulheres como enfermeiras e homens como soldados.

Pode-se entender os bastidores da Revolução Constitucionalista de 1932 através de imagens que retratam a requisição de caminhões (arquivo 127), mulheres solicitando donativos (arquivos 128 e 130) e rapazes em caminhão distribuindo cigarros aos soldados (arquivo 129).

As instituições ligadas a Revolução são estampadas: nas imagens 104, 105 e 137, referentes ao Comando do M.M.D.C.; nas imagens 119 e 120, que ilustram atividades na Liga de Defesa Paulista; e nas imagens 148 a 153, que expõe o funcionamento da Casa do Soldado e a distribuição de mantimentos aos voluntários.

O trabalho do Correio Militar está registrado nos arquivos 106, 107 e 108, com destaque para a imagem 106 cuja descrição informa: "A primeira mala postal a seguir para a frente".

A ativa participação feminina na insurreição contra o Governo Vargas pode ser constatada numa sequência de oito fotografias (arquivos 111 a 118). São cenas em que aparecem mulheres em máquinas de costura, na cozinha ou como, segundo Florençano,

“novas enfermeiras”. Destaca-se a última imagem (arquivo 118) onde na descrição consta que se trata de enfermeiras do Batalhão Fernão Salles (Figura 5).



**Figura 5: Enfermeiras – Batalhão Fernão Salles**

Determinadas fotografias registram soldados embarcando para a frente de batalha (arquivos 133, 143 a 146, 162, 175 a 177). O historiador e museólogo indica cada situação, como por exemplo, embarque do Batalhão Piracicaba ou embarque de voluntários na Estação do Norte. Nesta série de imagens chama atenção a que mostra um soldado se despedindo de seu filho – arquivo 146 (Figura 6). Comparada às outras fotos que sugerem uma situação de confiança e determinação o voluntário abraça seu filho de maneira tensa, receosa.



**Figura 6: Despedida de um voluntário**



O luto é expresso em dez imagens que envolvem os velórios e funerais do jovem combatente Fernão Salles, morto na frente de batalha (arquivos 134 a 136), do Coronel Marcondes Salgado e do Major Marcelino (arquivos 164 a 170). Os oficiais recebem ênfase nesta sequência de fotografias, sendo retratadas desde o velório no Palácio da Cidade até o enterro no Cemitério São Paulo.

Retrata-se o aspecto religioso em imagens como as ilustradas nos arquivos 154 – fotografia de um padre abençoando uma bandeira –, e 159, 160 e 161 – registros de uma Missa Campal na Praça da Sé.

Por fim, duas imagens chamam a atenção por documentarem a presença indígena no conflito. Os arquivos 173 e 174 trazem, respectivamente, um batalhão formado por índios (Figura 7) e um chefe indígena entre oficiais revolucionários.



**Figura 7: Participação de índio no levante**

### **Considerações Finais**

Esta pesquisa atingiu o objetivo inicialmente proposto de fazer uma análise do álbum de Florençano e averiguar seu conteúdo como memória histórica da Revolução Paulista ocorrida em 1932. Ao consultar os textos que tratavam do acontecimento pôde-se observar que os eventos retratados no documento coincidem com a história oficial.

A organização das imagens nas páginas do álbum não corresponde com a ordem cronológica de acontecimentos dos fatos da guerra civil. Contudo não desmerecem o material como testemunha de uma época conturbada na crônica nacional.

Interessante frisar que os retratos são de episódios que ocorreram um pouco antes e depois da eclosão do movimento em 9 de julho de 1932, mas não mostram seu final ou cenas de batalha campal. Exclusivamente retratam a capital de São Paulo no clima revolucionário.

A análise dos retratos fotográficos pertencentes ao álbum de Florençano deixou ainda mais curiosos estes pesquisadores, pois não temos informações se ele é o autor das fotografias. Numa continuação deste trabalho seria relevante inquirir familiares ainda vivos para verificar tal questão. Podemos deduzir que, de qualquer forma, o fotógrafo, ou fotógrafos, tinha acesso ou era muito próximo ao governo. Talvez um funcionário oficial ou um fotojornalista de uma publicação paulista.

Outra dúvida que persiste é qual seria o interesse do museólogo em reunir imagens da revolução. Curiosidade ou lembranças de um momento vivido, infelizmente não podemos perguntar-lhe.

Por fim, o álbum fotográfico representa mais uma peça histórica que pode auxiliar pesquisadores e historiadores na compreensão da Revolução de 1932. Contemplar o álbum é conhecer um período sobre outro ponto de vista.

## Referências

ASSUNÇÃO, Paulo. **A Revolução de 1932: o princípio de um fim...**: o relato de José Amaral Palmeira. São Paulo: Clube dos Autores, 2013.

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

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Atlas, 2010, p. 330-344.

DONATO, Hernâni. **História da Revolução Constitucionalista de 1932**: comemorando os 70 anos do evento. Ibrasa, 2002.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. Senac, 2004, p. 39-46.

MARTINS, NELSON. **Fotografia**: da Analógica à Digital. Senac, 2010.

NEIVA JR., Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1986.

PREFEITURA MUNICIPAL DE TAUBATÉ – PMT. Secretaria de Turismo e Cultura. **Mistau**: Museu da Imagem e do Som de Taubaté. Folheto. 2015.

PONTES, José Alfredo Otero Vidigal. **1932, o Brasil se revolta**: o caráter nacional de um movimento democrático. Editora Terceiro Nome, 2004.

RODRIGUES, João Paulo. **O Levante “Constitucionalista” de 1932 e a Força da Tradição**: Do confronto bélico à batalha pela memória (1932-1934). Assis, 2009. 346 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Acervo Digital da UNESP. Disponível em:  
<<http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/244900>>. Acesso em: 18/02/2015, as 15h20.

## *Selfie e Memória*<sup>1</sup>

Mônica de Moraes Oliveira<sup>2</sup>

Grupo de Estudos da Imagem na Comunicação, São Paulo-SP

### **Resumo**

O objetivo deste artigo é fazer uma reflexão teórica, bibliográfica e exploratória sobre questões relacionadas ao *selfie*, autorretrato que vem se difundindo nas redes sociais, principalmente com o uso de *smartphones* e *tablets*. A evolução das tecnologias de comunicação e esses novos suportes midiáticos vêm transformando comportamentos e hábitos. Em síntese, o *selfie* pode ser considerado como instrumento de preservação da memória e, ao mesmo tempo, de exposição social do cotidiano individual de pessoas que postam suas imagens, revelando “seu mundo” e seu ponto de vista, dando novas significações à compreensão da linguagem visual, no entanto, é preciso avaliar também possibilidades de aspectos negativos desse fenômeno.

**Palavras chave:** Selfie; Imagem; Memória; Redes Sociais.

### **Introdução**

O acelerado desenvolvimento tecnológico repercute de modo intenso em vários aspectos da vida individual e social, pois cria novas formas de pensar, de sentir e de agir, alterando comportamentos, estabelecendo novas formas de relacionamentos entre pessoas. Vivemos um momento revolucionário no campo da comunicação, sobretudo com a expansão da internet, que possibilitou acessos também por aparelhos móveis (celulares, *smartphones*, *tablets*, iPads, iPhones e demais dispositivos).

A maneira como nos comunicamos hoje possibilita uma interação mais próxima, realizada em tempo mais imediato. Como menciona Recuero (2009, p.116), as redes sociais possibilitam a difusão de informações por meio de conexões entre os atores,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT6- Memórias em Imagens, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Pesquisadora doutora do Grupo de Estudos da Imagem na Comunicação (GEIC), vinculado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, monicavelame@gmail.com

capacidade que “alterou de forma significativa os fluxos de informação dentro da própria rede”. Os inúmeros recursos desses aparatos introduziram novos valores, novas vivências e novas memórias.

Os avanços tecnológicos propiciaram um salto qualitativo que levou a modificações dos métodos de trabalho e da relação com imagens; este salto contribuiu para fortalecer e aperfeiçoar procedimentos usados em espaços virtuais. Temos uma ampla oferta de plataformas, suportes e vias de difusão de produtos audiovisuais, graças ao impacto tecnológico, o que provocou mudanças em hábitos dos usuários, a gestão do conhecimento e os modos de relação interpessoal e coletiva (SOSA, 2015, p.384). A mídia tornou-se parte da vida das pessoas, que originou certa dependência imperceptível; há um espaço híbrido que une os anteriormente mundos divididos em “real/virtual” (LESKE; CERQUEIRA, 2014, p.2).

As redes sociais (tais como *Orkut*, *MySpace*, *Facebook*, *Twitter*, *Flickr*, *Instagram*, *Tumblr*, *WhatsApp*, *Foursquare*) se alastraram, conquistaram os usuários facilitando a comunicação e socialização. Essas redes se tornaram um grande repositório de imagens, pois pessoas comuns foram se acostumando a postar suas fotos, retratando sua identidade e seu cotidiano. O compartilhamento faz com que amigos dos amigos vejam fotos de pessoas que não se conhecem. Isso torna a dinâmica dessa mídia algo complexo, que dá margem a vários estudos e pesquisas.

Diante desse contexto, o objetivo deste artigo é abordar questões relativas ao “fenômeno do *selfie*”, imagem que as pessoas postam de si mesmas nas redes sociais, apresentando-se em diversas situações cotidianas. O foco do presente trabalho está em questionar quanto as *selfies*, postadas no “mundo virtual” auxiliam ou não a preservação da memória e se, de alguma forma, podem ser prejudiciais à memória.

### ***Selfie*: a autoimagem em redes sociais**

O avanço da tecnologia trouxe a possibilidade de uma pessoa tirar fotos de si, usando câmera frontal, apenas acionando um botão em seu *smartphone*. Isso gerou uma proliferação de autorretratos nas redes sociais, surgindo, assim o fenômeno de *selfies*.

Em novembro de 2013, o *Dicionário Oxford* incluiu esse novo verbete “*selfie*” em suas páginas:

(...) que reúne o substantivo *self* (eu, a própria pessoa) e o sufixo *ie*. Eis sua definição: "Fotografia que alguém tira de si mesmo, em geral com *smartphone* ou *webcam*, e carrega em uma rede social." Os responsáveis pelo *Oxford* informaram que o dicionário surgido no século XIX aceitou o novo verbete porque as citações a *selfie* cresceram 17.000% neste ano - mensalmente, um programa coleta mais de 150 milhões de palavras em publicações variadas e analisa a recorrência delas. O ingresso do termo no *Oxford*, no entanto, não é apenas fruto de uma estatística. É o reconhecimento de um fenômeno global. Tornou-se um gesto comum esticar o braço segurando o celular apontado para o rosto, e depois compartilhar a foto no *Instagram*, *Facebook* ou similares. O *selfie* pode revelar um estado de espírito ou ser um meio de autopromoção. Anônimos e famosos aderiram. (SBARAI, 2013)

Essa fotografia concebida para ser difundida em redes sociais converteu-se em instrumento de criação visual e as redes sociais transformaram-se “em um espaço de exibição que desafia os formatos convencionais e mais conservadores das galerias de arte” (SOSA, 2015, p.385). A facilidade de publicar na internet “diretamente do lugar do acontecimento cria uma espécie de Eu ‘ao vivo’, simulando a presença física do usuário” (NUNES, 2014, p.234). Esse autorretrato mudou a relação de pessoas comuns com fotografias por eliminar a necessidade de haver uma terceira pessoa para o ato de fotografar, renovou a maneira de se fazer registros do cotidiano. “O *selfie* representa um ato narcisista de se autofotografar e serve com o propósito de apresentar a si mesmo, seja em frente a um espelho, seja ao virar o *smartphone* para si mesmo” (HENRIQUES, 2014, p. 63).

Ao ser publicada a vivência de um usuário, quem a vê pode “curtir”, “comentar” ou “compartilhar” a informação, com “possibilidade de acrescentar novos elementos ao que está sendo narrado, que tanto podem estar circunscritos ao contexto original do próprio *selfie*, como podem transcendê-lo” (NUNES, 2014, p.235).

Segundo aponta Nates (2013), as redes sociais se transformaram em repositórios da cultura visual, com temas da vida cotidiana: férias, festas, reunião com amigos. A necessidade de compartilhar nossa aparência com outras pessoas tem sido uma constante

na história da Arte. O autorretrato não é um gênero novo, as representações de emoções e sentimentos internos, presentes nas obras de vários pintores e escultores, remontam ao antigo Egito. Em termos de fotografia, o primeiro autorretrato reconhecido data de 1839, realizado pelo fotógrafo Roberto Cornelius, mas o mais famoso foi o de Hippolyte Bayard, em 1840. Já o *selfie*, iniciado em redes como *Flickr* e *MySpace*, em 2004, teve sua proliferação em 2013.

O lançamento de câmeras que transformaram *smartphones* com conexão à internet em máquinas fotográficas auxiliou a disseminação do *selfie* (SBARAI, 2013) e, segundo Soares (2014, p.187), as redes sociais ofereceram ao “fotógrafo – profissional ou amador – um novo veículo para a divulgação da mensagem imagética, propiciando um ‘renascimento’ da fotografia” usando câmeras digitais compactas ou acopladas a outros dispositivos.

Na festa do Oscar, em 2014, a apresentadora Ellen DeGeneres registrou um *selfie* com outros artistas. A partir daí aumentou o número de tentativas de fazer *selfies* envolvendo várias pessoas e um cenário mais amplo. Para facilitar a execução, foi criado um acessório aparentemente simples, um monopé extensível (conhecido popularmente como “pau de *selfie*” ou “bastão de *selfie*”), para ser acoplado a aparelhos com câmeras. Além disso, fabricantes de *smartphones* estão lançando produtos com câmeras frontais mais aprimoradas<sup>3</sup> para atrair o público.

Nessa “onda de *selfie*”, vários desenvolvedores criaram aplicativos, gratuitos ou pagos, para ajudar os usuários a fazerem fotos mais perfeitas. Os programas (tais como: *Facetune*, *YouCam Perfect*, *CamMe*, *Perfect365*, *Phototreats*, *Perfectly Clear*, *Lumia Selfie*, *GoCam*, etc.) corrigem imperfeições da pele, suavizam olheiras, clareiam dentes; alteram o brilho e saturação; possibilitam uso de filtros para deixar as fotos mais vivas; permitem fazer montagens e colagens, assim como efeitos, molduras, textos e adesivos; permitem controlar o disparo da câmera com o gesto de abrir e fechar as mãos. Esses e

---

<sup>3</sup> A Samsung, por exemplo, anunciou produtos com câmera frontal de cinco megapixels (linha de *smartphones* para 2015). Disponível em: <<http://tecnologia.ig.com.br/2015-01-29/samsung-lanca-aparelhos-da-serie-galaxy-a-e-provoca-e-o-fim-do-pau-de-selfie.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

outros recursos vêm sendo desenvolvidos para facilitar a vida dos usuários, ampliando suas possibilidades de fotos perfeitas.

Mas, o que as pessoas querem retratar com *selfies*? Quem é o público que mais utiliza essa tecnologia e o que é mais postado nas redes sociais? Como são essas fotos? Essas perguntas nos levam a uma classificação dos tipos de *selfie* possíveis, no entanto, por ser este um fenômeno recente, poucas são as classificações feitas por pesquisadores, tendo, por isso, que contar com informações de *sites* e revistas não acadêmicas.

Conforme menciona Sosa (2015), o *selfie* é uma enunciação em primeira pessoa, que utiliza a câmera e/ou espelho para se materializar, sem dissimular sua intenção, que ele agrupa em três grandes tipos: 1) os realizados de maneira improvisada, sem critérios estéticos, com rapidez, para aproveitar uma ocasião, captando fragmentos do real; 2) os preparados e retificados, com plena consciência do autor, com composição da cena, enquadramento, enfoque, procurado embelezar a figura retratada; 3) os que retratam fragmentos do corpo, reproduzindo zonas marcadas, tatuagens, cicatrizes, etc..

Em um artigo para a revista *Veja Digital*, Sbarai (2013) diz que a psicóloga Luciana Nunes, diretora do Instituto Psicoinfo, define três grupos para os autores de *selfies*:

O primeiro é formado pelos exibicionistas. É gente que costuma parar diante do espelho do elevador ou da academia e exibir para a câmera, por exemplo, os resultados da malhação. O segundo reúne aquelas pessoas que querem apenas mostrar seu estado de espírito - felicidade ou tristeza ao acordar, ao encontrar um amigo etc. Por fim, tem o time que quer mostrar que está em algum lugar, parque ou shopping, por exemplo, desde que a paisagem não ganhe mais importância do que o autor. (SBARAI, 2013)

As classificações mencionadas por Sosa (2015) relacionam-se mais com o caráter técnico da fotografia, ao passo que a classificação feita pela psicóloga Luciana Nunes vincula-se ao caráter comportamental dos autores das fotos.

Nas divulgações feitas em páginas da internet sobre o assunto, ou seja, publicações não acadêmicas, aparecem referências de acordo com as marcações



publicadas como “*hashtag selfie*”, que agrupamos aqui com base em situações e ocorrências mais frequentes:

- 1) Natural – com expressões que aparentem naturalidade, como se não a pessoa não estivesse esperando a foto ou, então, fingindo que está dormindo, por exemplo.
- 2) Corpo como destaque – mostram partes do corpo destacadas, sem mostrar o rosto (tatuagens, marcas de sol, cicatrizes, ferimentos, partes específicas, decotes); mostram o corpo todo, com intenção de relatar o resultado de esforços físicos (fotos tiradas em academias ou com roupas de ginástica, por exemplo); apresentam imagens com um novo visual (corte de cabelo, maquiagem, emagrecimento). Nessa categoria podemos colocar o *braggie*, foto tirada com pouca roupa para exibir o corpo.
- 3) *Closes* – imagens em que o foco está no rosto, seja porque a pessoa faz caretas, manda beijos, faz “cara de pato” ou caras cômicas. *Selfies* inspirados no filme *Sim, senhor!*, em que o ator Jim Carrey aparece com uma fita adesiva no rosto, viraram moda: as pessoas desfiguram o próprio rosto, tornando-o o mais feio possível (*sellotape selfie*).
- 4) No espelho – mostram o visual do dia, com enfoque mais relacionado à moda ou mostram um local com espelhos frequentado pela pessoa (museus, lojas com vitrines).
- 5) Amigos, familiares e animais – o destaque é tirar uma foto com um grupo reunido, um casal, poucos amigos ou mesmo com seus animais de estimação. Encaixam-se aqui as fotos de casais depois de uma relação sexual, conhecidas como *aftersex* e a moda de tirar fotos com mendigos (*homelessguy*).
- 6) Lugares – a importância está em mostrar onde a pessoa está no momento da foto (*shows* e festas; local de férias, de passeio ou de lazer; restaurantes e bares; no trânsito). Aqui também podemos mencionar as fotos tiradas em lugares não tão adequados, como, por exemplo, funerais, hospitais, situações como desastres (incêndios, tufões, desastres com aviões) ou tragédias.



- 7) Montagens – é comum entre os adolescentes montarem uma sequência com um mais de um retrato, em diferentes posições e expressões.
- 8) *Photobomb* – aparece algo ou alguém ao fundo, sem a intenção clara do autor da foto, provocando um efeito engraçado (são os casos dos famosos “papagaios de pirata”).
- 9) Campanhas – algumas causas ganham popularidade na internet por incentivarem que as pessoas postem suas versões de adesão a elas.
- 10) Fotos com celebridades – na presença de um ídolo ou de alguma celebridade, um *selfie* registra a ocasião, que não pode ser perdida. Além disso, várias celebridades também fazem questão de divulgar seus *selfies*.

Levando a reflexão para aspectos mais negativos, seria interessante mencionar que o público que mais posta essas autoimagens está na faixa entre 13 e 25 anos, aproximadamente. Isso nos leva a pensar que esses jovens mantêm seus registros fotográficos em um meio digital, normalmente não usando suportes materiais. As câmeras digitais possibilitam gerar um excesso de fotos, mas quanto será que esses jovens as guardam? Será que não há uma banalização da imagem provocada pelo excesso de imagens? Há limites para não se chegar a um excesso, ou, em outras palavras, como determinar o que é “excesso”?

De acordo com Andrew Hoskins, da Universidade de Glasgow, na Escócia, as tecnologias digitais estão alterando o modo como os fatos se tornam memória. Tornou-se certa compulsão a maneira como as pessoas se conectam (o tempo todo, em todos os lugares) e o grande número de compartilhamentos de *selfies*. Isso está gerando o que ele considera como “um processo de esvaziamento da memória”. Em uma apresentação pública, realizada em São Paulo, no dia 19 de agosto de 2014, ele disse que:

O registro via *selfies* transforma eventos coletivos em vivências individuais que são exibidas nos perfis pessoais de cada um, em meio a várias outras imagens, o que acaba banalizando o que deveria ser um registro da memória. Precisamos encontrar um caminho para que as mídias e as novas tecnologias digitais fortaleçam a memória e não a deteriorem ou a façam entrar em declínio. (JARDIM, 2014)



Esse pesquisador diz que registrar um evento parece ser hoje mais importante do que ver o que está sendo registrado e chama de “conectividade tóxica” essa compulsão de fotografar e gravar todos os momentos vivenciados. Essa toxidade está associada a uma dependência de aparelhos móveis por muitos jovens, o que pode ser prejudicial para eles, enquanto indivíduos, e também para as relações sociais com outras pessoas. Hoje é frequente vermos pessoas que, mesmo reunidas com amigos, dão mais atenção a suas conexões virtuais do que às presenciais, estando mais preocupadas em mostrar em redes sociais o que estão fazendo, publicando *selfies*, do que em aproveitar a companhia de quem está por perto fisicamente.

### **Redes sociais e memória**

As imagens postadas em redes sociais, apresentando situações do dia a dia, são representações do presente e, ao mesmo tempo, principalmente por serem postadas em linhas do tempo, podem ser vistas como registros para uma memória. Essa linha do tempo complementa o perfil dos usuários, além de “permitir a constituição de um espaço no qual memórias podem ser publicamente contadas”, apresentam “narrativas realizadas no tempo presente acerca de algo também atual ou de um passado recente” (NUNES, 2014, p.208). É inicialmente individual, mas passa a ser coletiva no momento em que é postada, ficando sujeita a compartilhamentos públicos. Pode ser considerada como uma memória presente, imediata, que apresenta elementos para serem compartilhados.

O registro é do momento instantâneo para um presente também instantâneo, quase como que um presente-passado e um presente-presente, que podemos chamar de atual. Essa memória do presente é uma memória efêmera e imediata, compartilhada em tempo real com amigos e familiares. Esta, que podemos chamar de memória compartilhada, seria uma espécie de memória imediata e, ao mesmo tempo, mediada pelo espaço virtual da *internet*, o ciberespaço. (HENRIQUES, 2014, p.22)

O espaço virtual vem assumindo, cada vez mais, um papel de arquivo, sendo utilizado não apenas para a socialização como também para arquivamento digital de



memórias em tempo real. Nas redes sociais são arquivadas fotos, imagens, produções e documentos (LESKE; CERQUEIRA, 2014, p.8).

Segundo Cunha (2011),

(...) a construção da memória coletiva, em um tempo de existência em rede, energizada pelas tecnologias de comunicação e redes sociais, é ainda mais universal sem ser totalizante. Assim como na construção da memória pela história oral, muito mais vezes participam da reconstrução da história e muito mais vezes auxiliam a partir de suas reminiscências individuais. (CUNHA, 2011, p.113)

As tecnologias móveis possibilitam a narrativa de vivências em tempo presente e essa narração móvel abastece a rede de memória coletiva que vai somando camadas de história. Como menciona Cunha (2011, p.104), na rede *Foursquare*, “a narrativa está conectada diretamente ao lugar”, sendo possível mostrar aos amigos onde a pessoa está, estabelecendo um diálogo a respeito do local. São colocadas opiniões sobre um estabelecimento, público ou privado, percepções e informações diversas, “trata-se de uma grande memória que começa a ser construída a partir da narrativa vinculada a um lugar específico e que constrói significativa memória sobre as cidades e as interações dos indivíduos com elas”.

De acordo com Henriques (2014, p.87), o *Facebook*, por exemplo, tem o aplicativo “linha do tempo”, no qual os usuários postam informações sobre sua vida (o que estão pensando, sentindo, fazendo no momento). Há um incentivo ao registro das atividades cotidianas e isso faz com que as pessoas fiquem conectadas o máximo de tempo possível, para atualizarem seus perfis e receberem informações sobre o que está acontecendo com seus amigos. Dessa forma, “o *Facebook* está adquirindo um perfil de uma grande enciclopédia de histórias e memórias, memória do momento presente e memória dos momentos passados”.

Também Nunes (2014, p.208) aponta o “papel de aglutinador de memórias pessoais” do *Facebook*, mostrando que a plataforma “tem se transformado numa espécie de catálogo eletrônico mundial, por meio do qual se tem acesso a histórias, fotos e demais informações inseridas voluntariamente pelas pessoas em seus perfis individuais”. A participação social possibilitada pelas tecnologias, permite “a cada usuário desempenhar

o papel de autor, elegendo o indivíduo, juntamente com seus gostos, práticas e vivências, como o centro dos processos informacionais experienciados na contemporaneidade”.

Para Rendeiro e Ribeiro (2012, p.5-6), os *posts*, *links* e imagens, fragmentos narrativos, *photologs* e informações das redes sociais estão em sintonia com a ideia de memória ativa. A produção é alimentada por trocas de recordações pessoais e dos outros, “servindo como um recurso pelo qual é possível nutrir a memória coletiva, como se nossas ações só tivessem valor quando exteriorizadas, contadas e (re)contadas aos outros e a nós mesmos”.

Para Cogo e Brignol (2011, p.82), as redes sociais podem ser vistas como estratégias de interações sociais, espaços em constante movimento, que manifestam uma forma de conectar-se e formar laços, que podem implicar em um modo de participação social cuja dinâmica conduza ou não a mudanças na vida dos usuários.

### **Considerações finais**

Este texto procurou fazer reflexões sobre o fenômeno de *selfies* (que virou moda nas redes sociais nos últimos anos), abordando aspectos positivos e negativos da relação entre registros fotográficos e memória.

Há algumas décadas, por exemplo, quando uma pessoa viajava, fazia seus registros utilizando uma câmera analógica, esperava a revelação de suas fotos, guardava-as em álbuns e apresentava às pessoas “presencialmente”. Atualmente, não é mais preciso esperar tanto tempo, as fotos são tiradas e postadas “no momento da ação”. Em uma viagem, quando a pessoa volta, nem precisa falar sobre o que aconteceu, isso foi vivenciado, narrado e tornado público ao mesmo tempo... está no passado. A internet, por esse ponto de vista, auxilia a preservação de registros pessoais de seus usuários, que passam a servir como elementos coletivos de memória.

Outro exemplo são os diários íntimos de adolescentes, antes escritos e guardados em segredo, hoje foram trocados por relatos em redes sociais e têm transformado a vida privada em pública. Com isso, há uma preservação da memória pela disseminação ou compartilhamento, que pode gerar uma “viralização”. Como aponta Henriques (2014,

p.130-131), o *Facebook* tornou-se “um lugar de encontro, de afetividades, de trocas e, sobretudo, de memória”, um lugar da “memória efêmera, produzida, registrada e compartilhada em tempo real”. As redes sociais possibilitam que as pessoas se apresentem, mostrem como querem ser vistas.

Mas, será que, por outro lado, informação em excesso não seria algo prejudicial, de alguma forma, para a memória? Além disso, como destacado por Dodebei e Gouveia (2008. p.44), “os arquivos digitais podem ser o elemento compensatório da perda de memória individual e social”. Nossa discussão coloca seu foco para a possibilidade de que ter informações excessivas no meio digital poderia gerar perda de memória, na medida que as pessoas acabam não tendo tempo suficiente para (re)ver todas essas informações e, com disso, estas podem ser relegadas ao esquecimento.

Kerckhove (1997) fez uma reflexão sobre como a realidade virtual poderia mudar o cotidiano das pessoas e alterar as bases de todos os setores da vida, isso antes da virada do século, ou seja, antes da proliferação das redes sociais. De fato, houve alterações no comportamento das pessoas como um todo, no modo como são feitas interações e nas relações sociais. Cabe agora que façamos ainda algumas previsões a mais, procurando traçar rumos para a compreensão de como se será o futuro dessa geração de nativos digitais, como ficará a memória desses jovens que deixam todos os seus registros nessa realidade virtual.

Já Rokeby (1997, p.69), ao falar sobre espelhos transformadores usados em trabalhos interativos para refletir os interagentes para eles mesmos, discute sobre a questão da autoimagem e aponta que o resultado desses trabalhos podem ser positivos, por acrescentarem “profundidade ao sentido que alguém tem de seu eu”, mas, ao mesmo tempo, podem tornar a pessoa “potencialmente suscetível à manipulação”. Esse autor menciona a possibilidade de artistas interativos ajudarem a aumentar a “alfabetização interativa” do público em geral.

Costa (2005, p.87-88), ao estabelecer relações entre fotografia, identidade e memória, considera que a fotografia e o autorretrato fornecem elementos essenciais para o reconhecimento do “eu” como pessoa, “como uma unidade observável que existe em si

mesma e fora da minha consciência”. As imagens registradas ilustram momentos, “gravando-os na memória – nossa e dos outros”, tornando-os “permanentes e imutáveis”, “a fotografia conserva e eterniza”.

Transportando essas ideias de um tempo em que ainda não havia *selfies* para nossos dias, podemos dizer que há um campo de estudo amplo relacionado às mudanças advindas com o avanço tecnológico. É preciso observar, sob um ponto de vista interdisciplinar, quanto a autoimagem publicada em redes sociais, sem limites ou de forma banalizada, podem trazer algum prejuízo relacionado à memória, sobretudo a dos jovens.

Quanto à questão do uso excessivo de *selfies*, talvez uma “alfabetização visual” seja o caminho para auxiliar na compensação desse excesso. Se conhecerem melhor os recursos de imagens, suas funções, é possível que os jovens comecem a perceber quando estão perdendo os limites de suas ações. Exemplos dessas perdas são *selfies* realizados em funerais, sobretudo os de pessoas famosas; em tragédias em que pessoas se posicionam para mostrar sua presença; em hospitais, mostrando celebridades doentes. Regras de sociabilidade cotidianas precisam ser compreendidas para evitar situações indesejáveis ou constrangedoras e estabelecer o que são comportamentos aceitáveis em cada lugar ou cultura.

## Referências

COGO, Denise; BRIGNOL, Liliane Dutra. Redes sociais e os estudos de recepção na internet. **Matrizes**. São Paulo, Ano 4, n.2, p.75-92, jan./jun. 2011.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. São Paulo: Cortez, 2005.

CUNHA, Mágda Rodrigues da. A memória na era da reconexão e do esquecimento. **Em Questão**, Porto Alegre, v.17, n.2, p.101-115, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/22062>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

DOBEBEI, Vera; GOUVEIA, Inês. Memória do futuro no ciberespaço: entre lembrar e esquecer. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**, São Paulo, v.9, n.5, p.43-55, out. 2008. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/out08/Art\\_02.htm](http://www.dgz.org.br/out08/Art_02.htm)>. Acesso em: 10 dez. 2014.

HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. **Os rastros digitais e a memória dos jovens nas redes sociais**. 2014. 160f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais, 2014. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Teses/Tese33.pdf>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

JARDIM, Simone Silva. “Era Selfie”: como ficam as memórias e o legado entre gerações? **Observatório da Imprensa**, Ano 18, n.813, 26/08/2014. Disponível em: <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/\\_ed813\\_como\\_ficam\\_as\\_memorias\\_e\\_o\\_legado\\_entre\\_geracoes](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed813_como_ficam_as_memorias_e_o_legado_entre_geracoes)>. Acesso em: 20 jan. 2015.

KERCKHOVE, Derrick. A realidade virtual pode mudar a vida?. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.49-51.

LESKE, Gisele Danusa Salgado; CERQUEIRA, Lícia Maria Costa Fajardo. Memória e novos meios: a narrativa contemporânea como ferramenta de musealização do mundo. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER, 8, 2014. **Anais eletrônicos...** São Paulo, SP, 2014. Disponível em: <[http://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/gisele\\_danusa\\_salgado\\_leske\\_204.pdf](http://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/gisele_danusa_salgado_leske_204.pdf)>. Acesso em: 07 jan. 2015.

NATES, Óscar Colorado. **Autorretrato y fotografia**. 2013. Disponível em: <<http://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

NUNES, Jefferson Veras. Vivência em rede: uma etnografia das práticas sociais de informação dos usuários de redes sociais na internet. 2014. 307f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Marília), 2014. Disponível em: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/.../nunes\\_jv\\_do\\_mar.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/.../nunes_jv_do_mar.pdf)>. Acesso em: 07 jan. 2015.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RENDEIRO, Márcia Elisa Lopes Silveira; RIBEIRO, Leila Beatriz. Eu compartilho, ele compartilha – memória e colecionismo – patrimonializando lembranças nas redes sociais. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2012. **Anais eletrônicos...** Niterói, RJ, 2012. Disponível em: <<http://www.aninter.com.br/ANAIS%20I%20CONITER/>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

ROKEBY, David. Espelhos transformadores. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.67-69.

SBARAI, Rafael. “Selfie” é nova maneira de expressão. E autopromoção. *Veja.com*, Vida Digital. 23/11/2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/selfie-e-nova-maneira-de-expressao-e-autopromocao>>. Acesso em: 10 dez. 2014.



SOARES, Luciano Sampaio. Do autorretrato ao Selfie: um breve histórico da fotografia de si mesmo. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, n.48, p.179-193, Curitiba, 2014. Disponível em: <[http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/ciclo\\_4/tcc\\_48\\_hist\\_da\\_ccao/pdf\\_48/art\\_12.pdf](http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/ciclo_4/tcc_48_hist_da_ccao/pdf_48/art_12.pdf)>. Acesso em: 02 fev. 2015.

SOSA, Manuel Canga. Introducción al fenómeno del selfie: valoración y perspectivas de análisis. **Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía**, n. 10, p. 383-405, 2015. Disponível em: <[http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=281](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=281)>. Acesso em: 02 fev. 2015.

## Tessituras para uma escrita histórica da cidade a partir de registros fotográficos<sup>1</sup>

Andréa Cristiana Santos<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

### Resumo:

Este artigo analisa registros fotográficos referente à cidade baiana de Juazeiro e seus habitantes, publicados na revista *O Malho*, no início do século XX. A partir dos fragmentos e resíduos desse passado, pretende-se investigar como esses registros instituíram regimes de visibilidade dos processos em transformação na urbe. Demonstrase que as imagens podem evocar processos históricos, nos quais foram construídas narrativas acerca das transformações urbanas e de determinados segmentos sociais no contexto de uma modernização brasileira excludente.

**Palavras-chave:** História; memória; fotografia; modernização; jornalismo.

Em 23 de novembro de 1947, o colunista Walter de Castro Dourado alertava ao leitor de *O Sertão*<sup>3</sup> que os futuros historiadores teriam dificuldade para reconstruir o patrimônio arquitetônico da cidade baiana de Juazeiro, em decorrência das transformações sociais no ambiente urbano. Ele narrava que já não encontrava os vestígios do primeiro templo religioso em devoção a Nossa Senhora das Grotas, construído em 1854, que deu origem ao município. Também não havia relíquias do antigo estádio do Prado, onde os moradores praticavam os primeiros jogos de turfe. A sede do Cinema Smart e a do Teatro Sant'Anna também foram demolidos.

Ao constatar a ausência de parte do patrimônio arquitetônico, o colunista temia que não houvesse sequer documentos que ficassem como registros para os futuros

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT6 Memórias em Imagem, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultural da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: andcsantos@uneb.br.

<sup>3</sup> Jornal que circulou na cidade de Juazeiro, Bahia, na década de 1940, editado por José Diamantino de Assis.

pesquisadores. Ao final da coluna, vaticinava o destino da urbe: tudo se transformou, evoluiu, civilizou-se. Essa percepção da aceleração do tempo e das mudanças o levou a escrever livros de natureza memorialística<sup>4</sup> que narravam acontecimentos históricos ocorridos na cidade, para que o véu do esquecimento não recaísse sobre a urbe e os habitantes.

Tanto as obras de Walter Castro Dourado e de outros memorialistas são relevantes porque elas são fontes disponíveis aos pesquisadores na ausência de documentos primários localizados em acervos públicos e privados. Além disso, os autores podem ser considerados como guardiães da memória, pois coletaram documentos, recolheram informações e fizeram um registro de natureza histórica. Eles exercitaram um ofício de narrar o passado e as narrativas constroem tessituras entre relatos de fatos históricos e memórias.

Contudo, existe uma outra dimensão relevante para narrar o passado que são os registros fotográficos que trazem os vestígios das transformações da urbe e nos ajudam a construir uma história sobre a cidade. A partir desse recorte, podemos questionar quais imagens existentes circularam nos suportes midiáticos que nos permitem realizar uma interpretação historiográfica sobre a cidade e seus habitantes? É possível reconstituir parte de uma história da cidade a partir dessas imagens que circularam em suportes midiáticos? Quais evocações desse passado podem ser consideradas memoráveis?

Neste artigo, propomo-nos analisar algumas imagens que circularam na revista *O Malho* que reproduzem uma visão sobre a cidade e seus habitantes na primeira metade do século XX. Algumas dessas imagens podem ser consideradas como um lugar de memória no sentido de que elas podem permitir uma ancoragem do passado ao presente. Pierre Nora (1993), ao se referir a um lugar de memória, considera que, em decorrência dos processos de aceleração do tempo e mudança no espaço, existe uma necessidade de registrar eventos, criar arquivos, organizar celebrações e rituais.

---

<sup>4</sup> Entre as publicações de Walter Castro Dourado estão: *Juazeiro da Bahia à luz de sua história* (1985); *Juazeiro ano 100: lances de sua história* (1978).

Mas essas imagens são, sobretudo, fragmentos, resíduos, artefatos que podem permitir o acesso ao passado (LOWENTHAL, 1998). Alguns desses registros podem ser considerados parte de um acervo histórico de uma cidade desconhecida, um país estrangeiro. Para ter acesso a essas imagens, é preciso escavar arquivos, verificar em quais materialidades e circunstâncias elas assumiram uma existência. São fragmentos que estabelecem um diálogo com o conceito de uma história construída a partir das ruínas. Como nos diz Walter Benjamim (1987), olhamos para o passado como se ele fosse uma série de acontecimentos em um contínuo, mas sem perceber que ele pode ser construído a partir das ruínas. Devemos acordar os mortos e juntar os fragmentos. A história como um “objeto de uma construção, cujo lugar não é um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (229).

Walter Benjamim considera que um acontecimento só se transforma em fato histórico postumamente. Ele pode está separado por milênios, mas passa a fazer sentido pela cadeia de memórias e reminiscências que o localiza em um tempo e espaço. Assim, cabe-nos exercer a tarefa de escavar, buscar investigar esses fatos passados sobre as ruínas existentes, reunir os fragmentos e as reminiscências para produzir uma interpretação sobre o passado, os homens e seu porvir.

Essas imagens podem ser interpretadas como rastros que nos ajudam a construir uma escrita da história, uma operação historiográfica, como recomenda Michel de Certeau (2008). Para o historiador, o conhecimento histórico é um fazer-se, que organiza procedimentos próprios ao objeto analisado e seus métodos de pertinência. Esta operação historiográfica deve ser compreendida em relação a três aspectos: um lugar, no qual se instauram os métodos, os interesses e a organização dos documentos; os procedimentos de análise, determinado pela interpretação; e a construção de um texto em uma escritura, uma narratividade.

Neste artigo, essas imagens nos ajudam a construir uma escrita historiográfica sobre a cidade a partir desses rastros e fragmentos, disponíveis em um suporte midiático como *O Malho*. É importante ressaltar que os instantâneos foram reproduzidos a partir de uma lógica da produção jornalística para dar visibilidade a personagens de cidades do



interior do país, geralmente comerciantes locais e/ou acontecimentos noticiosos (agendamento público) como as visitas de representantes oficiais, presidente da República e governadores. É possível que algumas dessas imagens tenham sido enviadas pelos próprios personagens para fins de autopromoção e visibilidade pública. Contudo, o que podemos ressaltar é que essas imagens demonstram um circuito comunicativo entre leitores em cidades do interior do país, que tinham acesso a periódicos editados na capital do país. Elas também constroem um regime de visibilidade referente ao que se tornava imagem pública em relação à urbe para os leitores da revista.

### **Conhecendo o passado a partir de instantâneos fotográficos**

Desde o final do século XIX, Juazeiro atraía viajantes que chegavam ao sertão pela linha férrea ou pelo curso do rio São Francisco. As terras que pertenciam à tribo Cariri foram incluídas como domínio da Casa da Torre dos Garcia D'Avila no século XVI. Os bandeirantes desbravaram o território distante dos centros e das capitais e instalaram núcleos de povoamento em direção às terras do norte do país e do centro-oeste. No cruzamento de duas estradas - a fluvial por meio do Rio São Francisco e a terrestre aberta pelos bandeirantes - surgiu a Passagem do Juazeiro, como era conhecido o local no século XVII. Desse ponto, podia-se atravessar o rio e ter acesso aos estados do Ceará, Piauí e Goiás. A estrada favoreceu o fluxo de pessoas e mercadorias de uma região a outra. Logo a cidade se transformou em uma vila e foi elevada à categoria de cidade em 15 de julho de 1878 (CUNHA, 1978).

Em expedição ao rio São Francisco e a Chapada Diamantina, no final do século XIX, o engenheiro e geógrafo Teodoro Sampaio (2013) ficou impressionado com o desenvolvimento social e cultural que apresentava a cidade e tratou de denominá-la como o “Grande Empório do Sertão”. A expedição Hidráulica foi planejada pelo ministro dos Transportes e Agricultura João Lins Vieira Cansação de Sinimbu para aprimorar o melhoramento dos portos e a navegação no interior do Brasil. A malha fluvial sanfranciscana era considerada uma das vias de comunicação mais favoráveis entre as

regiões brasileiras, pois estava se integrando às estradas de ferro, que se instalavam no país.

O geógrafo aportou no cais da cidade em 14 de outubro de 1879 e se admirou com os hábitos e costumes dos três mil habitantes. O geógrafo partiu do porto do Rio de Janeiro e iniciou o percurso para conhecer o rio São Francisco pelo sertão alagoano. Visitou as cidades de Penedo, Piranhas, em Alagoas, as cachoeiras de Paulo Afonso e a pernambucana Cabrobó. Durante a travessia pelo sertão, encontrou casebres pobres e uma população retirante das secas.

Porém, ao chegar à cidade baiana às margens do São Francisco, encantou-se com a “grande praça do interior do país” com uma condição geográfica privilegiada e com influência nas transações comerciais com os estados vizinhos. Situada a 575 km de Salvador, o município possuía o trecho mais curto de navegação pelo rio São Francisco até chegar à capital. Ela tinha duas grandes artérias de comunicação com o interior do país: a estrada que segue da Bahia, passa pelo Piauí e chega ao Maranhão; e a estrada fluvial que desce de Minas e atinge o Oceano, após passar pela Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. O transporte fluvial pela Viação Baiana do São Francisco conduzia os habitantes do sertão até Januária e Pirapora<sup>5</sup>, em Minas Gerais, e de lá para outras regiões, como a capital federal, Rio de Janeiro.

O geógrafo ficou hospedado quatro dias na cidade e narrou no diário de viagem o bom gosto arquitetônico das casas, o modo festivo e alegre da população, aspectos que o fizeram repensar o conceito de atraso atribuído aos sertões, considerado até então uma região “áspera, atrasada e tão pouco favorecida pela natureza”. A cidade de Juazeiro se assemelhava a uma corte, mostrava-se propensa ao progresso e à riqueza.

Teodoro Sampaio destacou o porto como a praça de onde convergiam rotas de navegação e aportavam embarcações trazendo mercadorias provenientes da Europa. Na

---

<sup>5</sup> Com a construção da Barragem de Sobradinho e a Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) na década de 1970, esse transporte fluvial foi interrompido.



outra margem do rio, ele visitou Petrolina, uma pequena vila<sup>6</sup> do município de Boa Vista, com poucas casas, traçado desalinhado, ruas estreitas e uma modesta igreja.

Essa descrição de Teodoro Sampaio influenciou o surgimento de uma construção narrativa sobre a cidade sertaneja presente tanto nos relatos memorialísticos como nos registros fotográficos da revista *O Malho*. Em diversos momentos, a cidade ribeirinha é retratada às margens do São Francisco, com embarcações chegando e partindo, transportando pessoas e mercadorias do longo do curso do rio. Destaca-se nas curtas legendas a importância da Viação Bahiana do São Francisco, como uma rota do progresso pelo sertão, como vemos nos dois registros a seguir, localizados em anos distintos:



Figura 1: *O Malho*, Ano VI, edição 265, de 12 de outubro de 1907

---

<sup>6</sup> Petrolina se tornou cidade em 1895.

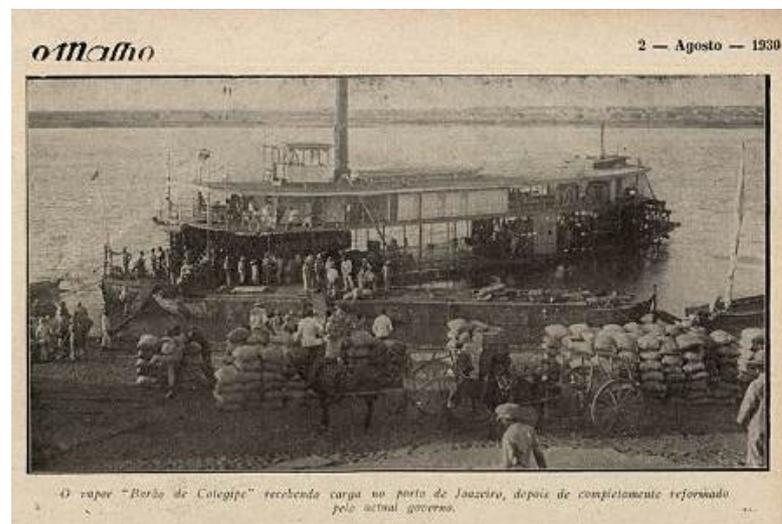


Figura 2: *O Malho*, ano XXIX, edição 1455, 2 de Agosto de 1930

A interligação da malha viária à férrea ajudava a construir uma referência de cidade moderna. A Estrada de Ferro da Bahia ao São Francisco, construída em 1896, interligando o sertão baiano a Salvador, propagava os benefícios trazidos pela modernização da viação brasileira. Em uma coluna de *O Malho*, o cronista relatava aos leitores a facilidade de se locomover da capital federal até Pirapora, em Minas Gerais, e de lá para o sertão baiano. O cronista demonstrava que a nova rota permitia conhecer as riquezas naturais do país com a comodidade de um transporte eficiente:

imagine-se já se poder ir da Avenida Central lavar as mãos no Rio S.Francisco, em 24 horas, varando o sertão mineiro. Depois é navegar pela grande artéria fluvial, tomar em seguida a linha férrea Joazeiro a Alagoinhas e cair em plena capital da Bahia, sem a massada dos enjôos nem o perigo dos Abrolhos (MALHO, Ano X, Ed. 403, 4/6/1910).

A linha férrea significou a abertura de novas vias de comunicação e o maior fluxo de pessoas pelo sertão brasileiro. Ao longo do século XX, memorialistas e historiadores locais consolidaram essa interpretação histórica que associou a expansão da malha ferroviária ao progresso e ao desenvolvimento da cidade. O jornalista João Fernandes da Cunha (1978) ressaltava o “invejável grau de crescimento e de progresso” de Juazeiro,

comparada às outras cidades, às margens do rio São Francisco, o que a levou a investir em bens culturais.

Com a ajuda da imprensa, se tornou comum a circulação de imagens como a da visita do presidente Affonso Penna e do governador da Bahia, José Marcelino, em visita as cidades do norte da Bahia<sup>7</sup>. A visita ganhou um registro fotográfico em frente à estação ferroviária. Geralmente, os relatos fazem referência à presença de populares, que os recepcionavam nas estações, como registrado na foto a seguir.



Figura 3: *O Malho*, Ano V, edição 196, de 16 de junho de 1906

As estradas de ferro faziam uma alegoria de uma representação do poder econômico, mas também cultural. Escavando essas imagens sobre o passado, podemos encontrar registros do patrimônio imaterial como as filarmônicas. Um desses registros fez menção ao que foi um “passeio operário-musical” na data festiva do 1 de maio. Contudo, na legenda, o redator destacou as presenças do major Mota, capitão Machado Costa e Lima e o comerciante José da Costa, que recebeu os amigos na estação no distrito de Carnaíba. Não existe nenhuma menção ao segmento de trabalhadores ferroviários, embora a legenda da foto traga, genericamente, o termo operário:

<sup>7</sup> A Bahia passou a ser denominada região Nordeste, somente dos anos 1970. Anteriormente, era chamada região Leste.



Figura 4: *O Malho*, Ano IX, edição 416, de 3 de setembro de 1910

Essas imagens podem representar um ambiente social e cultural marcado por influências de ideias de modernização das cidades e civilização que se espalhavam dos grandes centros para o interior do país. Questões como reordenamento do espaço físico, valorização estética e criação de instituições sociais que buscam fomentar a crença na ciência, na racionalidade e valores de liberdade individuais serão difundidas por meio da imprensa. Uma comunidade de homens públicos e de jornalistas fomentou a circulação de ideias de progresso e civilização, refletindo as acomodações, tensões e contradições do contexto social e político dos primeiros anos da República.

A imprensa foi um instrumento de promoção e divulgação desses processos que vão remodelando a existência da vida na comunidade. Algumas imagens referentes às pessoas com poder aquisitivo circulam na esfera pública numa alusão a um processo de modernização excludente, visto do alto, excluindo segmentos populares e ressaltando representantes de um poder local.

Por meio de algumas imagens, disseminadas na imprensa, iniciativas como a instalação do Campo Prático de Viticultura, posteriormente transformado em Horto Florestal e centro de aprendizagem agrícola antes da criação da Faculdade de Agronomia do Médio São Francisco, no ano de 1960, ganham visibilidade para ressaltar pessoas da comunidade com poder aquisitivo. No campo prático, foi construído um sistema de



aqueduto para cultivo irrigado, em 1907. A imagem que registra o campo prático é associada à visita do governador à cidade.

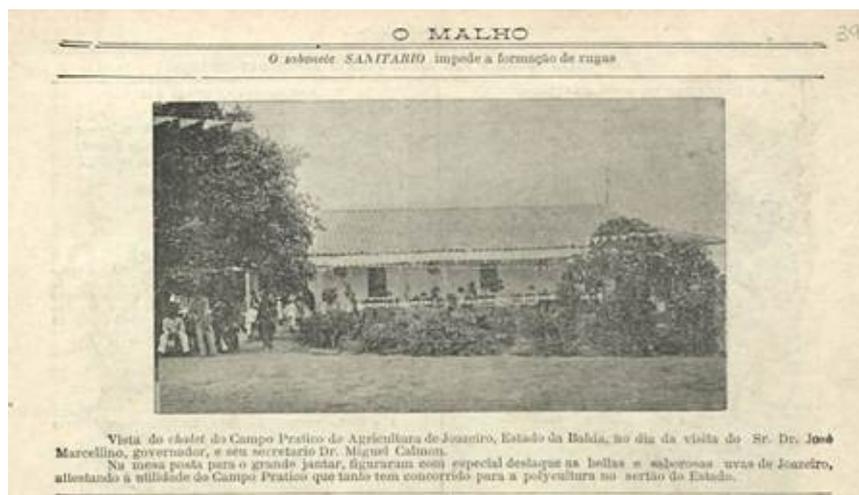


Figura 5: *O Malho*, Ano V, edição 174, 13 de Janeiro de 1906

Em outro registro fotográfico sobre a cultura agrícola na região, é destacada a produção de vidreiras (uvas) na chácara de um médico e anunciante de *O Malho*, Eduardo Britto. As imagens que circulam em *O Malho* sobre a cidade se referem aos problemas urbanísticos como as enchentes do rio, inundações e desabastecimento de alimentos. O leitor era informado da ação de “beneméritos”, geralmente comerciantes, que ajudavam a população em momentos de desastres naturais, oferecendo alimentos e auxílio no transporte de mobília das casas. A revista publicava, inclusive, o retrato de alguns desses comerciantes.

As ideias de modernização do espaço físico e de novas instituições culturais também ganharam registros como a construção do Cineteatro São Francisco, da sede da filarmônica Apollo e do Grande Hotel Lopes, cuja legenda destacava o empreendimento hoteleiro de propriedade de um rico comerciante.



Figura 6: *O Malho*, Ano IV, edição 172, de 30 de dezembro de 1905

Podemos conceber a circulação dessas imagens na imprensa como reflexos da disseminação de ideias de modernização pelo sertão baiano, principalmente quando os meios de comunicação passam a ser concebidos como produtores de uma cultura moderna que provoca mudanças nos hábitos e costumes e viabiliza fluxos de comunicação entre as cidades do interior e regiões centrais do país.

Podemos questionar, contudo, o motivo dessas imagens ganharem visibilidade no periódico. Pelo que podemos analisar essas imagens são instrumento de visibilidade de um determinado poder local. Elas representam uma visão sobre a cidade e seus distintos públicos. Por um lado uma cidade que ganhava visibilidade para ostentar uma lógica econômica; por outro lado, silencia sobre personagens populares.

Porém, a imagem de populares não é totalmente excluída da esfera pública, ela ganha visibilidade quando está associada a uma ação filantrópica dos beneméritos, como registrado no instantâneo fotográfico da loja maçônica Harmonia e Amor. Em um evento natalino, dirigentes da loja distribuem donativos para a população, roupas e gêneros alimentícios.



Figura 7: *O Malho*, Ano XXXVI, edição 192, 4 de fevereiro de 1937

Nesta imagem se torna evidente, pela oposição de seus contrários, que a revista procurava tornar público imagens de determinados segmentos econômicos e que detinham algum prestígio social da cidade. A coleta de informações é seletiva e decorrente de processos múltiplos de seleção e edição sobre a realidade. Compreendemos algumas dessas imagens publicadas como uma construção narrativa da cidade permeada por um discurso de poder e reflexo de uma modernização social excludente, que privilegiou determinados públicos. Contudo, esses registros inéditos, alguns, até hoje, desconhecidos da população pois alguns prédios arquitetônicos já não existem, nos possibilitam realizar uma interpretação histórica a partir desses rastros e fragmentos sobre o passado.

### Considerações

Essas imagens representam processos históricos relacionados às transformações ocorridas na cidade. Contudo, como podemos interpretar essas imagens, o que elas nos evocam sobre o passado da urbe?



Ítalo Calvino (1990), no livro *As cidades invisíveis*, narra a chegada do visitante a cidade de Maurília, ao mesmo tempo em que ele observa velhos cartões-portais ilustrados que mostram como a cidade havia sido outrora. Na cidade dos cartões-portais, vê-se a praça idêntica no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas no lugar da fábrica de explosivos. Ao olhar aquelas imagens, o viajante possivelmente é convocado a louvar a cidade dos cartões-portais. Reconhece-se a pujança da metrópole, a prosperidade se comparada à velha cidade.

Ao voltar o seu olhar sobre aquelas imagens, o visitante pode perceber uma certa graça perdida. Mas Calvino ressalta que essa admiração só pode ser despertada ao olhar os cartões-postais, ato que sugere, quase sempre, uma certa nostalgia. Porém, ele declara: “em presença da Maurília provinciana não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes” (1990, p.30).

Para Calvino, algumas cidades nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Habitantes podem permanecer iguais, sotaques e rostos, mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora, sem avisar. Acomodaram-se outros deuses. Assim, é “inútil saber se os deuses do presente são melhores do que os do passado, dado que não existe relação entre eles. Assim como os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado, mas uma outra cidade” (CALVINO, 1990, p. 31).

Podemos pensar esse texto de Calvino como uma alegoria sobre os processos de construção memorável sobre a cidade tendo como fontes os registros imagéticos. Ao olhar essas imagens, podemos ser seduzidos por uma construção imagética da cidade que só pertence ao passado, sem relação com as transformações ocorridas no presente. Contudo, essas imagens não podem nos evocar tão-somente nostalgia, elas precisam ser analisadas como regimes de visibilidade, mediados por relações de poder e de classe e por construções narrativas que instituem uma escrita sobre a cidade e seus habitantes.

Algumas construções imagéticas sobre o passado também podem ser evocadas como construções memoráveis feita no presente. Um exemplo que ainda permanece se referem aos registros fotográficos do rio S. Francisco como símbolo da cultura ribeirinha e integração regional, mesmo que hoje já não exista mais o transporte fluvial. Também é



possível que algumas pessoas, de forma nostálgica, debrucem o seu olhar para a cidade de outrora e a considerem como um lugar agradável e bem melhor de se viver do que a urbe do presente.

Mas o que as imagens publicadas em *O Malho* nos permitem perceber é uma cidade marcada por um controle de visibilidade pública de uma determinada classe. Essas imagens reproduzem, por visibilidade e ocultação, o poder de uma determinada classe sobre outra. Assim, essas imagens devem ser problematizadas a fim de verificar quais interpretações do passado podem ser feitas, sem evocar a nostalgia nem ocultar processos de exclusão social, marcada por uma modernização excludente que marcou a construção da cidade no passado. É olhar a cidade de Juazeiro sem a nostalgia dos velhos cartões-postais, mas como fragmentos, resíduos de um passado sujeito a uma interpretação em um determinado tempo e lugar.

### Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** Obras escolhidas. 3ed. Vol I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel. **A Escrita da história.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CUNHA, João Fernandes. **Memória Histórica de Juazeiro.** Juazeiro-Ba. Ed. Autor. Juazeiro-Ba. 1978.

DOURADO, Walter. A imprensa e os vultos do passado de Juazeiro, ano 100. In: DUARTE, Jorge; DOURADO, Walter et alli. **Juazeiro ano 100: lances de sua história.** Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1978.

DOURADO Walter de Castro. **Juazeiro da Bahia à Luz da História.** Vol I. Impressora Rocha. Studio Domingues, Juazeiro - Bahia, 1985.

DOURADO Walter de Castro. **Juazeiro da Bahia à Luz da História.** Vol II. Gráfica Beira Rio. Juazeiro - Bahia, 1994.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado.** São Paulo: Projeto História, vol 17.. nov 1998.



NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. In: Projeto História. São Paulo: vol 10, dez 1993.

SAMPAIO, Teodoro. O Rio de S. Francisco e a Chapada Diamantina: trechos de um diário de viagem (1879-80). In: **Revista S. Cruz**: São Paulo: Editora das Escolas Professionaes Salesianas, 1905. Edição digitalizada pela Biblioteca Digital Curt Nimuendaju, em 2010. Disponível em [http://biblio.wdfiles.com/local--files/sampaio-1905-rio/sampaio\\_1905\\_rio.pdf](http://biblio.wdfiles.com/local--files/sampaio-1905-rio/sampaio_1905_rio.pdf). Acesso em 5 de setembro de 2013.

## Uma experiência com fanzines de quadrinhos e artes visuais na sala de aula<sup>1</sup>

José Luiz dos Santos<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), SP

### Resumo

Este artigo trata da utilização das Histórias em quadrinhos (HQs) e de fanzines na educação, em especial no ensino das Artes Visuais. Para isso faremos uma retrospectiva que perpassa pela história das HQs e dos fanzines, destacando nas HQs as tiras cômicas (comics strips), seu desenvolvimento como meio de comunicação de massa e sua afirmação como uma nova forma de arte. No caso dos fanzines, serão abordados as características e os gêneros principais – sobretudo fanzines de quadrinhos – que, por seu caráter autoral e artístico, apresenta-se de forma inovadora para o ensino das artes visuais. Para atingir esse objetivo, será descrita a trajetória de Gazy Andraus, professor, artista, fanzineiro e pesquisador de HQs, a partir da qual serão observados aspectos de suas experiências com a criação e produção de quadrinhos poético-filosóficos, bem como a importância dos fanzines para sua utilização no ensino das artes visuais no ensino superior.

**Palavras –chave:** História em Quadrinhos; Fanzines; Artes visuais; Educação; Gazy Andraus

### Introdução

Este texto resulta de pesquisa realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul, a partir de revisão bibliográfica e do levantamento da história de vida do professor Gazy Andraus, especialmente no tocante à sua trajetória artística e no âmbito da educação, com o objetivo principal de demonstrar a sua produção e a aplicação de histórias em quadrinhos no que tange à inovação do ensino aprendizagem em sala de aula. Acrescenta-se também a este

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT6 Memórias em Imagens, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul – São Paulo Professor de cargo efetivo PEBII junto à SEE do Estado de São Paulo, pesquisador vinculado ao observatório de quadrinhos da ECA – USP. E-mail: jluizsan@gmail.com

material, entrevista com Gazy Andraus, que, além de professor, é também artista, fanzineiro e pesquisador de Histórias em Quadrinhos, que revela, por sua história de vida, aspectos relevantes de sua obra artística, sua atuação como professor e produtor de quadrinhos e fanzines, bem como suas experiências com a utilização das HQs e fanzines em sala de aula para o ensino das Artes Visuais. Além da perspectiva da história oral, este texto foi norteado pelo referencial da semiologia de linha francesa, sendo que o texto amplia as discussões sobre a contemporaneidade da linguagem dos quadrinhos, verbal (textual) e não verbal (imagética) caracterizada sobretudo pela vocação imagética da sociedade pós industrial.

### **Breve perspectiva histórica das Histórias em Quadrinhos**

As Histórias em Quadrinhos (HQs) estão presentes na história do homem desde os tempos mais remotos, quando se iniciavam as primeiras formas de comunicação verbal, através de desenhos feitos muitas vezes com sangue de animais ou seivas de plantas. O homem primitivo procurava deixar registrada a sua passagem através de desenhos rústicos feitos nas paredes das cavernas, para Álvaro de Moya (1977), Sonia Luyten (1985), Scott McCloud (1995) *apud* (SILVA, 2014:21), “as origens das histórias em quadrinhos estão nos primórdios da civilização, devendo levar-se em consideração que as inscrições rupestres nas cavernas pré-históricas já narravam possíveis acontecimentos através de imagens”.

Desse modo, e considerando o avanço tecnológico da civilização humana, Silva indica que com o avanço das técnicas de reprodução gráfica os artistas começaram a criar trabalhos que podem ser considerados como precursores da HQs atuais. “Foi com a descoberta da impressão, por Gutemberg, que tudo se precipitou, o grande salto foi dado”, afirma Moya (1977, p. 34) *apud* Silva (2014:22).

A partir dessas novas possibilidades de reprodução gráfica muitos artistas se destacaram contribuindo para que as HQs se tornassem o que são nos dias atuais, entre eles pode-se citar o suíço Rudolph Topffer e o alemão Wilhelm Busch (SILVA, 2014:22). Sobre o primeiro, McCloud (2005) *apud* Silva (2014:23) afirma que “a contribuição de

Rudolph Topffer foi tão significativa que ele até poderia ser considerado o pai das histórias em quadrinhos modernas, por já na primeira metade do século XIX fazer uso de ‘caricaturas e requadros’”.



Figura – 1 Cena de Max und Moritz, ou Juca e Chico, por Wilhelm Busch Silva (2014:24)

Mas foi nos Estados Unidos, no início do século XX que os quadrinhos se consolidaram como linguagem, e como meio de comunicação de massa, surgindo primeiro como tiras cômicas nos jornais (comics strips) e aos poucos ganhando autonomia, até tornarem-se revistas independentes:

No final da década de 1930 foram criadas nos EUA as primeiras revistas inteiramente de quadrinhos e independentes dos jornais, chamadas de comic book, um formato que se consolida dando origem a grandes editoras dedicadas a quadrinhos. É neste contexto que surgem as primeiras histórias do gênero super-herói tendo como ícone o personagem Superman publicado pela primeira vez em 1938 (SILVA, 2014, p. 28)



Figura – 2 Primeiras revistas do Superman, de Joe Shuster e Jerry Spiegel. Silva (2014:29)

### **Quadrinhos como linguagem**

Vive-se em uma sociedade pós-industrial caracterizada sobretudo pela leitura imagética do mundo em que vivemos, e neste sentido, a história humana sempre foi marcada pelo desejo do homem de reproduzir a realidade pela imagem, desde as pinturas rupestres, a imprensa de Gutemberg, a fotografia, o cinema e atualmente com as novas tecnologias. Para Silva (2014, p. 60), “a valorização das HQs como linguagem artística ganha força se analisada dentro das culturas contemporâneas que é cada vez mais visual, o que fortalece todas as formas de comunicação que têm por base o uso da imagem”

Vergueiro (2013:5) atribui uma maior aceitação dos quadrinhos provavelmente a uma (...) “compreensão mais ampla dos papéis e efeitos dos meios de comunicação social na sociedade contemporânea, como à própria evolução desses meios”

A linguagem dos quadrinhos é composta por signos verbais (textos) e não verbais (imagens) ampliando a leitura e interação do leitor com as narrativas, onde a atuação conjunta desses códigos constrói um quadro semiótico capaz de oferecer ao leitor maior interesse e entendimento. “(...) as histórias em quadrinhos constituem um sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal” (VERGUEIRO, 2010, p. 31).

Estes códigos estão presentes nas HQs através dos conteúdos dos textos, do estilo das fontes utilizadas, do estilo do artista, do seu traço, das cores utilizadas, dos próprios quadros, dos diversos tipos de balões, dos enquadramentos, entre outros, e para que essa linguagem possa ser compreendida em sua plenitude é preciso compreendê-la e dominá-la. Ramos (2009, p. 30), afirma que “ler quadrinhos é ler sua linguagem. Dominá-la. Mesmo que em seus conceitos mais básicos, é condição para a plena compreensão da história e para a aplicação dos quadrinhos em sala de aula e em pesquisas científicas sobre o assunto”.

Estes signos são elementos da linguagem dos quadrinhos e por isso são parte integrante das narrativas, como o balão, onomatopeias, metáforas visuais, além dos próprios quadros e as cores utilizadas, os planos e enquadramentos utilizados, entres



outros recursos como as linhas cinéticas, que dão movimento às cenas, construindo o quadro semiótico responsável pelo entendimento da trama retratada na história.

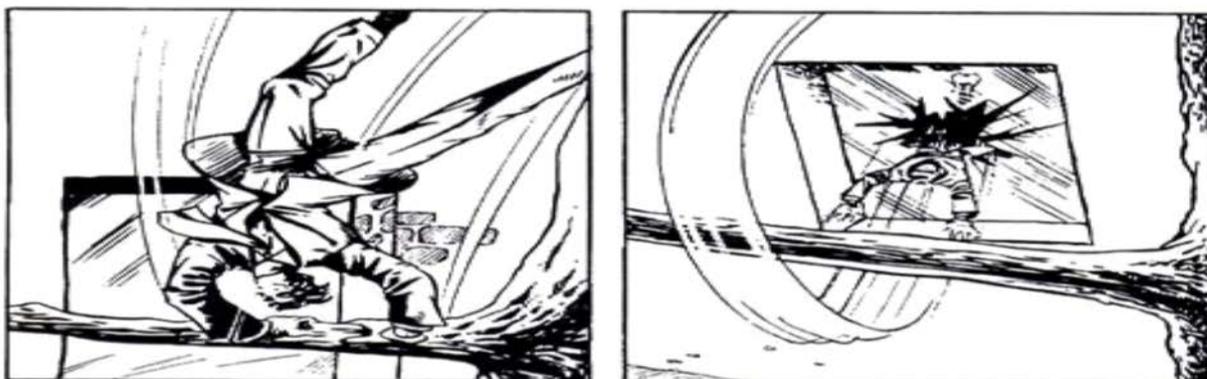


Figura – 3 Exemplo de linhas cinéticas na HQ Spirit, de Will Eisner. Silva (2014:50)

Outro aspecto fundamental presente nas HQs é a justaposição caracterizada pela possibilidade dada ao leitor de “entrar na história”, pois cria um clima de tensão, e proporciona ao leitor participar com sua imaginação, ao antecipar prováveis acontecimentos durante a narrativa, sendo “(...) umas das principais características das HQs responsável pelas principais definições para a linguagem” (SILVA, 2014. P. 51)

E dessa característica origina o chamado hiato, elipse ou sarjeta, que são os espaços existentes entre os quadros dos quadrinhos, e que permitem ao leitor, ao mesmo tempo em que faz a leitura da narrativa, que também participe dela, com sua imaginação, “(...) a sarjeta é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos” (McCLOUD, 2005, p. 66 apud Silva, 2014, p.52)



Figura – 4 Sequência de quadros da HQ Spirit, desenhada por Will Eisner Silva (2014:52), onde se percebe a “sarjeta” entre os quadrinhos, e a sua ação na narrativa, propiciando imaginar a ação seguinte.

### Fanzines

Referir-se a fanzines é remeter-se a produções e publicações alternativas e amadoras, desatreladas da grande imprensa, onde – nos fanzines - os autores estão empenhados em publicar temas e assuntos de sua preferência, trazendo uma leitura crítica e inovadora aos fatos, uma leitura que se projeta para além do alcance dos conglomerados midiáticos, veículos que se posicionam de forma alternativa, questionadora, tendo como características próprias liberdade e versatilidade.

O fanzine é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente. É editado e produzido por indivíduos, grupos ou fãs clubes de determinada arte, personagem, personalidade, hobby ou gênero de expressão artística para um público dirigido e abordando, quase sempre um único tema. (MAGALHÃES, 1993, p. 9)

Os fanzines têm sua origem nos Estados Unidos no início do século XX, mais precisamente nos anos 30, com temas voltados para a ficção científica<sup>3</sup>, tendo a sua

<sup>3</sup> Os primeiros fanzines estavam voltados para a ficção científica, que ainda era tratada como uma subliteratura. O primeiro de que se tem notícia é The Comet, criado em maio de 1930 por Ray Palmer para o Science Correspondence Club, seguido por The planet, para o The New York Scienceers. (Magalhães 1993:29)

denominação advindo da junção das palavras fanatic magazine, que significa “magazine do fã”, criada por Russ Chauvenet em 1941. São publicações alternativas, de pequenas tiragens, sem a preocupação com o lucro, são geralmente produzidas artesanalmente por seu próprios produtores ou organizadores, e por estas características e por sua versatilidade, são considerados como veículos livres de censura (MAGALHÃES, 1993:9).

Sua produção é controlada totalmente por seus editores desde a concepção da ideia até a distribuição e venda. Guimarães (2005) apud Pinto (2013:16) indica que sua forma de produção abrange diversas etapas: começa com definir uma linha editorial, montar a edição, decidir a forma de impressão, até chegar ao resultado final que é a edição impressa pronta para ser distribuída e divulgada.

A primeira coisa a se fazer na produção de um fanzine, é decidir pelo tema, que podem ser os mais variados, entre eles podemos citar música, quadrinhos, cinema, ficção científica, atualidades, entre outros.

É importante também que se tenha identificação, conhecimento e interesse sobre o tema escolhido, o que, certamente trará ganhos e facilidades ao editor, que aliados à pesquisa e procura de materiais representativos do tema, poderá resultar na elaboração de um ótimo material. Para Magalhães (1993, p. 64), “(...) é importante escolher um gênero pelo qual se tenha verdadeiro interesse, de modo que não seja um sacrifício o tempo e o dinheiro empregados em sua elaboração”, acrescentando ainda a importância de se ter acesso e domínio sobre o tema escolhido.

A produção dos originais dos fanzines pode ser feita com a utilização dos mais diferentes materiais, desde o uso de recortes e colagens, com o uso de máquinas de escrever, algumas técnicas de desenhos ou textos manuscritos, podem também ser reproduzidos com o uso de fotocopiadoras, ou mimeógrafos, ou feitos para serem únicos e não reproduzidos, pode-se inclusive usar programas de computadores para sua editoração. Para Pinto (2013:16) “A forma mais simples de se fazer um original de fanzine é pela montagem de recortes de imagem, texto manuscrito, datilografado ou digitado, colados numa folha de papel sulfite, e depois reproduzido em fotocópias”.

Uma das características principais do fanzine é trazer consigo a identidade do seu produtor, que por ser um veículo autoral, retrata a personalidade do seu autor, suas preferências, sua forma de perceber, entender e interpretar as transformações da sociedade que o cerca, suas preferências por músicas, por quadrinhos, por notícias, e por tudo aquilo que possa ser comunicado de forma única e singular por aqueles que se propõe a produzir um fanzine. Para Pinto (2013:17) “o mais importante neste processo é a personalidade dada à publicação, única e autoral”.

Os fanzines, assim como outras formas de produção artística, também possuem algumas divisões de gêneros, muito pelo próprio desenvolvimento do veículo, que tem suas origens embrionariamente ligas à ficção científica. (MAGALHÃES, 1993:17) nos afirma que “(...) a repercussão dos fanzines foi tão grande, que logo passou a denominar as publicações de aficionados de outros gêneros, tais como quadrinhos, terror, literatura policial, punk entre outros.”

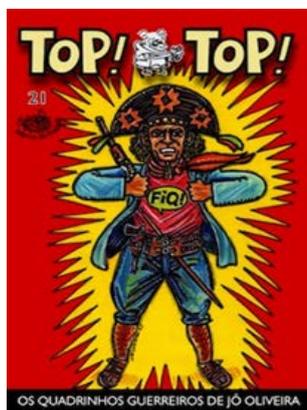


Figura 5 – O fanzine Top! Top!, editado por Henrique Magalhães

Os fanzines surgiram no Brasil em 1965 em Piracicaba, interior de São Paulo, com o lançamento do boletim Ficção, por Edson Rontani<sup>4</sup>, com sua impressão feita em mimeógrafo. Segundo Magalhães (1993:39) na época ainda não recebia a denominação de fanzine, sendo chamado apenas de boletim. Na década de 1980, no Brasil, os fanzines

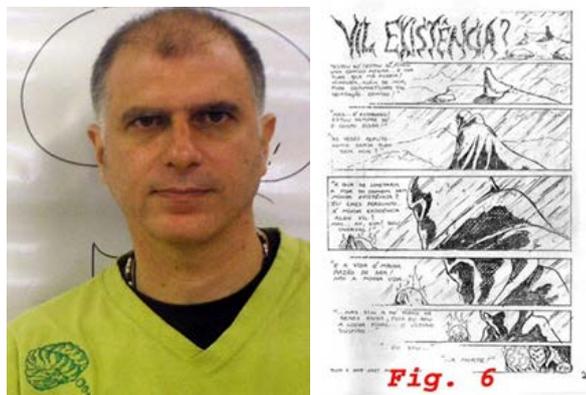
---

<sup>4</sup> O que motivou Edson Rontani a editar Ficção foi o lançamento na França de revistas dedicadas a comentários sobre quadrinhos, a partir de 1964, e a necessidade de se comunicar com outras pessoas que gostassem dessa arte. (Magalhães 1963:39 e 40)

transformaram-se populares com o crescimento do movimento Punk, o que influenciou muito na produção de diversos fanzines, com o lema “faça você mesmo”. (Pinto, 2013:16).

### **Gazy Andraus: fanzines e educação**

Um dos mais influentes divulgadores dos fanzines no país, Gazy Andraus<sup>5</sup> fala da sua formação acadêmica e das pesquisas que foram temas do seu mestrado e doutorado. Este artista e docente possui licenciatura em educação artística pela FAAP, mestrado em artes visuais pela UNESP – SP, com a pesquisa “Histórias em Quadrinhos Poéticas” e Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo ECA - USP, com a Tese As Histórias em Quadrinhos como utilização necessária para os Cursos Universitários. Segundo o Prof. Andraus, “até então não havia nenhum doutorado abordando quadrinhos para uso em universidade, não que eu tenha escolhido quadrinhos especificamente por isso, mas mostrei que a universidade também precisa ler quadrinhos”.



**Figura 6 – Gazy Andraus e uma página de quadrinhos de sua autoria**

Ele conta da sua experiência no Doutorado, inclusive do quanto foi transformadora no sentido do seu entendimento sobre a cognição humana, ampliando os seus estudos para a ciência cognitiva, tendo em conta aspectos que envolvem a construção de sentido – de imagens e textos – por partes diferentes do cérebro. Para Andraus, “no meio acadêmico

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida ao autor no dia 06 de fevereiro de 2015.

se esquecem de que precisam das artes, daí eu abordei essa questão, usando os quadrinhos”. Sobre sua relação com os fanzines, Andraus relata sua história como artista, pesquisador e professor:

No final de 1986 eu conheci um grupo de fanzineiros que incluía um pessoal da Unisantos. Na época eu não sabia o que era fanzine, e eles me mostraram que fanzine era uma revista independente, que poderia publicar nossos quadrinhos, e desse modo os meus também. Eu fazia quadrinhos de super heróis dos meus 12 aos 16 anos, mas quando entrei na faculdade eu parei de desenhar super heróis e fiquei só desenhando figuras humanas, entre outros temas.

Lembrando que antes iniciei um curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás, mas não gostei e resolvi voltar, e entrei na FAAP, e foi aí que eu conheci os fanzines, em 1986/87. Voltei aos quadrinhos, impulsionado por poder publicar em fanzines, com 19 anos em 1986/87. Então a partir de 1987 eu entrei na área dos fanzines, produzindo quadrinhos e publicando no fanzine “Barata” de Santos, que foi a minha primeira publicação em fanzine. O fanzine Barata foi um dos que mais durou; uns 20 anos. Enquanto publicava no Barata, fui publicando em outros fanzines também como QI. do Sul, e outros de Minas Gerais, coeditados por Edgar de Guimaraes que é o fundador e criador do fanzine QI.

Nesse momento eu já produzia meus quadrinhos e o meu fanzine chamado Homo Eternus só com quadrinhos meus e coeditado por Edgar de Guimaraes. (ANDRAUS, 2015)

Os fanzines são transformadores na obra de Andraus, fazendo com que parasse de fazer quadrinhos de super heróis, e a partir de influências dos quadrinhos europeus como Moebius (Jean Giraud) e outros, comece a produzir quadrinhos mais filosóficos, em suas palavras “um quadrinho diferente e mais reflexivo”. Na visão de Andraus o conceito de quadrinho poético-filosófico passa pela construção de história curtas e reflexivas à cerca dos conflitos humanos, sobre existência, felicidade, tristeza, sobretudo sobre o que é ser humano, e nos indica que estas histórias; “São em geral histórias não muito compridas, com teor universal de significados, de reflexão com relação ao que é o ser humano e o que ele quer em sua existência, muitas vezes travestidos por seres utópicos, extraterrestres”.

O estilo gráfico, é outro aspecto importante da obra de Andraus, que influenciado pela linha clara do Moebius, tem um pouco do super herói, herança dos tempos em que

desenhava super heróis, e também da figura humana, que naturalmente foi sendo distorcida e saindo do padrão do super herói, formando, segundo Andraus “uma mescla de quadrinho europeu com algo brasileiro”, enfatizando que;

De 1988 em diante, comecei a fazer histórias em quadrinhos direto a caneta sem lápis, ouvindo música. A música me influenciava nos dizeres filosóficos, nas frases que vinham, e nos desenhos soltos, que são desenhos, mais nervosos com alguns defeitos na anatomia, ou não, que não são bem defeitos, são de propósito, acabei desprendendo isso pra mostrar um impacto maior. (ANDRAUS, 2015)

Utilizando quadrinhos em sala de aula, Andraus inova no ensino das Artes visuais, propiciando aos seus alunos novas experiências no sentido da produção autoral e artística, ampliando os horizontes com a apresentação de quadrinhos europeus, e brasileiros, com uma concepção mais artística, e na parte prática deixando seus alunos livres para criar.

Na parte prática eu os deixava livres – por ser uma faculdade de artes - para cada um fazer aqueles quadrinhos que quisessem. Ocorre que a maioria só conhecia manga, super herói, humor ou da turma da Mônica, e com esse aporte conceitual que era dado, muitos deixavam de fazer ou de produzir estes estilos, e produziam quadrinho mais artístico e mais autoral, parecidos com o europeu, ou com o brasileiro poético, ou misturando elementos do manga de super herói do humor com essa visão mais artística e com conceitos de arte. (ANDRAUS, 2015)

Andraus ministra ainda cursos rápidos de fanzines, onde são desenvolvidos conteúdos teóricos e práticos, e onde os alunos vivenciam a experiência de produzir um material artístico. Os workshops de fanzines, de acordo com Andraus são curso de curta duração onde “eu mostro o universo dos fanzines, um pouco do histórico, muitos nem sabem o que é fanzine, e quando começam a conhecer, descobrem que podem inserir nos fanzines, materiais que produzem, e que não necessariamente tem de ser quadrinhos, eu deixo em aberto pra eles”.

Lecionando fanzines também para a graduação e pós-graduação, Andraus diversificou as formas de produção, permitindo produções a partir de colagens, textos reflexivos, xerox entre outros, estimulando o “brincar” com os formatos e misturando técnicas de desenho. Em suas palavras “a abordagem é mostrar o que são os fanzines, que

são revistas independentes, onde podem imprimir as suas ideias, de forma artística, como é um blog hoje em dia.”

Acrescenta ainda a sua experiência com relação ao ensino educação - quando finalizava sua tese - trabalhando com educação artística e dando aula na pós graduação *latu senso*, apresentando toda a questão de filosofar quadrinhos e sua importância para infância, juventude adolescência e idade adulta. Andraus nos relata que;

Aprenderam a conhecer os quadrinhos nacionais estrangeiros e os europeus, para aqueles não conheciam, os sustos maiores ocorriam quando viam quadrinhos europeus que eles nunca imaginavam que existiam daquela maneira, não só filosófica como aquela do moebius, por exemplo, ficcional fantástica. E nos fanzines uma outra coisa que os assustavam era quando eu pedia pra eles fazerem fanzines. Não mas eu não sei! Como é que eu vou fazer? Quando começavam a fazer e não sabiam o que poderiam fazer, gostavam de fazer e se davam conta que eles tinham criatividade. (ANDRAUS,2015)

Andraus, ainda compara sua experiência com a do professor Elydio dos Santos Neto, recém-falecido, ao comentar que “com o Elydio foi igual, porque ele aplicou os biograficzines para as turmas de graduação e pós graduação em pedagogia, e elas se assustaram na hora de ter que fazer, quando elas faziam, elas viam que elas davam conta que gostavam de fazer, e que elas tinham potencial criativo”.

### **Considerações finais**

A linguagem das HQs, aliada à inovação, ineditismo autoral e artístico dos fanzines, tendo como pano de fundo a leitura imagética que a sociedade pós industrial faz do mundo, evidencia a importância da criação de novos paradigmas que propiciem interpretações mais ampliadas de novos fenômenos comunicacionais.

Nesse sentido, a utilização da linguagem das HQs, a autorialidade, originalidade, o sentimento de pertença e inovação advindas da criação e produção de fanzines, em especial do gênero de quadrinhos, em sala de aula, se apresentam como concretos caminhos a seguirmos rumo a uma educação mais contextualizada à contemporaneidade.

A pesquisa sobre fanzine evidencia a sua proposta enquanto mídia alternativa, que distante das grandes tiragens, da grande mídia, e partindo-se da entrega e da paixão do

produtor/editor por determinado tema, reforça um sentimento de identidade e de pertença ao contexto ao qual este produtor se dá ao trabalho de produzir, editar e veicular.

As HQs comportam uma linguagem que trafega pelo verbal e não verbal, carregada de símbolos não verbais e de verbais, além de ser uma experiência que se evidencia pelas infinitas possibilidades de expressividade, e de suas características de veículo de comunicação de massa, com uma história que parte do início da nossa civilização, pela representação da realidade do mundo através de imagens.

A partir das experiências e dos relatos do Prof. Gazy Andraus, no sentido da utilização do fanzine e de HQs poéticas filosóficas como um novo paradigma para a prática pedagógica na disciplina de artes visuais, mesmo que no ensino superior, nos leva a pensar que é possível a sua utilização, respeitando obviamente as devidas limitações, em níveis mais básicos da educação formal.

### Referências

MAGALHÃES, Henrique. **O que é Fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PINTO, Renato Donizete. **Fanzine na Educação: Algumas experiências em sala de aula**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

SANTOS NETO, Elydio dos. **Os quadrinhos poéticos filosóficos de Gazy Andraus: 25 anos de quadrinhos e fanzinato**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

SILVA, Fábio Tavares da. **História em Quadrinhos no Ensino de Artes Visuais**. 2ª Edição. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2014.

VERGUEIRO, Waldomiro, RAMA, Ângela. **Como usar as Histórias em Quadrinhos em sala de aula**. 4ª ed. – São Paulo: Contexto, 2010.

MODENESI, Thiago Vasconcellos, PAIVA, Fábio da Silva. **Quadrinhos e Educação em pontos de vista**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 7- Cinema, arte e memória***

## **A condição feminina no cinema hollywoodiano: uma análise do filme “O Sorriso de Mona Lisa”<sup>1</sup>**

Cândice da Silva Quincoses<sup>2</sup>  
Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo**

O trabalho apresenta um estudo do cinema hollywoodiano, que são produções de entretenimento que buscam influenciar tendências e comportamentos. Conforme as teorias dos estudos culturais estão inseridas em questões políticas e sociais que refletem o seu período e as opiniões dos autores. O texto propõe, a partir das reflexões de Bourdieu, Adorno e Horkheimer e outros autores, analisar o filme: O Sorriso de Mona Lisa e examinar a condição feminina, por meio dos padrões e estereótipos construídos pela sociedade que limitam o seu papel social. Com a análise percebeu-se que mesmo com a emancipação feminina, a figura masculina ainda segue sendo apresentada em diversos filmes como protagonista e a mulher assume a condição de que para ser feliz e completa precisa de um homem<sup>1</sup>.

**Palavras-chave:** Cinema Hollywoodiano; Gênero; Mulher e Estereótipo.

### **Introdução**

Estudar e pesquisar o cinema hollywoodiano, por meio de suas influências na construção dos padrões culturais, através do estudo de alguns teóricos que contribuíram para a construção das percepções sobre o cinema na atualidade.

Pretende-se com o estudo abordar as influências que os meios de comunicação de massa constroem na sociedade. Durante o estudo foi apresentada uma linha teórica que abarca: histórico do cinema, indústria cultural, imaginário cinematográfico, gêneros e estereótipos. O objetivo deste estudo é propor uma reflexão acerca do que o cinema retrata

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista - UMESP, São Bernardo do Campo, [candi\\_sq@hotmail.com](mailto:candi_sq@hotmail.com)



sobre a condição feminina

A escolha do filme o Sorriso de Mona Lisa foi devido à trama apresentar de forma “contestadora” os estereótipos atribuídos à imagem da mulher que funcionam como repressores e limitadores do seu papel na sociedade.

Portanto, busca-se com a análise do filme desmistificar o que está por trás de mensagens do cinema hollywoodiano, investigando algumas cenas marcantes do filme.

### **Afinal, o que é a Indústria Cultural**

O conceito de indústria cultural refere-se aos produtos criados e destinados à massa, com alto poder de penetração, desenvolvidos para designar necessidades na sociedade. Os pesquisadores da Escola de Frankfurt, os estudiosos alemães, Adorno e Max Horkheimer fizeram diversas abordagens a respeito da indústria cultural e chegaram a alguns entendimentos de que ela esta diretamente associada ao capitalismo desenfreado do sistema industrial, para eles a indústria cultural atinge todos os campos da sociedade.

A Indústria Cultural configura a consciência coletiva nas sociedades massificadas, ela se apropria da arte do cinema para construir realidades. Para Adorno e Max Horkheimer (2002, p.176)

Os filmes e produtos culturais que necessariamente deve conhecer, tornam-lhe tão familiares as provas de atenção requeridas que estas se automatizam. A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração [...] De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que já foi produzido por toda a indústria cultural.

A luz destas questões se entende a forma como a Indústria Cultural atua na sociedade, desenvolvendo produtos que propiciam um contentamento momentâneo, distraindo e agradando as pessoas. Ela impõe aquilo que deve ser visto, ouvido e cultivado, dominando os indivíduos e os fazendo consumir seus produtos sem contestar, propagando uma cultura de submissão e impedindo a massa de ter uma visão mais crítica



sobre aquilo que é apresentado.

Essas ideias vão ao encontro do que os filmes fazem com as pessoas. A indústria do cinema hollywoodiana com a sua alta capacidade de penetração no mercado cinematográfico, reproduz, constrói e recria identidades que permanecem no imaginário coletivo da sociedade. Ela se apropria da arte dos filmes para criar valores, comportamentos, propagar discursos e manipular opiniões, criando pensamentos coletivos sobre a realidade e construindo necessidades.

Com o discurso de que os filmes são uma arte e foram criados para proporcionar entretenimento e felicidade a Indústria Cultural acaba impedindo que muitos tenham uma visão crítica daquilo que retratado nos filmes, porém este não é o propósito da arte. Tudo aquilo que a mídia quer construir como padrão ela constrói. (Adorno e Horkheimer, 1985).

É perceptível que o cinema não se reduz apenas ao entretenimento, ao lazer, mas sim se apresenta, na maior parte com interesses bem definidos: econômicos e sociais por parte de quem os produz. Infelizmente, ainda é muito difícil romper com isso, por mais que existam diversas críticas e que atualmente as pessoas contestem a mídia e o sistema ainda a maioria da massa se submete a este modelo disseminado pela indústria.

Contudo, é importante destacar que existem outros tipos de cinema alternativos que fogem a perspectiva do cinema de Hollywood e criam filmes extremamente críticos, que interrogam e protestam contra as condições sociais e humanas de alguns países, apresentando um caráter artístico e de entretenimento que retrata realidades sociais, políticas e tentando através dos filmes problematizar assuntos, despertar conhecimento e promover inquietações na sociedade.

### **O Imaginário Cinematográfico**

O recorte que se busca é mostrar que diversos são os objetivos do cinema, ele visa: entreter, informar e apresentar temas para a sociedade. O cinema é uma fonte de informação que desempenha um papel estratégico na construção das identidades culturais, pois ele sempre carrega os traços de quem o produziu.



Quando se assiste a um filme as imaginações são diversas, as projeções e idealizações também. O filme provoca emoções, ele aquieta a alma quando bem produzido, desperta diversas sensações, paralisa, cria personagens e cenas com os quais as pessoas se identificam, despertando uma profunda imersão na imaginação.

Gutierrez (1978) destaca que a imagem é a representação da realidade, propiciando informação e significados, sendo carregadas de sentidos específicos, ou seja, sugerem um sentido. As imagens cinematográficas apresentam uma segunda significação que vai além da simples representação, ela é carregada de um propósito, com possibilidades de informar uma mensagem. Esta significação conotativa é a relação da imagem com o seu sujeito criador.

Por outro lado, o cinema é um veículo de comunicação de massa que propaga a realidade idealizada, desejada, projetada, disseminando modos de ser, ter e comportar-se, a serem assimilados pelas pessoas.

Seguindo esta ideia Barbero afirma (2003, p.244)

As pessoas vão ao cinema para se ver, numa sequência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modo de falar e caminhar, paisagens, cores. Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorgando uma nacionalidade, mas sim o modo de senti-la.

Com o cinema as pessoas conseguem enxergar a sua cultura e as dos outros locais, formando opiniões sobre suas raízes culturais. Ele exerce enorme poder de influência na vida das pessoas ao disseminar culturas, estabelecer hábitos e transformar as culturas.

### **O Gênero e a condição feminina:**

Neste recorte será abordado o gênero no que diz respeito à condição feminina. O gênero tem sido empregado para fundamentar o assunto referente às diferenças sexuais, contestando as representações e papéis sociais tradicionais que foram designados às mulheres e aos homens, portanto ao abordar o gênero indica que a condição da mulher não está definida pela natureza do sexo, mas sim por uma construção social.



Segundo a pesquisadora francesa Simone de Beauvoir (1970, p. 13) que estuda sobre gêneros e o sexo feminino:

Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à rua? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado.

A autora ressalta que o assunto feminino não é algo imparcial, mas que abarca a figura social construída em torno da imagem do feminino e que esse modelo vem sendo ameaçado devido às mudanças sociais.

Neste sentido, é importante abordar as diferenças entre o sexo e o gênero, pois muitas vezes são tratados com igualdade, porém ambos apresentam significados distintos que representam a construção da sociedade humana.

Por mais que muitos o considerem a mesma coisa o sexo não é a mesma coisa que o gênero. O sexo corresponde às particularidades fisiológicas, referente à germinação humana ou ato de procriar. O sexo se divide entre: homens – que são dotados de gameta masculino que produzem o espermatozoide e de mulheres – que possuem o gameta feminino e produzem os óvulos.

Strey (2013, p.181) destaca:

O sexo biológico, ou seja, as características anatomo-fisiológicas das pessoas vêm determinadas, em geral, pela dotação cromossômica, pelas estruturas gonadais e pela dotação hormonal (fetal, pós-natal e puberal) responsáveis da estruturação genital interna e externa dos caracteres sexuais secundários (desenvolvidos na puberdade).

A autora diz ainda: que o sexo que as pessoas nascem tanto o feminino quanto o masculino não diz respeito a sua orientação sexual, nem tampouco as práticas, estilos de vida, comportamentos, desejos, gostos, vontades, interesses e papéis a desempenharem na sociedade, ou seja, as escolhas que serão feitas dependerão exclusivamente de cada um, das suas vontades, bagagens culturais e aspectos sociais.

Portanto, com isso percebe-se que o sexo é constituído pela diferença física, simbolizado pelos órgãos sexuais. Quando as pessoas nascem já veem com um que o

identifica e o diferencia do masculino para o feminino.

Os gêneros são formados a partir das diferenças que são socialmente construídas. “O gênero depende de como a sociedade vê a relação que transforma um macho em um homem e uma fêmea em uma mulher. Cada cultura tem imagens prevaletentes do que homens e mulheres devem ser”. (Strey, 2013, p. 182).

Embora, em muitos locais as mulheres sejam tratadas de forma diferente a dos homens, o que os diferencia são apenas a sua sexualidade. A mulher faz parte de um sistema histórico social que a condicionou numa posição hierarquicamente inferior, isso faz parte do imaginário social coletivo da sociedade. Dependendo da região, ainda existem muitas diferenças entre a mulher e o homem, sendo ela tratada muitas vezes como sexo frágil.

Neste sentido pode se dizer que a mulher é percebida como um gênero inferior e submisso em qualquer ambiente social, como na família, na Igreja, no Estado, dentre outros. “Sim, as mulheres, em seu conjunto são hoje inferiores aos homens, isto é sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve perpetua-se” (Beauvoir, 1970, p. 19).

Entende-se que o gênero é basicamente uma construção social e histórica, e deve ser percebido com diferenças entre o feminino e masculino. Enquanto que o sexo na sua essência se refere à identificação fisiológica do indivíduo, o gênero abarca a construção social.

Seguindo esta ideia, Bourdieu (2007, p.11) diz:

a diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho.

O autor menciona que as distinções biológicas, especialmente as que se referem à divisão do trabalho, de procriação e de reprodução, operando como uma ilusão coletiva mais bem fundamentada. Para ele, a sexualidade já coloca a mulher numa condição desfavorável.



Os estudos sobre os conceitos de gênero são importante para a compreensão dos papéis sociais que elas representam em especial o da mulher, pois apresenta um entendimento sobre suas diferenças e suas disparidades conceituais.

Por fim, Strey (2013, p.182) salienta: “A construção cultural do gênero é evidente quando se verifica que ser homem ou ser mulher nem sempre supõe o mesmo em diferentes sociedades ou em diferentes épocas”. Já que ambos são tratados de formas desiguais.

Deste modo, uma das características dos estudos de gênero é a verificação de que as divisões foram social e culturalmente desenvolvidas. O que se conclui é que foram os homens que criaram os modelos existentes do feminino e perduram até os dias de hoje.

### **Estereótipos na mídia**

Os estereótipos são formados por imagens que se constituem como elementos que existem ao redor dos indivíduos e estabelecem modelos sociais padrões. Por serem construídos como ideais e por simular o que a sociedade deseja as pessoas tentam imitar aquilo que é transmitido pela mídia.

Segundo esta visão, os estereótipos condicionam o comportamento das pessoas, condicionando suas formas de falar, raciocinar, operar, vestir, proporcionando desejos e construindo tendências. Os meios de comunicação utilizam os estereótipos em suas propagandas, por meio dos filmes, novelas, documentários, anúncios, programas de entretenimento e outros, por ele facilitar o entendimento das informações que desejam transmitir aos indivíduos, por criar comportamentos e necessidades coletivas.

Conforme Bryan Key (1996) sempre existe uma finalidade previamente estabelecida na comunicação entre as pessoas e tudo que abrange a maneira de compreender, interpretar, perceber os fatos, isso interfere nas relações entre elas e na maioria das vezes acontece de forma inconsciente.

Na maioria das vezes, os estereótipos são rótulos criados, imagens preconcebidas sobre as coisas e as pessoas. São modelos repassados, principalmente pelos meios de



comunicação de massa, de como deve ser o perfeito e o ideal na sociedade. Existem estereótipos de gênero, racias/étnicos e socioeconômicos.

Destacam-se aqui alguns modelos que são encontrados na indústria cultural e que retratam o produto midiático do cinema, principalmente no tange a mulher, que defende uma ideologia tradicional de que a mulher precisa estar casada para ser feliz, que vende que a mulher ideal é dedicada a família. Por outro lado, sabe-se que os estereótipos evoluíram e estão mudando alguns conceitos sobre a mulher, porém indiretamente a mídia ainda constrói e reconstrói os modelos patriarcais em que o homem é a maior autoridade.

“Devido a todos esses pressupostos acerca da natureza feminina na sociedade patriarcal, as mulheres passaram a aceitar estereótipos patriarcais de si mesmas; a encarar-se – seu corpo, sua sexualidade, o intelecto, as emoções, a própria condição de mulher – com os olhos masculinos” (Capra, 1995, s/p).

Com os estereótipos se moldam as formas do preconceito, por meio de personagens do dia a dia, tais como: a submissa, a dona de casa, a bem sucedida, a sarada, a frágil, entre outras. A imagem da mulher se transformou em um produto midiático explorado pela mídia.

Hoje os estereótipos são tão naturais que numa cultura midiática dominada pelos meios de comunicação de massa os meios criam e se apropriam das expectativas desejadas pelos indivíduos para construir, moldar uma sociedade, a partir destes estereótipos que geram comportamentos sociais do que é certo e até mesmo ideal.

### **Descontruindo o filme: O Sorriso de Mona Lisa**

O filme que foi escolhido como produto midiático foi lançado em 2003, se passa na década de 50 e retrata o modelo tradicional da época, representado pela repressão do gênero feminino.

Neste período uma professora, Katherine Wathson, vivida pela atriz Julia Roberts, é convidada para dar aula de História da Arte em uma das mais bem conceituadas escolas de formação feminina: a Wellesley College. O filme acontece durante a pós-segunda guerra mundial, período no qual os Estados Unidos começam a levantar assuntos como

representação do gênero na sociedade.

Porém, o colégio parece não dar importância a isso e insiste numa educação voltada para preparar as mulheres apenas para serem futuras esposas e donas de casa. Na época a mulher era educada para ser do “lar”, aprendendo práticas para tornarem-se jovens cultas e mães responsáveis.

A professora ao chegar à escola recebe um programa pronto e imposto, em meio a este sistema, inconformada tenta quebrar paradigmas e mudar opiniões, induzindo as estudantes a adquirirem um novo olhar e as incentivando a constituírem suas carreiras.

O colégio tem um discurso autoritário e a professora tenta romper estes estereótipos. No decorrer do filme as mulheres aparecem em propagandas que as estereotipam como consumidoras de utensílios domésticos. As propagandas eram voltadas para que as mulheres desejassem adquirir determinado produto, pois eram vistas com o poder de decisão na hora compra, já que elas que cuidavam do lar e da família. E tudo isto sem questionar absolutamente nada.

O filme retrata uma rainha do lar escravizada pelo machismo da época, pelo marido e pelo capitalismo dos anos 50. Embora, seja ambientado numa época anterior ao da liberdade e “igualdade” feminina, ele reafirma o papel da mulher “Amélia”, sendo reproduzido em pleno século XXI. Será que agora está um pouco melhor para as mulheres?

O filme aborda temas como: machismo, educação, feminismo, tradicionalismo, repressão, preconceito, sexualidade e outros. A professora queria libertar suas alunas, abrir as suas mentes as novas ideias e ideais. Uma mudança de educação tradicional para a liberta, promovendo autonomia frente aos padrões sociais, políticos, culturais estipulados pela sociedade. A professora foge aos padrões sociais aceitáveis, ela é: solteira, independente, intelectual e expansiva, características impensáveis para a época.

Contudo o filme também mostra um lado obscuro da Katherine, uma mulher independente, solteira que abandona o seu namorado para investir na sua carreira profissional. Entretanto, durante algumas cenas a professora questionada por algumas alunas por não ser casada ainda. Percebe-se neste momento que mais uma vez o filme

tenta mostrar de forma indireta a mensagem de que a mulher para ser completa precisa estar casada.

O filme também retrata outros modelos de mulheres, como a professora de oratória postura e elocução chamada: Nancy Abbey, interpretada pela atriz Marcia Gay Harden, que era responsável por orientar sobre as posturas e etiquetas a serem seguidas. Ela era uma mulher tradicional que havia sido abandonada pelo amor de sua vida.

No filme também tinha a enfermeira: Amanda Armstrong, vivenciada pela atriz Juliet Stevenson, que orientava as estudantes e distribuía – escondida - diversos contraceptivos a elas, com o objetivo de orientá-las sobre a importância do uso de contraceptivos durante as relações sexuais. No entanto, a direção da escola ficou sabendo das ações da professora e ela foi demitida.

Neste momento, o filme reprime assuntos que dizem respeito à sexualidade, aos cuidados necessários através de métodos contraceptivos, pois o ato de demitir a enfermeira retrata estes valores construídos pela sociedade, de que a mulher não pode externar temas referentes à sexualidade da mesma forma que os homens fazem. Mais uma vez nota-se que o filme censura o papel da mulher em pleno século XXI.

A professora de etiqueta ministrava as aulas em sua casa, pois o objetivo era ensinar como a mulher casada deveria se comportar, já que o casamento no filme é visualizado como um ideal, um propósito a ser alcançado pela mulher como sinônimo de felicidade. Além disso, é uma menção a vida do gênero feminino, que era vivenciada naquela época e que ainda sofre as consequências de uma sociedade patriarcal nos dias de hoje. Entre uma das falas da professora ela diz: “deves sempre se portar para melhor atender ao seu marido e assim receber dele a avaliação”.

Quando se assiste a esta e outras cenas do filme que abordam o tempo todo o gênero feminino, surgem algumas inquietações de como: quando foi estabelecida a formação do gênero feminino, em que ela desempenha este papel de submissa ao homem, assunto este polêmico até os dias de hoje.

Segundo Bourdieu (2007, p.119) “a mulher estando, socialmente levadas a tratar a si próprias como objetos estéticos e, por conseguinte, dedicar uma atenção constante a

tudo que se refere à beleza, à elegância do corpo, das vestes, da postura”.

O filme é apenas um retrato do que Bourdieu cita sobre a mulher é como se ela estivesse condicionada a este padrão construído pela sociedade, de tal forma que não contesta isso, simplesmente já está implícito na sua cultura preocupar-se com a estética, com a beleza do seu corpo, porém quais são os padrões ideais de beleza para dizer que ser elegante é sinônimo de beleza.

A trama aborda uma visão tradicionalista da época e cheia de preconceitos em que a mulher não podia conciliar o seu lado profissional com o de esposa e dona de casa. No entanto, em diversos momentos a professora tenta mostrar para as mulheres a importância do conhecimento e as ajuda a enxergarem que podem ser casadas e manterem em paralelo uma carreira. Ao mesmo tempo, que o filme tenta justificar a repressão social vivida pela mulher naquela época, indiretamente seguem reforçando e projetando o modelo da mulher ideal da atualidade.

Mesmo sabendo que com o passar dos anos a mulher vem conquistando outro espaço na sociedade, adquirindo uma posição maior no mercado de trabalho, sabendo do seu crescimento profissional em outros setores e não somente no que diz respeito ao lar e às atividades domésticas, contudo, o que a mídia ainda tenta construir sobre a mulher segue sendo um modelo do século passado, ultrapassado, em que a mulher apresenta um papel na sociedade de inferioridade.

Será que isso é tão ultrapassado hoje? Atualmente ninguém ostentará sua riqueza pousando ao lado de um fogão, batedeira, geladeira. Portanto, o que mudou é o produto exibido, não a mulher. Muitas seguem deixando suas carreiras em segundo plano, quase sempre ao lado do respeitável marido, e o cinema segue vendendo este modelo de que o homem é quem proporciona felicidade a mulher.

Partindo do princípio que o cinema é um meio de comunicação de massa como ele interage com os públicos de interesse, através das suas imagens, mensagens e propagandas? A indústria cultural do cinema cria padrões sociais de comportamento, ditando regras e estabelecendo estereótipos de modelos a serem seguidos.

A mulher no filme era vista como a parte sensível nas relações homem e mulher

do lar. Sabe-se que isto é apenas uma ideia mascarada que alimenta a dominação masculina, pois hoje a mulher trabalha e ajuda nas despesas familiares.

O cinema é uma reprodução do real, mas não o real em si, uma construção da realidade, assim sendo não permite abranger a realidade em sua plenitude, sendo minimalista e autor de estereótipos. Desta forma o real sempre é mais rico de possibilidades e por isso ao difundirmos o olhar para o cinema tem que se considerarem suas influências na sociedade contemporânea. Para Silverstone (1999, p. 150)

“Consumimos a mídia. Consumimos pela mídia. Aprendemos como e o que consumir pela mídia. Somos persuadidos a consumir pela mídia. A mídia não é exagero dizer nos consome”.

Seguindo a visão do autor a sociedade é condicionada a consumir o que a mídia oferece, sejam produtos, padrões, necessidades e comportamentos.

No final do filme a Prof. Katherine consegue adquirir o carisma das alunas que passam a admirá-la e tratá-la como amiga. Entretanto, a escola chama a professora para conversar e diz que se ela não mudar a sua metodologia e seguir os padrões da instituição terá problemas.

Quando as alunas descobrem que a Katherine tomou a decisão de partir, elas não concordam com isso e insistem na sua permanência na instituição, porém para que isso acontecesse ela teria que seguir as normas tradicionais da escola. E sendo contra as regras resolve abandonar sua carreira.

Desta forma, o filme indiretamente retrata que os padrões sociais permanecem, uma vez que a professora não conseguiu mudar a metodologia imposta pela escola e teve que abandonar sua carreira, ou seja, não tente lutar contra o sistema logo que seria ineficaz tentar mudar a esse conceito patriarcal vigente.

Hoje existem alguns filmes que indicam uma emancipação feminina, entretanto quando se analisa suas cenas e a essência de suas mensagens percebe-se que no contexto levam a compreensão de que a mulher continua sendo subordinada ao homem. As novas tramas representam uma nova mulher, que tende a ser um pouco mais independente do que a mulher submissa, apresentando um novo estereótipo da mulher moderna.



O cinema tem vendido esta nova mulher, dotada de inteligência, bem sucedida e independente, mas que não sua essência continua incompleta e precisa de um homem para fazê-la feliz. Portanto, mesmo com a emancipação feminina nos dias de hoje e com outras aparições da mulher no cinema, a figura masculina ainda segue sendo apresentada em diversos filmes como protagonista e a mulher assume a condição de coadjuvante.

### **Conclusão**

Compreende-se com o estudo que o cinema não pode ser visto de forma ingênua, passiva e obscura é necessário considerar que as produções da cultura midiática carregam discursos, padrões e comportamentos, influenciando os indivíduos a seguirem tendências.

O cinema hollywoodiano continua vendendo o estereótipo feminino, de mulher padrão, como objeto de desejo e que mesmo com sua emancipação só consegue ser feliz quando encontra um homem. Destaca-se, portanto que o cinema hollywoodiano constrói modelos no imaginário coletivo.

Mesmo que o cinema seja caracterizado como um meio de comunicação que é destinado ao entretenimento, todo o filme carrega na sua essência uma mensagem, que tenta construir um pensamento coletivo.

A partir dos estudos se observa que o gênero feminino é rotulado por uma série de estereótipos construídos e impostos pela sociedade. Sendo que a própria mulher está condicionada a aceitar tal condição.

Portanto, conclui-se que o cinema tenta moldar a cultura, criando padrões culturais e reproduzindo aquilo que ele acredita ser a realidade padrão a ser seguida, condicionando as pessoas por essa filosofia.

### **Referências**

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BRYAN, Wilson Key **A era da manipulação**. São Paulo: Scritta, 1996.



BARBERO, Jesús Martin. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo fatos e mitos.** Tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina.** Tradução Maria Helena Kühner. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa.** São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

CAPRA, Fritjof. **Sabedoria incomum.** São Paulo: Cultrix, 1995.

JACQUES, Maria da Graça Corrêa. STREY, Marlerne Neves. BERNARDES, Nara Maria Guazzelli. GUARESCHI, Pedrinho Arcides. CARLOS, Sérgio Antônio. FONSECA Tânia Mara Galli. **Psicologia Social Contemporânea.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 1999.

## A letra ilustrada: das iluminuras à contemporaneidade<sup>1</sup>

Leandro Fabris Lugoboni<sup>2</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul -SP

### Resumo

O tema desse artigo permeia a classificação tipográfica como forma mantenedora da memória e da cultura da tipografia, o artigo tem o interesse voltado à letra ilustrada, que possui características muito específicas. Esse trabalho tem por objetivo discorrer sobre a importância de estudar as letras e como diferentes características e também como suas formas de classificação possibilitam a preservação das memórias de estilos. A pesquisa trata-se de uma pesquisa exploratória com metodologia de análise documental. E a partir da revisão bibliográfica foi possível perceber os modos classificatórios tipográficos preservam a memórias dos tipos e que há dificuldade de categorizar a letra ilustrada devido ao seu modo de produção ser influenciado por outros sistemas da comunicação.

**Palavras chave:** Classificação tipográfica; Memória; Letra iluminada.

### 1. Introdução

O estudo e o uso de tipografia são muito comuns nos campos do design gráfico, arquitetura, publicidade, jornalismo e literatura. Para entender como as formas das letras se relacionam com o leitor ou usuário, tipógrafos, designers e pesquisadores apresentam distintos modos de classificação dos tipos. Essas diferentes formas de categorizações, de maneira geral, baseiam-se na estrutura das letras. Contudo, para as letras ilustradas, especificamente, não existem definições técnicas exatas da estrutura, trata-se de uma categoria ampla, mutável, que não possui variação de família – como negrito, itálico ou sublinhado.

Fazendo um breve levantamento também é possível constatar a utilização de letra ilustrada nas mais diferentes formas de aplicação, em diversos sistemas de comunicação:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – SP, fabrislugoboni@gmail.com.

no campo da moda, em camisetas e peças diversas do vestuário; nas paredes, como grafite; na pele, como tatuagem; nas páginas das revistas e jornais, em anúncios publicitários e matérias; nas telas da TV e internet etc. Cada um desses sistemas, por sua vez, oferece determinadas condições para criação ou produção de letras. Os materiais, suportes e técnicas utilizadas no processo de criação e produção da letra, assim como sua finalidade no contexto do texto, fazem com que as letras ilustradas da publicidade, do mercado editorial, da moda, do campo da tatuagem, entre outros, apresentem certas especificidades. Neste trabalho o interesse se volta especificamente para a definição e classificação de letras ilustrada. Entendemos que o fato de classificar uma família em uma categoria com características específicas é uma maneira de preservar traços e estilo, de deixar disponível para a utilização futura.

Em princípio, percebeu-se que uma das poucas características notadas nas letras ilustradas, não tão comuns em outras categorias, é o uso de signos visuais em sua estrutura, que estabelecem diferentes níveis e modos de tensão com os signos verbais. Formas figurativas ou abstratas que reforçam, complementam ou, até mesmo, negam o sentido da palavra escrita. Em razão das diferentes possibilidades de tensão estabelecidas entre o visual e o verbal é natural que surja com mais frequência famílias diferenciadas de letras ilustrada.

Baseado neste contexto, este artigo pretende discorrer sobre a importância de estudar as letras e como diferentes características e formas de classificação das letras possibilitam a preservação das memórias de estilos, em específico, da letra ilustrada.

## **2. Evolução e classificação tipográfica**

Com o desenvolvimento da tipografia<sup>3</sup>, ocorreu o crescimento e aumento da variedade das letras móveis, que resultou na necessidade de organizá-las de acordo com suas características. Essa organização já é um fator de preservação dos traços e estilos, mesmo

---

<sup>3</sup> Farias (2004, p.2), define tipografia por: “conjunto de práticas e processos envolvidos na de criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) para fins de reprodução”.

que com o passar do tempo as características das letras possam sofrer alguma variação certos traços regulares da estrutura da letra são mantidos: haste, bojo, serifas, oco, etc. A organização dos tipos foi denominada família tipográfica. A organização das famílias tipográficas serviu para fortalecer a preservação dos tipos. Utilizando como metáfora o conceito de família social- ou natural, que visa manter unidas as pessoas que têm o mesmo sangue, sobrenome, hábitos ou crenças, a família tipográfica permite reunir em um mesmo grupo letras, números, acentos etc., que possuem características comuns, em um mesmo “sobrenome”. Este “sobrenome” permite preservar a memória e tradições de um grupo.

Uma família tipográfica é um grupo de signos que compartilham traços de desenho comuns, conformando todas elas uma unidade tipográfica. Os membros de uma família (os tipos) se parecem entre si. Farias (2004, p.03) define família tipográfica por: “conjunto formado por uma fonte (em estilo normal ou regular) e suas variações (bold ou negrito, light, itálico, versalete, etc.)”. Para a autora, “o termo ‘família’ deve ser reservado para o caso de fontes para as quais foi desenvolvida e gerada ao menos uma variação”.

Existem muitas famílias de tipos. Com mais de quinhentos anos de existência, algumas delas surgiram no século XIX e XX, acompanhando a onda criativa proporcionada pelas vanguardas artísticas. As mais atuais são resultado do uso do desenho digital gráfico, adaptadas a legibilidade nos monitores dos computadores, porém mantendo os traços de letras de séculos atrás.

Percebe-se que, provavelmente, as famílias tipográficas são utilizadas sem estabelecer tendências de uso ou distinção temporal. Um tipo utilizado no século passado ainda é constantemente utilizado na atualidade, como, por exemplo, a *Baskerville* (Figura 1), uma tipografia serifada desenhada por Jonh Baskerville em 1757 e ainda presente no cotidiano.



**Figura 1. Família *Baskerville***

ABCDEFGHIJKLMN  
OPQRSTUVWXYZÀ  
ÅÉÎÏØabcdefghijklm  
nopqrstuvwxyzàåéîøü  
&1234567890(\$£.,!?)

**Fonte:Fontscape <sup>4</sup>**

A classificação de tal família tipográfica a preservou, fazendo com que ela não deixasse de ser utilizada com o tempo. Essa classificações criou uma forma mantenedora da memória da tipografia, que permite agrupar as variações dessa família de acordo com suas similaridades estruturais.

Há muitos modos de classificações que tentam reunir os tipos de acordo com suas características principais. As classificações tipográficas podem ser definidas de acordo com diferentes critérios: Época de criação das famílias, vínculos com movimentos artísticos e até mesmo com os critérios estruturais. Desde o início do século XX, segundo Farias e Silva (2005) e Ribeiro(1998), diversos tipógrafos, como Thibaudeau, Vox, Voverese entre outros, classificaram as famílias de diferente modos.

Ribeiro (1998) salienta a classificação de 1921 feita por Francis Thibaudeau. Thibaudeau, se atentou ao detalhe do “pé” das letras, hoje denominada serifa e notou que certos grupos tinham serifas características e resolveu agrupá-las em quatro famílias de tipos denominadas: Bastão, Egipciana, Elzevir e Didot.

Segundo Farias e Silva (2005), por sua vez, a classificação de Maximilien Vox<sup>5</sup>, que apresenta uma abordagem histórica e estrutural, foi criada em 1954, e apresentou um

---

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.fontscape.com/> Acessado em: março, 2015

<sup>5</sup> Tipógrafo e pesquisador francês, investigador e estudioso das letras que foi também escritor, designer, professor da *École du Louvre*.

sistema de classificação tipográfica que dividia os tipos em nove categorias principais: Humanistas; Garaldinas; Reais; Didones; Mecânicas; Lineares; Incisos; Cursivas; Manuais. Farias e Silva ainda lembram que Noverese<sup>6</sup>, dois anos depois, propôs uma divisão que correspondiam as classes de Vox e Thibaudeau: Lapidares; Medievais; Venetôs; Transicionais; Bodonianos; Ornamentados; Egipcianos; Lineares; Fantasias e Escritos.

Em 1990 Gio Fuga<sup>7</sup>(1996) atualizou o sistema Novarese propondo novas categorias: Unciais; Novos Transicionais; Geométrico; Novos Lapidares - Incisivos; Linear Lapidares - Modulados; Linear com contraste; Linear quadrada; Despedaços estêncil; Datilográficos; Computadorizados; Extra latinos e Não latinos.

A partir da década de de 1960, segundo Farias (2005), as classificações foram atualizadas pelas associações normalizadoras, mas mesmo assim ainda tomando por base a classificação de Vox.

Em de 1960 a *Association Typographique Internationale* (ATypI) adotou a classificação de Maximilien Vox, fazendo ela padrão para profissionais da época, acrescentando duas novas categorias: Humanistas; Geraldos; Reais; Didones; Mecânicas; Lineares; Incisos; Cursivas; Manuais; e, adicionando, as Fractuais e Orientais.

Em 1967 a empresa de certificação londrina *Bristish Standars Institution* configurou um sistema baseado no de Vox, denominada BS 2961. Algumas delas possuem a mesma definição da classificação *voxiniana*, somadas a novas classes, são elas: Transicional; Humanistas; Garaldinas; Didônica; Escritural; Linear; Linear Grottesca; Linear Neo Grottesca; Linear Geométrica; Linear Humanista; Serifa Quadrada (*slab-serif*) e Glífica.

Ainda segundo Faria, a *Deutsches Institut für Normung* (DIN) convencionalizou a letra baseando-se em dois outros modelos já existentes: Vox-ATypI e BS. A sua classificação se configurou do seguinte modo: *Venezianische Renaissance-Antiqua*

---

<sup>6</sup> Aldo Noverese, tipografo italiano.

<sup>7</sup> Designer gráfico especializado em projetos de caracteres tipograficos, fundador do “Studi gráfico Gio Fuga”. Professor na universidade “Politécnico do Milão – Faculdade de Design e professor no Instituto Europeo de Design, Milão”..



(vênets romano-renascentistas, ou humanistas); *Französische Renaissance-Antiqua* (franceses romano-renascentistas); *Barock-Antiqua* (romano-barrocos) *Klassizistische Antiqua* (romanos clássicos); *Serifenbetonte Linear-Antiqua* (romano-lineares com serifa acentuada); *Serifenlose Linear-Antiqua* (romano-lineares); *Antiqua-Varianten* (variantes do romano); *Schreibschriften* (cursivos, ou escriturais); *Handschriftliche Antiqua*; (romanos manuscritos); *Gebrochene Schriften* (tipos quebrados); *Fremde Schriften* (escritas estrangeiras). As romana Lineares com serifas acentuadas (*Serifenbetonte Linear-Antiqua*) se subdividem em: *Egiptiennes* (egipcianos); *Clarendon* (clarendon); *Italiennes* (italianos).

Os tipos quebrados (*Gebrochene Schriften*) são subdivididos em: *Gotisch* (góticos tradicionais); *Rundgotisch* (góticos arredondados); *Schwabacher* (ou bastardos); *Fraktur* (fracturas); *Fraktur-Varianten* (outras variações).

Nota-se que a herança da classificação *voxiniana* perdurou em todas essas classificações, sendo mantido algum traço da classificação base.

Bringhurst (2005) abandona Vox e elabora uma classificação histórica, separada em nove classes de acordo com momento histórico artístico que a letra foi criada: Renascentistas; Barrocas; Neoclássicas; Românticas; Realistas; Modernistas; Geométricas; Modernistas líricas; Pós-modernistas.

Em 1990 foi criado um projeto denominado *Central Lettering Record* (CLR), originado em Londres por pesquisadores da *Central Sant Martins College of Art & Design*. O projeto tinha por objetivo, segundo Farias (2005), catalogar todo tipo de manifestação de design de letras, não se limitando a tipografia. Incluindo, assim, as letras que se apropriam de outro métodos, como a pintura, o desenho e a gravura. Essa classificação é baseada na BS 2961–e é dividida da seguinte maneira: baseado no *British Standard*, foram mantidas as classes referentes às serifas tradicionais (Humanistas; Garaldinas; Transicionais; Didônicas e Serifas quadradas); as letras sem serifas foram divididas (Grotescas, Neo-grotescas, Geométricas, Humanistas e Problemas) e as subclasses das Góticas foram unificadas; a classe Escritural teve seu nome modificado e significado expandido, sendo substituída por Caligráfica; e surgiu a classe das letra



gráficas (Ornamental; Manipuladas; Curvi-linear; Sampleadas; Emulativas; e a classe das letras digitais chamada *Dingbat* – essa última baseada numa classificação que ainda seguia os meios classificatórios de Vox [BS]). A CLR é uma classificação que se obrigou a atualizar a classificação para abranger os novos métodos de criação de letras, mas ainda assim manteve as classificações clássicas do século passado.

Relacionando a memória, segundo Lotman e Unspenskii (1981), às classificações tipográficas acima descritas, percebe-se que essas classificações geram uma espécie de “cultura da tipografia” e essa cultura “luta” para se manterem existentes certos traços, arranjando novos métodos de se organizar e se adaptar aos novos momentos. Lotman e Unspenskii definem muito bem isso quando escrevem:

Toda a cultura cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória. Modelo esse que corresponde à idéia do máximo de extensão temporal, de tal modo que constitui praticamente a eternidade de uma cultura. Já que uma cultura se concebe como existente apenas se identifica com as normas constantes de sua própria memória, a continuidade da memória e a continuidade da existência, geralmente coincidem. (1981, p. 47).

Esse modelo no caso da cultura tipográfica são seus próprios métodos de classificação, que se atualizam segunda a necessidade, porém mantendo traços tradicionais, dos primórdios da sua existência.

Voltando os olhos para a o objeto de estudo, a letra ilustrada, nota-se que ela é pouco citada nas classificações, de todas as classificações descritas, a letra ilustrada só foi citada em apenas uma delas, como Fantasia, Ornamentadas e emulativas.

Como pouca ênfase é dada a letra Ilustrada, pouco se compreende sobre as suas características, ou, em alguns casos, tais definições são tão superficiais que não permitem delimitar essa categoria específica. A não definição da categoria faz com que a utilização da letra ilustrada não possua um universo bem delimitado, dificultando o seu entendimento como categoria de letra. Curiosamente, a letra ilustradas é uma das mais utilizada nas mídias, pelos mais diferente sistemas.



A letra Ilustrada é abordada de muitas maneiras, na maior parte delas ficam aquém de uma classificação convincente. Fazendo um breve levantamento bibliográfico, identificou-se que o termo “barata” foi citado por alguns autores que tentaram abordar o assunto (Souza 2011; Lupton 2006); mais de um autor comentou sobre a sua limitação de uso (Ribeiro 1998, Baer 2001; Lupton 2006); o termo “extravagante” foi utilizado por Baer (2001) e Souza (2002); e somente Ribeiro (1998) a tratou como “inovadora”.

### **3. Das iluminuras às letras ilustradas**

Supostamente, a letra ilustrada originou-se das iluminuras, em especial, das letras iluminadas capitulares medievais. Surgida por volta do século VII, a ilustração nas letras se mantém até o dia de hoje em diversos sistemas, entre eles, livros infantis e na publicidades.

Meggs (2009) escreve sobre as letras iluminadas e define em síntese que os egípcios foram os primeiros a documentar acontecimentos através do uso de manuscritos iluminados. Um dos mais famosos livros iluminados é o Livro dos Mortos, que data de 1310 A.C. A medida que a linguagem escrita se desenvolveu, vários feudos adotaram a ideia de iluminar seus manuscritos e continuaram a tradição por centenas de anos na Europa Medieval. Por volta do século VII, a iluminação tornou-se uma forma de arte altamente respeitada, pois sua aplicação era voltada para ornamentar os livros que compunham as bibliotecas dos cleros e dos castelos dos reis. Nesta época, algumas das iluminações estavam sendo criadas na Europa por artista, dando uma nova experiência visual aos que tinham acesso aos livros. As Iluminações definiram um momento da história em que a capacidade de ler era sagrada e reservada para líderes religiosos ou para aqueles nascidos com sangue real.

Uma iluminura (Figura 2) é um enfeite, ou decoração adicional que aperfeiçoa as páginas de um escrito ou página de um manuscrito. O termo “Iluminação”, definido por Meggs (2009. p.63), vem do termo “iluminar” ou “encher de luz”. Esse efeito era obtido com a aplicação de folha de ouro em letras e imagens, que refletem a luz e parecem brilhar.



Figura 2. Iluminura (1512)



Fonte: Iluminura <sup>8</sup>

Uma letra iluminada era geralmente a primeira letra de uma página ou parágrafo, nomeada de capitular. Nas Iluminuras, a capitular era uma letra diferenciada, utilizadas nos livros e pergaminhos, sempre maior, colorida e ornamentada com ouro, enquanto o resto do texto permanecia em preto. As imagens utilizadas para aperfeiçoar as letras incluíam animais, plantas, e criaturas mitológicas. Essas imagens eram alteradas para se ajustar em torno da letra ou dentro dela, e em alguns casos tinham o formato da própria letra (Figura 3).

<sup>8</sup> Disponível em [http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/iluminuras\\_e\\_miniaturas/](http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/iluminuras_e_miniaturas/) Acessado em: março, 2015



**Figura 3. Letra Iluminada do século XII**



**Fonte: Letra capitular Iluminada<sup>9</sup>**

Como o registro de eventos históricos, as iluminuras, eram, para os solicitantes, ou seja, reis, alto clérigos e pessoas importante na Europa Medieval, algo muito importante para serem adicionadas a várias páginas, a fim de aumentar o interesse e importância de sua aparência.

As Iluminuras faziam uso de elementos de diversos, elementos inovadores para época, mas eram difíceis de serem produzidas. Na grande maioria dos manuscritos medievais, as letras ilustradas ocupavam espaços previamente definidos e serpenteava pelos intervalos em branco, conforme o texto escrito lhe ia permitindo. Aos poucos, tal estética foi ultrapassando os limites impostos pelos textos, abandonando uma espécie de simetria com o alinhamento do texto e começou a ocupar espaços pela superfície da página, ainda que não interferisse na leitura e da visibilidade tipográfica.

Três profissionais eram envolvidas na criação de iluminações incluindo a letra capitular: O Pergamista, que preparava o desenho e a superfície para escrita; O escriba, que copiava informações em cada página; O iluminador, que era quem realmente criava as letras iluminadas e outras decorações de cada página. Uma vez que todo o texto

---

<sup>9</sup> Disponível em: <http://larissagbnoqueira.wix.com/mundomedieval#!imagens-medievais!>. Acessado em: março, 2015



estivesse no lugar, o escriba entregava as páginas a serem feitas para o Iluminador, que começava a adicionar as imagens decorativas que chamamos de iluminações. Primeiro ele fazia um esboço, então o traçava com a pena. A folha de ouro, então, ia primeiro, seguida por todas as outras cores feitas de terra, pedras e plantas moídas.

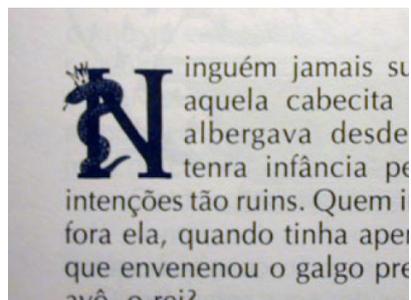
Durante a Idade Média, a maior parte deste tipo de trabalho era feito em mosteiros, portanto todas essas tarefas eram realizadas por monges. Na era dos manuscritos medievais e no início da tipografia na Europa, nota-se que a ilustração agregada à letra não deixou de existir com as novas técnicas de tipografia e impressão. A ilustração alastrou por territórios do texto, assim tornando o texto impresso não só legível, mas visualmente atrativo.

A letra ilustrada transpassou momentos tipográficos, a era vitoriana (por volta de 1890) foi uma delas, Meggs salienta que na era vitoriana:

[...] aumentou o gosto pela elaboração dos ornamentos tornou-se um influencia maior no design de tipos[...]. Os tipos elaborado do início do Século XIX se baseavam em letras com estrutura tradicional, sombras, silhuetas, e adornos eram aplicados, retendo, ao mesmo tempo a estrutura clássica das letras. Na segunda metade do século, avanços tecnológicos permitiram que as fundições de tipos de metal levasse a elaborações, inclusive a distorção fantasiosa das formas básicas a um grau extremo. (2009, p.213).

Essa herança visual sobreviveu até a atual cena, essa distorção e as iluminuras na capitulares permanecem de um modo bem presente. As capitulares iluminadas podem ser reconhecidas nos livros, principalmente infantis (Figura 4).

**Figura 4. Letra Iluminada atualmente**



**Fonte: Letra capitular<sup>10</sup>**

De algum modo, a ilustração das letras capitulares foi adaptando-se para os diversos outros sistemas (publicitário, moda, editorial, etc), agora não só presente na primeira letra, mas sim tomando conta da palavra toda (Figura 5). Na contemporaneidade, a letra ilustrada aparece, em forma de apelo visual. Com a força da sua dimensão visual, estabelece uma significativa ruptura com as estruturas lineares da escrita impressa. Designers inovam, arriscando transformar a regularidade e a rapidez do processo de leitura, de novo, num movimento individual, sujeito a tendências irregulares. E se a imaginação gráfica capaz de tornar a “letra visível” parece estar, hoje, compondo não só os livros e nem só as letras capitulares, mas se espalhando para diversos outros sistemas.

**Figura 5. Letra Ilustrada na publicidade**



**Fonte: CRTL + PELS<sup>11</sup>**

<sup>10</sup> Masini, Beatrice (1999). A Princesa Baixinha, Lisboa: Livros Horizonte, Ilustrador: Octavia Monaco Johansen,

<sup>11</sup> Disponível em: <http://ctrlpels.blogspot.com.br/2010/09/burger-king-comida-letrada.html>. Acessado em: abril. 2014.



Atualmente, o design tipográfico muda constantemente. Isso se deve ao surgimento dos recursos digitais que permitem não só agilizar o processo de produção, mas também combinar o uso das novas tecnologias (softwares, câmeras, scanners, etc.) com técnicas artesanais (na manipulação de materiais e uso de suportes diversos).

#### 4. Considerações Finais

A herança tipográfica está presente devido a essa necessidade classificatória, que mesmo sem perceber preservou a memória tipográfica até os dias de hoje. O que comumente acontece são misturas de técnicas utilizadas para compor a letra, misturando os métodos e dificultando a categorização. A letra ilustrada passa despercebida muitas vezes nas classificações, o seu uso é tão efêmero, e tão influenciado por outros sistemas (o sistema das artes, por exemplo) que fica difícil sua classificação. Mas, memórias lutam para se manterem vivas, a letra ilustrada seguiu outros percursos, mas ainda assim se mantém sobressalente na memória, fazendo se mostrar nas mais diversas mídias e veículos comunicacionais.

#### Referências

- BAER, Lorenzo. **Produção gráfica**. São Paulo: Senac, 2001.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.
- FARIAS, Priscila Lena. Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. In: **Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design–P&D Design**. 2004.
- LOTMAN, Iuri M. **La semiosefera I. Semiótica de la cultura e del texto**. Madri: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1981. LOZANO, Jorge. Prólogo. In: LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosion: lo previsible en los procesos de cambio social**. Barcelona: Gedisa, 1999
- LUPTON, ELLEN. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac&Naif, 2006
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Cosac Naify, 2009.
- RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**. Brasília: Linha Gráfica, 1998.



SILVA, F. L.; FARIAS, P. Um panorama das classificações tipográficas. **Revista Estudos em Design**, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.

SOUZA, Miguel. **Guia de tipos. Métodos para o uso das fontes de PC**. 2002. Disponível em [http://www.infoamerica.org/museo/pdf/guia\\_de\\_tipos01.pdf](http://www.infoamerica.org/museo/pdf/guia_de_tipos01.pdf) Acesso em: dez.2013

## A obra de Calasans Neto: memórias de uma vida<sup>1</sup>

Maria do Perpétuo Socorro M. Freire de Carvalho<sup>2</sup>  
Centro de Estudos de Oralidade (CEO), São Paulo-SP

### Resumo

O objetivo principal desta pesquisa é retratar a obra de Calasans Neto, relacionando suas memórias ao contexto sociocultural baiano, bem como com as significações locais e míticas representadas simbolicamente por cabras e baleias, presentes na vida desse artista. A base metodológica se apoia nos estudos feitos pelos autores Arjun Appadurai (2004) e Iuri Lotman (1996), que abordam temas como o universo simbólico, a imaginação e a memória. Será de grande relevância o levantamento bibliográfico da autora Myriam Fraga e os embasamentos teóricos de Jerusa Pires Ferreira sobre Semiótica da Cultura, Mitos, Cultura, Imaginário e Oralidade. Esta pesquisa, de caráter exploratório (GIL, 2010) e de campo, cumprindo às vezes um papel etnográfico, tem como propósito proporcionar maior familiaridade com a vida e a obra desse gravurista da Bahia.

**Palavras-chave:** Memória; Representações Simbólicas; Imaginário Mítico; Bairro de Itapuã.

### Introdução

Este artigo é um apanhado de entrevistas informais, pesquisas de campo e viagens a lugares frequentados e percorridos pelo artista e gravurista Calasans Neto, que tanto amou a Bahia e conseguiu, através das suas vivências locais, levar o cotidiano do seu povo para as suas gravuras, de uma forma ímpar.

Calasans soube viver, como ninguém, o cotidiano dos locais por onde passou, soube absorver histórias contadas pelos vizinhos, amigos, pescadores e transpor tudo isso para sua obra, dando assim uma identidade cultural ao seu trabalho. Validando a importância do espaço, a professora Jerusa Pires Ferreira relata:

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7, Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Pesquisadora doutora do Centro de Estudos de Oralidade (CEO), vinculado ao Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP, socorromagalhaes@uol.com.br.

(...) O espaço nos interessa como elemento fundamental na construção dos sentidos. O espaço/tempo que vai ser o suporte das diferenças entre mim e meus semelhantes. Presença para si mesmo e presença no mundo. No caso, as duas confirmam e conformam a memória. Podemos pensar que todo processo de construção identitária para por um processo de localização do mundo na vida ou na morte, como presença em relação a si e ao outro. (FERREIRA, 2003, p. 53)

Muitos locais percorridos pelo artista foram fotografados em sua memória e transferidos para serem representados simbolicamente para a sua obra de arte. O artista deu relevância a esses espaços que, ao serem transpostos para as suas matrizes de xilogravuras, passaram a possuir signos, sentidos, representações simbólicas através das cabras, baleias ou outros elementos da natureza.

A sustentação deste estudo esteve na análise documental, na investigação bibliográfica e na realização de entrevistas. A coleta de dados envolveu um levantamento bibliográfico e entrevistas com pessoas que conviveram com Calasans Neto, com o intuito de traçar um perfil do artista, contextualizando-o como gravurista e percebendo as influências em sua produção artística, recebidas de outros artistas e de sua participação como membro da Geração Mapa (movimento de jovens artistas que revolucionaram a cultura baiana). O corpus de análise foram entrevistas e parte da obra do artista, relacionada, sobretudo, a dois elementos simbólicos: cabras e baleias. Foram consideradas fontes de pesquisa complementar algumas fotos e imagens de obras de arte que trouxeram referências mitológicas e culturais da Bahia.

A partir das falas das entrevistas realizadas, das “vozes”, segundo Zumthor, (2005) e das experiências vividas, este estudo foi tomando vida e corpo. As emoções estavam sempre presentes na costura, no tear da pesquisa, em cada entrevista realizada, muitas descobertas eram feitas sobre a vida do artista, por exemplo, quando Nair de Carvalho, em sua linda casa, debruçada sobre a Marina de Salvador, com vista para a Baía de Todos os Santos e com a voz embargada, começou a falar sobre o carinho que tinha pelo artista Calasans Neto.

Cita Zumthor:



Creio ser razoável dizer que a voz é uma coisa, isto é que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro. Isso tanto é verdade que o costume, nas diferentes sociedades, frequentemente liga um sentido próprio a algumas dessas qualidades. (ZUMTHOR, 2005, p. 62)

A voz para Zumthor, continuando o seu pensamento em seu livro *Escritura e Nomandismo*:

Ela emerge de seu silêncio matricial. Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam a nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado. (ZUMTHOR, 2005, p. 63)

Para este artigo foram selecionadas entrevistas realizadas com: Auta Rosa Calasans, Sante Scaldaferri, Nair de Carvalho e Myriam Fraga. Procurou-se entender um pouco melhor a alma desse artista a partir das “falas” sobre sua vida, memória e sua produção artística.

### **O falar de Auta Rosa**

Auta Rosa Calasans (viúva de Calasans Neto) conheceu Calasans quando este estava fazendo a cenografia do filme *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Ele ia para a cidade de Milagres toda segunda-feira e voltava na sexta-feira. Uma amiga de Auta, Maria Adélia, era atriz e uma das assistentes de Ruy Guerra. Ela viajou com Calasans e Auta fez um *kit* de viagem para ela (escova de dente, *shampoo*...). Colocou sandália japonesa, mas com dois pés direitos e nenhum esquerdo. Maria Adélia pediu a Calasans que fosse à Secretaria de Educação (onde Auta trabalhava) para trocar a sandália e eles começaram a sair... Casaram-se dia 31 de outubro de 1964.

De acordo com Auta Rosa, como artista, Calasans não tinha nenhuma preocupação com posteridade, sempre fazia o que tinha prazer em fazer e se por um acaso agradasse alguém era ótimo, ele não tinha nenhuma vaidade de pertencer a isso ou aquilo, nem preocupação com o que as obras dele seriam no futuro, se teriam valor. Às vezes



fazia um quadro, sua esposa lhe dizia: “*Que quadro horroroso, eu não ia comprar esse quadro nunca*”. Ele respondia: “*Foi o que eu gostei mais*”.

O quadro da Figura 1 foi feito por Calasans Neto, em 1971, uma encomenda feita por sua amada Auta Rosa retrata Itapuã, na década de 70, período que eles se mudaram para aquele bairro. Percebe-se a presença de dunas de Itapuã, o mar e a Lagoa do Abaeté. Um lugar e uma paisagem mítica. Ainda não era um bairro tomado por prédios e casas de moradia.

As lendas e os mitos fazem parte da mitologia popular de Itapuã que deu a régua e compasso a Calasans (era considerado “O Príncipe de Itapuã”). O ponto de partida para esse artista foi o imaginário popular, que conferiu uma Identidade Cultural à sua produção artística. Calasans distorcia a realidade a partir das histórias contadas, deu figuração a esses mitos.



**Figura 1 – Quadro *Itapuã* (1971)**  
**Fonte: Acervo de Auta Rosa**

As matrizes geralmente eram dadas de presente, ficava somente com as gravuras. Por exemplo, as matrizes feitas para *Tereza Batista cansada de guerra*, deu-as a Jorge Amado, que implantou com cimento no quarto de hóspedes da casa dele.



Figura 2 – Escultura feita com bolas de gude  
Fonte: Acervo de Auta Rosa

Em mais uma visita feita a Auta Rosa, sem pretensão de novas entrevistas, outras descobertas foram feitas em sua casa, na Rua das Amoreiras, detalhes na casa que são verdadeiras marcas, memória viva do artista. Calasans Neto, uma escultura de uma baleia azul, feita com bolas de gude, que permanece no jardim da casa, entre a 78 casa e o ateliê (Figura 2). Até na lavanderia da casa, os azulejos são as cabras de Calá. A casa transborda arte, pura emoção, a existência da poética do espaço de Bachelard, presente em cada local, nos quartos, nos cantos, gavetas, baús, imensidão do jardim, presença da arte em cada espaço.

A cabeça de Jorge Amado, feita em bronze por Calasans, foi um presente que Zélia Gattai deu à amiga Auta Rosa em seu aniversário. Foi feita para Jorge Amado na Tchecoslováquia e só existem seis cabeças dessas no mundo (Figura 3).



Figura 3 – Cabeça de Jorge Amado, feita em bronze  
Fonte: Acervo de Auta Rosa

Nos encontros com os amigos, nos almoços de sábado, o “cardápio perpétuo de Auta Rosa” era motivo de alegria. As figuras dos amigos inseparáveis do casal, Jorge Amado e Zélia eram uma constante, sempre presentes, ele e Zélia Gattai na casa de Calasans e Auta no bairro de Itapuã, Rua das Amoreiras.

As gravuras dos livros *Tieta do Agreste* e *Teresa Batista Cansada de Guerra*, são de Calasans. Na Fundação Jorge Amado, logo na entrada, existe um painel muito grande feito por Calasans, uma matriz de madeira de xilogravura que retrata esses dois romances de Jorge Amado (Figura 4).



Figura 4 – Painel Teresa Batista Cansada de Guerra e Tieta do Agreste  
Fonte: Acervo da Fundação Jorge Amado

### O falar de Nair de Carvalho

Nair de Carvalho, viúva de Genaro de Carvalho, artista que participou da 1ª. Geração da Arte Moderna da Bahia, na época viajou muito para o exterior, pois participava de muitas bienais fora do Brasil, época de 1945. Genaro foi quase um pai para Calasans Neto e Nair uma mãe, ainda que muito jovem, uma pessoa que foi também muito importante na vida de desse artista. Nair viveu mais o lado humano de Calá e Genaro o lado artístico.

Quando Calasans se apaixonou por Auta, as primeiras pessoas a quem ele comunicou foi Genaro e Nair. Segundo esta, ele disse: “Tenho uma grande novidade para contar para os Senhores: Eu estou apaixonado, mas ela ainda não sabe”. Abriam um champanhe, brindaram, perguntaram quando iriam conhecê-la e deram os parabéns.

Genaro foi quase um pai para Calasans, Nair se emocionou ao falar dele, naquela casa da Gamboa de Cima, onde ela mora, uma das vistas mais bonitas de Salvador, pois

a casa fica debruçada sobre a Baía de Todos os Santos. O tempo passava e não se percebia que já estava anoitecendo. Tom Tom, o seu gatinho, também um grande companheiro, acompanhou a entrevista ao lado da sua querida dona: Nair de Carvalho. Ela disse que Calasans sugeriu que eles se mudassem para o bairro de Itapuã:

*E eu perguntei sobre o bairro de Itapuã e Nair disse que Calasans já havia convidado Genaro de Carvalho, para ir morar com Nair em Itapuã. Nair e Genaro moravam numa casa enorme no Campo Grande e quando ficou viúva, ela disse que só ficaria na Bahia, se encontrasse uma casa na Gamboa.*

Continuou Nair: “Calasans gostava muito além do Sorvete da Cubana e bolinhos de Carimã e aipim, também gostava muito de música “The Platers”, e Nair conclui que ela e Genaro mimavam muito Calasans e ele merecia ser mimado.

### **O falar de Myriam Fraga**

Myriam Fraga, escritora, pertence à Academia de Letras da Bahia desde 1985; dirige a Fundação Casa de Jorge Amado desde que foi instituída, em 1986. A carreira literária de Myriam Fraga explodiu nos efervescentes anos 1957/58, quando intelectuais da época, que frequentavam a Universidade, a Escola de Teatro, a Casa de Cultura localizada no bairro do Canela, se reuniam para trocar, além de ideias, também escritos. A partir daí, Myriam Fraga começou a publicar em jornais e revistas, fazendo amizades com Sonia Coutinho, Calasans Neto, Fernando da Rocha Perez, Glauber Rocha. A escritora baiana lançou o seu primeiro livro em 1964, pela Editora Macunaíma, uma editora criada por Glauber Rocha, Calasans Neto, Fernando da Rocha Perez e Paulo Gil Soares com o objetivo de publicar as produções dessa geração.

Myriam relata em sua entrevista: uma fase muito interessante da pintura do artista; fase figurativa e abstrata, quando ele estava acompanhando Glauber Rocha em Milagres e ele denominava *fase Milagres*:

*O filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, ele acompanhou Glauber que eles foram filmar em Milagres, uma região aqui da Bahia, ele voltou, inclusive eu tenho... Que ele tem uma fase que é uma fase muito bonita, que é a fase que ele sem ser figurativa, abstrata, eu tenho uma das primeiras gravuras que ele me deu está escrito “Myriam essa é a fase*



*Milagres”, quando ele me deu, sinceramente na hora eu não percebi o que era Milagres, depois que eu me conscientizei que era Milagres, local Milagres...*

Myriam, em sua entrevista, descreve a falta que ainda hoje sente do amigo irmão Calá que se conheceram em 1964 e fizeram o livro *Marinhas*. Foram sócios da Editora Macunaíma, uma dupla infalível na Escrita de Poemas (Myriam Fraga) e Calasans Neto (gravuras). Vendo o livro *Sesmaria* (1999), por exemplo, podemos sentir a textura, a riqueza do papel daquela impressão e viajar junto e Calá e Myriam Fraga, em seus poemas e gravuras, nas suas representações, imaginárias e simbólicas.



**Figura 6 – O Farol, figura de Calasans Neto**  
Fonte: FRAGA (1999, p. 18)

Myriam Fraga disse que se arrepende de não ter continuado a fazer livros pela Macunaíma, tentou até transformá-la numa editora comercial. Foi feita uma série de livros, por antecipação, como editoras que fazem livros caros, mas não deu muito certo, foi na época de inflação desenfreada, não tinham como manter os preços, muita dificuldade, abandonaram o projeto de comercializar. Ficaram com o selo, de vez em quando fazem algum livro, por exemplo, em 99, *Sesmaria*.

A Figura 7 é uma fotografia de Myriam Fraga em sua sala na Fundação Casa de Jorge Amado, em frente a um quadro do artista Calasans Neto com a imagem de Jorge Amado e alguns de seus seres imaginários.



Figura 7 – Foto de Myriam Fraga e um quadro de Calasans Neto na Fundação Casa de Jorge Amado  
Foto da autora.

### O falar de Sante Scaldaferrri

Sante Scaldaferrri, seu grande amigo, vizinho, falou sobre a Jogralesca, sobre a geração Mapa e sobre a Edição Macunaíma. Em seu relato parece apresentar as pessoas que fizeram parte daquela turma, falando sobre o que faziam, o que são hoje e quem já morreu. Em seu ateliê guarda cartazes que Calasans fez para alguns filmes; as três edições da *Revista Mapa* (as quais guarda com extremo carinho e cuidado, sabedor de quanto são raras); obras de Calasans e suas também.

Nas falas com Sante Scaldaferrri, mesmo ele brincando e me dizendo em alguns momentos: “acabou a sessão”, ele voltava e me dizia:

*O cartaz Deus e o Diabo na Terra do Sol você conhece? Você vai ver lá... Isso é uma espada, original de cangaceiro, eles tinham a cartucheira e botavam aqui..., e nos trazia memórias de um tempo tão precioso, fazendo voltar a Glauber Rocha, juntos com Calasans Neto e toda a Geração Mapa, com o cinema novo, as revistas Mapa, Edições Macunaíma, um momento efervescente para aqueles jovens que começavam a fazer parte da história cultural, das artes, do cinema.*



**Figura 8 – Espada do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol***  
**Fonte: Acervo de Sante Scaldaferrri**

A Figura 8 apresenta a foto da espada utilizada no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. Esta espada faz parte do acervo de Sante Scaldaferrri, e ele a deixa exposta em seu ateliê de Artes como uma relíquia.

Também estão expostos na casa de Sante, cartazes de filmes, como *A Grande Feira* (um filme de Roberto Pires) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (filme de Glauber Rocha), em que Calasans Neto fez a cenografia, além de ter atuado como figurante, ao lado de Sante Scaldaferrri.



**Figura 55 – Cartazes de filmes**  
**Fonte: Acervo de Sante Scaldaferrri**

### Considerações Finais

As lições que ficam de Calasans Neto para os estudos de *Comunicação Semiótica - Semiótica da Cultura*, não são fáceis de decodificar, pois estão inseridos; gravados em suas obras de arte. É preciso muitas idas e vindas aos locais percorridos e vividos para entender o imaginário cultural deste artista.

Ao cruzar o meu olhar em cada obra do Mestre Calá (olhar de observadora, pesquisadora e um caminhar um pouco etnográfico), descubro a cada ida aos locais frequentados por ele, a casa onde viveu e o contato com os amigos, sinto a grandiosidade da sua obra e a força que possui; seja nas suas baleias eternizadas por ele; seja na coragem e ao mesmo tempo placidez das suas cabras ao amamentar os seus filhotes; seja em suas cores vibrantes e atemporais; seja no sol de uma beleza mítica e magistral; sejam nos pássaros; ou sereias; sejam nos peixes.

Este artista revisitou as culturas locais: a cidade de Milagres; os bairros de Nazaré; Porto da Barra; Pituba; Itapuã para a sua obra, representando-os simbolicamente através de cabras, baleias e outros elementos da natureza, dando-lhes uma identidade cultural. Ele conseguiu como ninguém levar o cotidiano daquele local para a sua obra.

De acordo com Appadurai (2004, p. 238), “a localidade é mais relacional e contextual do que espacial, é constituída por uma série de vínculos entre o sentido do imediatismo social, a interação tecnologia, e a relatividade dos contextos”. Para isso esse autor utiliza o termo *bairro* para se referir as formas sociais passa a existir efetivamente existente em função da localidade, “os *bairros* nesta acepção, são comunidades situadas caracterizadas pela *realidade, espacial ou virtual e pelo seu potencial para reprodução social*” (idem). Confirmando as questões locais e de bairros, cita Queiroz:

Era o bairro rural um grupo de vizinhança de ‘habitat’ disperso, mas de contorno suficientemente consistentes, para dar aos habitantes a noção de lhe pertencer, levando-os a distingui-lo dos demais bairros da zona. O “sentimento de localidade” constituía elemento básico para delimitar a configuração de um bairro, tanto no espaço geográfico quanto no espaço social. Tradicionalmente, uma capela marcava o núcleo central, e a festa do padroeiro constituía um dos momentos importantes de reunião para os componentes dispersos pelas cercanias - momento em

quer se afirmava a personalidade do bairro, em relação aos bairros vizinhos. (QUEIROZ, 1973, p. 3-4)

As lendas e os mitos fazem parte da mitologia popular de Itapuã que deu a régua e compasso a Calasans (era considerado “O Príncipe de Itapuã”). O ponto de partida para esse artista foi o imaginário popular, que conferiu uma Identidade Cultural à sua produção artística. Calasans distorcia a realidade a partir das histórias contadas, deu figuração a esses mitos. Por meio do Imaginário Local, Calasans absorveu, deu figuração às lendas.

Ele deu um novo significado ao Dique do Tororó, as ladeiras e casas da cidade de Salvador, a lagoa do Abaeté, os bairros por onde passou de uma maneira única. Ele captava aqueles espaços visitados por ele, como num *flash* de uma máquina fotográfica para o seu espaço imaginário, sua memória.

Para Lotman (1996), cultura é um espaço de certa memória comum, isto é, uma inteligência coletiva e uma memória coletiva. É um mecanismo que permite não só a conservação e a transmissão de textos, mas também a atualização destes. Esta se realiza dentro dos limites de alguma invariante de sentido que permite dizer que, no contexto da nova época, o texto conserva, com toda variedade de interpretações, a qualidade de ser idêntico a si mesmo, ou seja, não perde as suas propriedades fundamentais.

A memória da cultura é constituída por textos heterogêneos do ponto de vista do gênero (poético, artístico, informativo, etc.). Ela é internamente variada, visto ser constituída pelo que Lotman (1996) chama de “dialetos da memória”, isto é, as várias coletividades, ou melhor, subcoletividades, que constituem a visão de mundo de uma dada cultura.

Os amigos da época do Colégio Central (Jogralasca e Geração Mapa) foram de grande importância para o artista. Ainda hoje se pode rever as três revistas *Mapa*, guardadas pelo integrante desta geração, Sante Scaldaferrri, esse grande artista que vive na Rua das Amoreiras, número 7, com sua esposa Marina, vizinhos de Auta Rosa. O período pós-geração Mapa norteou sua produção artística e eram presença constante em sua casa, os amigos deste período: Myriam Fraga, Sante e Marina, sempre presentes, Jorge Amado e Zélia Gattai, Vinícius de Moraes e outros. Segundo Myriam Fraga; ela

sente uma falta muito grande daquele amigo-irmão, sócio das edições Macunaíma. Para ela, o Mestre Calá, sabia como ninguém dar vida as suas poesias através das gravuras impressas em seus livros.

As matrizes de xilogravura, grande paixão deste artista, tiveram início com a arte de seu amigo Genaro de Carvalho que lhe sinalizou o momento de mergulhar nessa técnica com o grande mestre foi Mário Cravo. Ele usava as matrizes como peça única. Ficava naquele ateliê horas desde logo bem cedo, ao amanhecer, no bairro de Itapuã. Ali ele interagia com a madeira e as figuras que dali surgiam.

Esse artista recriava o seu mundo fantástico que se revelava através da arte e, no espaço imaginário, começava a surgir seus animais míticos que emergiam de um misterioso país, localizado no seu inconsciente.

Calasans conseguiu unir dois animais que habitam em universos tão opostos, as cabras, vivendo na aridez e seca do agreste, representando a sobrevivência e luta daquele povo tão sofrido, ao mesmo tempo a cabra que na Grécia é representada pela Amalteia que alimentou e salvou Zeus, escapando assim da maldição paterna, e a baleia, mamífero que vive nas águas mais profundas do oceano, que simboliza a proteção do mundo, a grande mãe para muitas civilizações. Calasans uniu estes dois mamíferos que alimentam e protegem seus filhotes em um mesmo universo: o sertão com as montanhas de pedras da cidade de Milagres com o Mar mítico de Itapuã, em um mesmo universo.

A obra de Calasans é ao mesmo tempo, universal e atemporal. Este estudo foi um trabalho de escuta, de transcrição e operou com os fatos. Toda essa obra pode ser considerada como um legado para o Estado da Bahia e para o Brasil, de grande riqueza para as novas gerações, preservando, assim, a memória cultural.

## Referências

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2004.

CALASANS NETO: **Gravuras**. Coleção Casa de Palavras, Salvador-Ba, 1998.



FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2003.

FRAGA, Myriam (Org.). **Calasans Neto**: Odebrecht. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais, 2007.

FRAGA, Myriam. **Sesmaria**: Gravuras de Calasans Neto. Salvador: Edições Macunaíma, 1999.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera**: semiótica de la cultura y del texto. Trad. Desidério Navarro. Madri: Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros Rurais Paulistas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

## **A originalidade de Jean Rouch no cinema documentário: a construção do outro através das narrativas autobiográficas <sup>1</sup>**

Eliane Vasconcelos Diógenes <sup>2</sup>  
Raphaela Areias da Silveira Miquelete<sup>3</sup>  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP

### **Resumo**

Este artigo se propõe a investigar a relevância de Jean Rouch na história do documentário em relação à construção do outro, através da imagem e da narrativa autobiográfica. Analisamos as originalidades estilísticas dos seus documentários para examinar a influência destas escolhas no cinema documental marcado por histórias orais de sujeitos anônimos. A migração destas histórias para a tela grande do cinema nos indica a possibilidade destas narrativas ganharem força comunicacional. Identificamos ressonâncias das inovações de Jean Rouch na produção documental brasileira, na perspectiva de tirar da invisibilidade memórias e histórias orais pouco valorizadas por parte do mercado cultural.

**Palavras-chave:** Documentário; Jean Rouch; Alteridade; Narrativa Autobiográfica; História do documentário.

Este artigo se propõe a investigar a inflexão de parâmetros na história do documentário causada pelas originalidades estilísticas de Jean Rouch em relação à construção do outro através da imagem e da narrativa autobiográfica. O presente trabalho focaliza, principalmente, a reviravolta de estilo revelada nos documentários *Eu, um*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – São Paulo, professora do curso de Psicologia da Universidade de Fortaleza, Ceará, elianevd@uol.com.br

<sup>3</sup> Psicóloga, graduada pela Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, raphaela\_miquelete@hotmail.com

*negro*, 1958, e *Crônica de um verão*, 1960/1961, sendo este filme dirigido em parceria com o sociólogo francês Edgar Morin. Deste modo, pretendemos destacar algumas rupturas históricas desencadeadas pelas suas escolhas, explicitando a importância de alguns traços do seu estilo para o desdobramento do cinema documental contemporâneo, marcado por histórias orais de sujeitos anônimos.

Para compreender este momento-chave do percurso histórico do cinema documental, consideramos fundamental explorar as interferências das inovações tecnológicas na produção deste novo documentário e algumas contraposições, quanto à concepção audiovisual, entre cinema direto e cinema verdade.

A partir do final dos anos 1950, assistimos a emergência de uma nova etapa deste cinema, duas vertentes despontam no horizonte histórico: cinema direto e cinema verdade. Estas duas perspectivas de realização de documentários surgem em um cenário de conflitos, de tensões, que até hoje ecoam em discussões e possibilidades de produção. Testemunhamos rompimentos com o documentário clássico na linha de John Grierson, baseado na condição autoritária da voz em *off* com sua função pedagógica. Portanto, instaura-se um relevante deslocamento ideológico. (DA-RIN, 2006; RAMOS, 2008).

Do fim da década de 50 em diante, aparece “uma proliferação de denominações, nova base técnica, diferentes métodos de filmagem, novo circuito das imagens objetivas e subjetivas e o ‘caso’ do filme *Crônica de um verão*.” (TEIXEIRA, 2012, p. 268).

### **Sobre a Expressão Cinema Verdade**

O crítico francês Georges Sadoul, no final dos anos 40, a partir do seu mergulho no cinema soviético, depara-se com escritos de Dziga Vertov. Na ocasião, resgata a expressão “Kino-Pravda” (kino significa cine e pravda, verdade) formulada por Vertov em 1920. Porém Sadoul comete um equívoco ao destacar esta terminologia como uma proposta estética de Vertov, pois, na verdade, se tratava de um nome colocado para um cinejornal. (RAMOS, 2008).

Apesar do mal-entendido que o título cinema verdade possa suscitar, em 1961, Jean Rouch pinça esta expressão dos textos de Sadoul e nomeia o estilo do seu

documentário. Em 1963, acontece o primeiro colóquio internacional sobre cinema verdade em Lyon.

Vale sublinhar que Jean Rouch não é ingênuo em desejar que o seu cinema busque a verdade da realidade dos fatos como se ela existisse. A expressão cinema verdade designa a verdade da realidade fílmica, a verdade que se inscreve no mundo acontecendo na tomada, manifestando-se para o sujeito-câmera. (RAMOS, 2008).

Numa entrevista concedida em 1978, Rouch declara: “Quando Vertov falou em Kino-Pravda [...], ele deixou bem claro que o *ciné-verité* é a verdade do cinema, a verdade que podemos mostrar no cinema através de um olho mecânico e de um ouvido eletrônico.” (ROUCH apud FREIRE, 2011, p. 248).

### **Cinema Direto e Cinema Verdade: Escolhas Estilísticas Divergentes**

No início da década de 60, o nome do novo documentário varia entre direto e verdade. Proliferam-se textos em revistas especializadas na França, Estados Unidos, Inglaterra e Canadá tentando identificar, definir, categorizar os novos movimentos da história do cinema documental. O cinema direto emerge forte nos EUA, e as concepções sobre cinema verdade eclodem na França.

No grupo do cinema verdade emergente, participam Jean Rouch, Chris Marker, Michel Brault, mas os críticos apontam Jean Rouch como o documentarista mais importante. No decorrer da década de 60, Rouch está no centro das discussões entre cineastas e críticos. (DA-RIN, 2006).

Bill Nichols (2005) parte do pressuposto que o documentário não é uma reprodução da realidade, mas trata-se de uma representação do mundo social, carregando em si a perspectiva, o ponto de vista do diretor. Para demarcar a divisão entre os tipos de documentário, o autor assinala seis modos de representação: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo, e performático. Em vez de categorizar em termos de cinema direto, ele prefere conceber este como modo observativo, e no caso do cinema verdade, a sua configuração corresponde ao modo participativo.

É imprudente fixar os novos caminhos do documentário em fórmulas ou esquemas fechados, mas podemos abordar alguns traços estruturais, algumas diretrizes fundamentais que balizam estas produções documentais.

Um dos traços mais marcante do cinema direto é a posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo. Este posicionamento nasce de uma necessidade de não-interferência na realidade que se filma. O diretor se localiza numa atitude observativa e não participativa, minimizando ao máximo a sua atuação na filmagem. A estratégia consiste em situar o espectador na postura de observador ideal. O filme passa a impressão de invisibilidade da equipe técnica. (DA-RIN, 2006; NICHOLS, 2005).

Outro aspecto essencial do cinema direto é o empenho e o otimismo na captura de imagens espontâneas, que são imagens julgadas não contaminadas pela encenação, armação ou intervenção da equipe de filmagem. Por isso, na montagem, confere-se um forte destaque ao plano-sequência com imagem e som em sincronismo, enfatizando a duração da observação. O estilo do cinema direto parte do pressuposto de que a imagem direta, a imagem espontânea possui uma fosforescência, e a imagem preparada, encenada, armada não tem brilho. O gesto só tem valor para filmagem, se ele acontecer na sua espontaneidade. (DA-RIN, 2006; RAMOS, 2008). O trabalho de Frederick Wiseman (EUA) se fundamenta em focalizar o mundo das instituições públicas (hospitais, delegacias), mantendo contato com o imprevisto do cotidiano banal, do dia-a-dia institucional.

No decorrer da década de 60, proliferam-se críticas que apontam para a posição cada vez mais frágil desta “ética da não-intervenção”. Marcando sua contraposição, o cinema verdade atua de modo mais interativo e reflexivo na ação do sujeito-da-câmara na tomada. Imprime um estilo participativo no embate com o mundo social na tomada. Esta nova escolha estilística documentária aposta na potência das entrevistas, trazendo-as para o primeiro plano, juntamente com o depoimento e a encenação dramática. (PARENTE, 2000; RAMOS, 2008).



O cinema verdade parte da tese de que a interferência do cineasta no mundo é indissolúvel, inevitável. Para o cinema direto, esta intervenção é avaliada como prejudicial para o processo da produção documental. No cinema verdade, ela é concebida como uma ferramenta muito interessante, potente, abrindo possibilidades de comunicação no campo do cinema documental. (DA-RIN, 2006; PARENTE, 2000).

Deste modo, o cinema direto aguarda a emergência de uma tensão na realidade, enquanto o cinema verdade precipita esta tensão. O diretor do cinema direto almeja a invisibilidade; já o cinema verdade trabalha na perspectiva de dar visibilidade às condições de filmagem (equipe e aparelhagem). O diretor do cinema direto se situa como um observador neutro, e o diretor do cinema verdade assume o papel de provocador. (DA-RIN, 2006 PARENTE, 2000).

### **As Interferências das Inovações Tecnológicas na Emergência do Novo Cinema Documental**

Desde o pós-guerra, parte da tecnologia disponível ao cinema direto e cinema verdade estava elaborada devido às pressões das demandas do telejornalismo emergente e da indústria cinematográfica hollywoodiana dominante. O contexto ideológico do filme etnológico e do novo documentário também pressionam as indústrias a incrementar as suas inovações tecnológicas. (RAMOS, 2008).

O novo documentário exige um equipamento cada vez mais adequado ao corpo-a-corpo com o transcorrer do mundo, o que implica ser mais potente na sincronia da gravação do som com o correr do suporte fílmico na câmera. Esta equipagem deve favorecer a liberdade de movimento do fotógrafo e do operador de som direto. A estabilização desta tecnologia, que consiste nesta tomada sincrônica som/imagem, firmase entre 1965 e 1970. As experiências com som direto são simultâneas às experiências com novas câmeras de tamanho e peso reduzidos.

Deste modo, no decorrer dos anos 1950 e 1960, intensificam-se o desenvolvimento e a produção de uma nova máquina-câmera móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser sustentada longe do tripé, ou seja, posicionada nos ombros ou nas

mãos do fotógrafo. A maioria das vezes em 16 mm, esta câmera é dotada de negativos com sensibilidade aguçada à luz, películas ultra-sensíveis, que permitem filmagens de interiores sem iluminação artificial, e um potente zoom para tomadas em primeiro plano a distância. Uma câmera feita para ser companheira do gravador magnético. (RAMOS, 2008, p. 280).

São considerados avanços tecnológicos fundamentais, o surgimento da câmera Éclair sincrônica, em 1959, na França, e das câmeras Arriflex (alemã) e Auricon (americana). Máquinas que podem ser carregadas por uma só pessoa e movimentadas livremente na cena. (DA-RIN, 2006; RAMOS, 2008).

A partir de 1949, acentuam-se as potencialidades da gravação sonora magnética no mercado cinematográfico, o que desencadeia o desenvolvimento de aparelhos portáteis de gravação, gravadores com fita magnética para inserção da banda sonora da película. O aparecimento do gravador portátil Nagra (som direto sincrônico) nos EUA, na virada dos anos 1950/1960, é intensamente comemorado como “caminhão de som dentro de uma mala”. (RAMOS, 2008).

O documentário *Crônica de um verão* foi filmado com a câmera protótipo Coutant/Mathot e o Gravador Nagra. A câmera Éclair 16 mm (equipamento decisivo na conquista da tomada audiovisual) foi construída a partir do protótipo Coutant/Mathot.

Assim, é inviável compreender os novos rumos do documentário sem conhecer o processo histórico desta renovação tecnológica, que se caracteriza, fundamentalmente, pelo aparecimento de novos aparelhos portáteis de gravação de imagem e de som. A libertação proporcionada pelo desenvolvimento desta técnica cinematográfica viabiliza a potência criativa dos realizadores. “Como observou Morin: ‘um cinema-verdade começou a tornar-se possível porque podemos utilizar uma câmera-caneta para escrever quase sozinho, como um autor de cinema, o seu próprio filme, a câmera de 16 milímetros com um gravador portátil’.” (MORIN apud AVELLAR, 1968).

### **A Emergência das Originalidades Estilísticas de Jean Rouch**

O trabalho de Jean Rouch caminha por duas veredas: a etnologia e o cinema documental. Ele inicia a registrar suas observações etnográficas ainda nos anos de 1940, na África. Pesquisador do CNRS (Centro Nacional para Pesquisa Científica) cria um Comitê do Filme Etnográfico com sede no Museu do Homem, em 1953, em Paris. Deste modo, flagramos o enlace entre suas duas maiores paixões: o cinema e a África. (MEDEIROS, 2010).

Apesar da sua reputação estar filiada aos projetos etnográficos, ele ousa experimentar alguns desvios, o que problematiza as definições e os limites epistemológicos das suas produções documentais. Além de etnólogo, ele toma pra si o lugar de cineasta, apropriando-se de uma narrativa estilística. Embora a maior parte dos seus filmes sejam carimbados com o selo da etnologia, seus trabalhos de maior relevância se localizam na esfera do cinema documental. Esta estrada começa em 1949 ao realizar o documentário *Initiation à la danse des possédés*, que foi premiado. (RAMOS, 2008; TEIXEIRA, 2012)

A ousadia de Rouch se manifesta no transvio da sua caminhada como etnólogo, no desvio da sua direção única e exclusiva para a ciência. A orientação correta de um pesquisador é seguir o pressuposto de que o filme etnográfico se define pelo seu caráter antropológico, e não pelo seu valor estético. A dobra da sua trajetória acontece quando Rouch se lança na aventura de introduzir elementos estéticos nos seus filmes, ao conciliar o rigor científico e a arte cinematográfica, abrindo negociações entre ciência e arte. Este desvio possibilita a inauguração do cinema verdade, no qual a dimensão ética se conecta nas entranhas com a estética. O cinema verdade é um deslocamento de práticas etnográficas. (FREIRE, 2011; MEDEIROS, 2010; TEIXEIRA, 2012).

Segundo Marcius Freire, Rouch não via “os sujeitos como seres/objetos de estudo, mas um Outro como quem desenvolvia um ‘encontro dialógico’, e o seu ato de filmar se transforma em um ato de troca” (2011, p. 247). A realidade não está dada no mundo histórico, tampouco a verdade está situada nos fatos, aguardando ser conhecida. A sua produção documental se desenha significativamente pelo dispositivo desse encontro com



o Outro. Para ele, a realidade e a verdade criam-se neste contato, no momento da troca dialógica.

O seu estilo é marcado profundamente pela relação com as pessoas da cultura africana, mestres da tradição oral, vulneráveis a brincar com as palavras, suscetíveis a criar histórias; afinal de contas, esta cultura não é atravessada pela vigilância rigorosa, implacável dos valores da ciência, da razão, da moral que pune, constrange a palavra infiel à verdade e aos fatos. Estes contatos o inspiram a lidar com o improvisado da fala e do gesto, com a *mise em scène*.

Jean-André Fiesch (2009 [1973]), crítico de cinema francês da equipe do *Cahiers du Cinéma* (1962 a 1968), argumenta que, no início dos anos 1950, nos registros das suas observações, Rouch já está fisdado pela *mise em scène* nos ritos e costumes. À medida que sua aventura cinematográfica avança, “o seu cinema não pode ser escrito previamente, tributário que é do acontecimento, do instante, do lugar; ele se inventa, surpreendentemente, no curso do seu desenrolar” (2009, p. 18). Assim, no processo de construção do seu cinema, o foco no enunciado científico da constatação é cada vez mais deslocado para “o discurso flutuante de uma subjetividade inapreensível”. Os curtas reunidos no filme *Les fils de l'eau* (1952-1958), que penetra na vidas das tribos ribeirinhas do Níger, transparecem o seu desejo pela *mise em scène*.

Outra particularidade destacada por Fiesch é a inclusão de determinados acidentes técnicos, geralmente eliminados, recalcados nos filmes “científicos”. O potencial estético, vislumbrado nos movimentos de câmera, na duração das tomadas, nas variações de luz vem a primeiro plano e é ressaltado como tão relevante quanto a própria representação dos rituais.

Numa entrevista concedida em 1969, Rouch admite: “o *cinema-vérité* como um cinema de mentiras que depende da arte que você possui de contar mentiras; se você é um bom contador de histórias, a mentira é mais verdadeira do que a realidade” (ROUCH apud FREIRE, 2011).

Esta experiência pelos campos da etnologia nos permite perceber melhor o surgimento das suas originalidades, os cortes históricos com o cinema documental

clássico e o cinema direto. Os seus filmes são avaliados como paradigma do cinema verdade mais interativo, afinal, evidencia-se cada vez mais seu talento e genialidade nas intervenções durante a filmagem e na realização intensa das entrevistas. (DA-RIN, 2006).

### **O Documentário *Eu, um negro*: Um Marco na História do Documentário**

No documentário *Eu, um negro*, 1958, Rouch faz uma proposta a um grupo de jovens imigrantes nigerianos em Abidjan, capital da Costa do Marfim. A dinâmica consiste nos sujeitos representarem a si mesmos com direito a fazer e dizer tudo nas suas aventuras pelas ruas de Treichville, subúrbio de Abidjan, diante da câmera de Rouch. Ao viverem “suas próprias vidas”, eles constroem seus próprios personagens e adotam nomes fictícios; suas narrativas são permeadas por aspectos reais e fictícios.

Observamos a composição destes personagens inspirada nos meios de comunicação de massa, principalmente no cinema. O mundo do boxe com seus heróis e fama também transpassam as histórias. (DA-RIN, 2006; PARENTE, 2000; RAMOS, 2008)

Um dos rapazes chamado Eddie Constantine incorporou tão intensamente seu personagem Lenny Caution, agente federal americano, que, durante a filmagem, foi condenado a três meses de prisão. O protagonista se nomeia Edward G. Robinson porque se identifica com um personagem de um filme. E um outro rapaz se batiza de Tarzan.

Com este documentário, Rouch experimenta a liberdade criativa ao propor uma improvisação dramática dentro da estilística no documentário. O diretor passa a palavra para o protagonista Robinson que apresenta ao espectador histórias de sua vida e de seus companheiros, ressaltando suas batalhas diárias pela caríssima sobrevivência. E, ao serem apresentados, os rapazes passam a construir suas próprias narrativas.

Esta escolha estilística de passagem da voz entre os sujeitos permite que a voz seja descentrada, inaugurando uma nova perspectiva de realização do documentário marcada pelo tecido plural de vozes. Ele abandona a voz única do monólogo dos documentários anteriores. Percebemos a constituição de um feixe de vozes que se interferem de maneira coerente e ambígua, complementar e indiferente. “O desejo do cineasta é dedicar-se ao

desejo de seus personagens, de segui-los passo a passo, [...], rente à palavra deles, [...], encarnando seus fracassos, suas utopias, suas fomes.” (FIESCH, 2009, p. 24).

As narrativas entrelaçam relatos dos fatos vividos e fabulação, fragmentos de experiências cotidianas e devaneio, comentários e desejos, real e imaginário. O fio narrativo só consegue avançar, porque Rouch não utiliza régua e compasso da moralidade para regular, medir, controlar, ponderar, conter o grau de fabulação. Esta escolha estilística revela a genialidade de Rouch, e só assim é possível ao documentário se tornar interessante, atraente a partir de suas histórias “bem contadas”. (DA-RIN, 2006; PARENTE, 2000).

Rouch extrapola as fronteiras dos documentários etnológicos, libertando-se das correntes científicas ao radicalizar a enunciação subjetiva e a representação da alteridade, o que garante a singularidade da sua narrativa cinematográfica. (DA-RIN, 2006; PARENTE, 2000; RAMOS, 2008).

O documentarista se coloca vulnerável ao acaso na tomada, ao imprevisível. Encontra fecundidade para criar, provocar a realidade a partir da sua presença como documentarista. A interação com a alteridade africana e sua cultura flui, desliza, expande livremente nessa trama. Este é o ponto capital: o desejo de Rouch pelas curvas do seu processo de filmagem rumo à criação coletiva, improvisação, espontaneidade, cumplicidade. (FIESCH, 2009).

Assim, a fronteira entre documentário e ficção é também problematizada, afinal, Rouch embarca na intensidade da tomada, provocando a encenação dramática dos sujeitos no documentário. O deslocamento do cinema de Rouch se efetua cada vez mais claramente na direção do imaginário [...], tributário de um sistema de representação mais mediado que o do simples registro, inscrevendo a parte de fabulação própria a toda representação. (FIESCH, 2009, p. 23).

Não se trata de traçar a representação do outro da cultura africana, mas de mergulhar no outro com todas as suas contradições, nuances, criações, dimensões trágicas, o que implica deixar-se levar na tomada. Esse movimento proporciona riquezas no material filmado que a montagem, a articulação narrativa potencializa. (DA-RIN, 2006; RAMOS, 2008).



Então, a proposta de fazer documentário não se enquadra no projeto de conhecer, conceber, definir o outro, mas no horizonte de possibilitar construções, configurações do outro na realidade fílmica. O outro desconhecido e diferente é o motor do encontro. Afinal, o interessante está na vida solta do mundo na realidade fílmica, nos seus fios imprevisíveis, desligados, surpreendentes. (PARENTE, 2000).

Devemos assinalar um outro aspecto: numa época, em que o outro africano estava ausente das telas europeias, ele coloca negros no centro da tela grande. A câmera captura a resistência dos seus corpos em trabalhos braçais carregando sacos sob o sol escaldante, segue os corpos nas suas aventuras pelas ruas, acompanha o ritmo dos movimentos ágeis na praia, focaliza as expressões fisionômicas dos personagens ao colocar em plano fechado os gestos, os sorrisos graciosos, os olhares inquietos. A câmera se aproxima dos corpos estabelecendo uma intimidade de tal maneira que a pele negra toma conta da tela sugerindo uma pintura.

“O documentário *Eu, um Negro* é seguramente um ponto de inflexão no cinema de Rouch e no cinema em geral.” (FIESCH, 2009, p. 25).

### **A Reviravolta Estilística do Documentário *Crônica de um verão***

No documentário *Crônica de um verão*, 1960/1961, Rouch trabalha juntamente com o sociólogo Edgar Morin. Fica bastante evidente no filme a interação entre os dois, a parceria na formulação do tema, a questão provocadora das entrevistas: “como você vive?” ou “você é feliz?”. Esta ligação com Morin baliza o documentário para explorar os procedimentos da entrevista, fornecendo a dimensão de reportagem ao filme.

A grande e revolucionária contribuição de *Crônica de um verão* para a história do cinema é a descoberta da fala, da fala provocada pela entrevista, como elemento dramático dialógico, abrindo espaço para uma nova intervenção do sujeito-câmera na tomada. (RAMOS, 2008, p. 320).

O uso intenso do procedimento estilístico da entrevista gera um material rico filmado: a fala. A fala articula a enunciação fílmica. A autoridade da voz em *off*

incorpórea do modo expositivo do documentário clássico é substituída pelas vozes dos participantes do filme numa trama contraditória, paradoxal. As vozes transparecem hesitações, banalidades, ambiguidades, silêncios. Este silêncio e hesitações se tornam evidentes na entrevista com Marilou Parolini. (AVELLAR, 1968; DA-RIN, 2006).

A palavra circula, propaga-se, prevalece através da combinação de diferentes estratégias: monólogos (depoimento de Marceline na Place de la Concorde), diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas diante da projeção de alguns trechos já filmados, e, por fim, a autocrítica dos próprios realizadores, Rouch e Morin, diante da câmera. (DA-RIN, 2006).

A fala provocada aponta para a dimensão participativa, interativa e interveniente na filmagem. Marceline, uma das personagens, apesar de ter dito que era tímida, se solta e desliza pelas ruas de Paris perguntando às pessoas como elas vivem ou se elas são felizes, o que propicia a construção do fio narrativo do filme.

A partir da exploração inédita das entrevistas, diálogos e depoimentos, a liberdade de enunciação dos sujeitos filmados é tão ampla, que possibilita construções inusitadas, surpreendentes de personagens. Eis a abertura de um campo largo para a encenação. (PARENTE, 2000; RAMOS, 2008).

O olho de Rouch não se interessa em formular um tratado sociológico sobre os moradores de Paris, mas em se aproximar das singularidades dos sujeitos através dos movimentos dos corpos, das expressões faciais e da fala, o que resultou em 25 horas de filmagem.

Pela provocação das entrevistas, Rouch descobre como construir personagens, encenações. “O eixo nuclear deste documentário está na intersecção entre o documentário dramático de Rouch e as asserções do tipo reportagem do cinema verdade.” (RAMOS, 2008, p.323).

Para Da-Rin (2006), Rouch se inspira no argumento de que a própria vida social é atravessada por rituais, “uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano; e o conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela



ocultando e oculta revelando” (2006, p. 154). Nesta perspectiva, os seus documentários demonstram a relação de fecundação entre documentário e ficção.

Ao se colocar disponível para as filmagens, ao saber ou querer ser filmado, o sujeito embarca numa aventura, na qual o script organizado na sua consciência perde de uma certa forma o controle da narrativa, passando a atuar diante da câmera, liberando, deflagrando memória e imaginação. Opera-se, de certa, maneira uma “metamorfose”, porque o sujeito, ao narrar suas memórias, espanta-se, surpreende-se com algumas nuances ficcionais, isto é, ele mesmo se atropela com estranhos ingredientes ficcionais. (DA-RIN, 2006; PARENTE, 2000).

Na Place de la Concorde, Marceline, uma das entrevistadas, produz um monólogo, onde narra, de maneira dramática, a despedida do seu pai no momento da deportação para o campo de concentração. No debate, após a projeção de alguns trechos já filmados, Marceline confessa uma certa dramatização ao relatar este fato da sua vida, confia sua própria performance, sua atenção ao efeito que esta poderia ter na tela. Os próprios realizadores, Morin e Rouch, transformam-se também em personagens do filme. Ao sair de trás da câmera, eles se tornam visíveis. O espectador flagra suas atuações ao interagir com os demais atores sociais, procurando extrair revelações, histórias; o que incita, estimula o espectador a avaliá-los, julgá-los. Além disso, na sequência final, após a exibição de alguns trechos já filmados, aos próprios sujeitos filmados, estes qualificam alguns trechos como “cansativo”, carregado de “banalidades”, “constrangedor”, “exibicionista”, o que provoca a reação de um certo modo desconfortável dos diretores. (DA-RIN, 2006).

A escolha estética, baseada na intervenção, potencializa as possibilidades da realidade. Diferente do cinema observacional, Rouch não acredita na pureza da realidade factual, na única versão dos fatos. De acordo com sua perspectiva, o evento se produz na realidade fílmica, a realidade dos fatos se constitui no processo da filmagem. Negligenciar as alternativas metodológicas e as opções estéticas do cinema documental é perder, abandonar, desperceber as possibilidades onde a própria realidade se estrutura. Rouch se recusa a ser uma mera testemunha mecânica dos acontecimentos, pois a verdade está na

potência da realidade fílmica. Diante da câmera, as pessoas se inventam, criam uma nova dimensão para si mesmas, uma dimensão simultaneamente real e imaginária, uma certa aura de ficção recobre a realidade. Aqui está a potência do seu cinema documental. (DARIN, 2006; PARENTE, 2000).

A câmera móvel acompanha as pessoas por toda a parte, sobe e desce escadas, passa por ambientes bem e mal iluminados, invade casas e locais de trabalho. Mas os personagens também são filmados por uma câmera fixa, que enquadra de maneira íntima o rosto, capturando as mínimas alterações das suas expressões faciais: olhar, sorriso, boca, movimento da sobrancelha. O rosto é colocado em primeiro plano, ocupando quase toda a tela grande. (AVELLAR, 1968).

Rouch destaca a valiosa concepção de Vertov sobre “a capacidade singular e única da câmera, cine-olho, de mostrar o mundo de um modo até então desconhecido, num movimento perpétuo” (GERVAISEAU, 2009, p. 85). A separação entre a realidade vista pelo olho humano e a realidade capturada pelo olho eletrônico justifica o cinema documentário ser conceituado como uma representação do real, e não, a reprodução da realidade. Tese tão prezada por Rouch com sua câmera participante. Como já debatemos, o cinema verdade se ergue na singularidade da verdade do cinema, na particularidade da realidade fílmica. A verdade não está no cinema, a verdade, que Rouch tanto reivindica, é a verdade do cinema.

### **Considerações Finais**

Segundo Fiesch (2009), a novidade da obra de Jean Rouch se inscreve na sua força de ruptura, desenraizamento, deslocamento. A importância dos seus documentários se fundamenta na sua insubmissão, indisciplina diante das regras vigentes, na sua disposição para ultrapassar as fronteiras. O cinema documental de Rouch desmancha o jogo das oposições definidas, miscigenando as categorias: documentário e ficção, escrita e improvisação, naturalidade e artifício. Para Rouch, ciência e cinema funcionam como geradores um do outro. Ele trafega na fronteira entre técnicas, entre culturas, entre-dois.

“O cinema de Rouch é esse receptáculo de uma rede particularmente complexa de translações e deslocamentos.” (FIESCH, 2009, p.23).

Para Fiesch (2009), Rouch se filia em uma cadeia de abalos sucessivos - Vertov, Flaherty e Rossellini -, provocando um passo a mais no cinema, um passo decisivo.

O cinema verdade afirma-se na década de 1960 e expande-se rapidamente nas décadas seguintes. Rouch também atrai a atenção dos cineastas brasileiros. “Como afirmou Glauber Rocha, o documentário brasileiro do Cinema Novo é ‘uma experiência herdada de Jean Rouch’; cineastas como Leon Hirzman, Vladimir Carvalho, Jorge Bodanzky, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor foram diretamente afetados por suas descobertas.” (MEDEIROS, 2010, p. 81).

Amir Labaki (2006) também exalta, honra o estilo “Jean Rouch” na medida que ele enfatiza a sua significativa influência nos trabalhos do nosso grande documentarista, Eduardo Coutinho. Deste modo, identificamos decisivamente a potência dos documentários de Rouch ao nos interrogar: como pensar a história do Brasil sem a memória dos personagens de *Cabra marcado pra morrer*, 1984, e *Peões*, 2004? Como refletir sobre a cultura brasileira sem as imagens e as narrativas de *Santo forte*, 1999, *Babilônia 2000*, 2000, *Edifício Master*, 2002, *O fim e o princípio*, 2005, *Jogo de cena*, 2007? Na verdade, como nos constituir sem a verdade do cinema documentário *As canções*, 2011?

## Referências

AVELLAR, José Carlos. 2 ou 3 coisas sobre um verão em Paris. Blog: Escrevercinema. 1968. Disponível em: <[http://www.escrevercinema.com/Chronique\\_dun\\_ete.htm](http://www.escrevercinema.com/Chronique_dun_ete.htm)>. Acesso em: 3 nov. 2014.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue, 2006.

FIESCHI, Jean-André. Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch. (1973) **Devires** - cinema e humanidades, Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, MG, v.6, n.1, p. 12-29, jan/jun. 2009. Dossiê Rouch.

FREIRE, Marcius. O autor no documentário. In: **Documentário**: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2011.



GERVAISEAU, Henri Arraes. Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. **Devires** - cinema e humanidades, Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, MG, v.6, n.1, p. 74-91, jan/jun. 2009. Dossiê Rouch.

\_\_\_\_\_. **O abrigo do tempo**: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

MEDEIROS, Rogério Bitarelli. Etnografia e ficção: o documentário de Jean Rouch e o cinema brasileiro. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/ EBA/ UFRJ, n.21, p. 81-91. dez. 2010. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae21\\_Rogério\\_Medeiros.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae21_Rogério_Medeiros.pdf). Acesso em: 28 jan. 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativo do pós-guerra. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2000.

RAMOS, Fernão P. **Mas, afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. In: MASCARELLO, F. (org). **História do cinema mundial**. 7.ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

### Referências Cinematográficas

CRÔNICA de um Verão / CHRONIQUE d'un été (França, 1960/1961). Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman e Philippe Lifhitz (Argos Films). Câmera: Roger Morillère, Raoul Coutard, Jean-Jacques Tarbès, Michel Brault. Iluminação: Moineau e Créteaux. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2008. DVD (85 min)

EU, UM NEGRO / MOI, UM NOIR (França, 1958). Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. Montagem: Marie-Josèphe Yoyotte, Catherine Dourgnon. Som: André Lubin e Radio Abidjan. Música: Joseph Yapi Degre. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2006. DVD (82 min)

## ***Baile Perfumado e Corisco & Dadá – o cangaço revisitado no cinema brasileiro contemporâneo***<sup>1</sup>

Djair Brito Amorim<sup>2</sup>  
Universidade Paulista, São Paulo, São Paulo-SP

### **Resumo**

A produção cinematográfica brasileira tem demonstrado uma grande variedade de temas e excelente qualidade técnica, desde a última década do século XX, principalmente. Neste contexto, se sobressai uma face criativa não apresentada, até então, com tanta intensidade: o documentário e o cinema de ficção constroem assim uma vertente de abordagem particular dos temas enfocados, alinhado a uma nova representação da individualidade de personagens e das questões que abordam. Os filmes *Baile Perfumado* (1997) e *Corisco & Dadá* (1996) são dessa conjuntura. *Baile Perfumado* reflete a modernização do nordeste e o papel da imagem neste processo, através da figura do fotógrafo e cinegrafista Benjamin Abrahão e sua busca por Lampião. *Corisco & Dadá* retoma temas explorados por Glauber Rocha, como o cangaço, a religiosidade popular e o mito do sertão-mar, com o enredo centrado na relação amorosa do casal de cangaceiros. Também representam essa categoria, entre outros, *Marighella* (2012), *Aboio* (2005), *Serras de Desordem* (2006), *Jards* (2012), *Elena* (2012) e *Em Busca de Iara* (2013).

**Palavras-chave:** Comunicação; Cinema brasileiro; Cangaço; Memória; Sociedade.

Desde a segunda metade dos anos 1990, a produção brasileira de filmes documentários e ficcionais tem demonstrado uma grande variedade de temas e excelente qualidade técnica. Um exemplo dessa nova conformação cinematográfica é a significativa quantidade de documentários e filmes de ficção realizados tanto em película como em vídeo digital. Nesse contexto, se sobressai uma face criativa não apresentada, até então, no cinema brasileiro, com tanta intensidade: não somente os documentários, mas,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 – Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Paulista – UNIP, São Paulo-SP, e-mail: djair.brito@uol.com.br

também, os filmes de ficção estão construindo uma vertente de abordagem particular dos temas enfocados, alinhada a uma nova representação da individualidade de personagens.<sup>3</sup>

Os filmes *Baile Perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, e *Corisco & Dadá* (1996), de Rosenberg Cariry, pertencem a essa conjuntura. O filme de Ferreira e Caldas reflete a modernização do nordeste e o papel da imagem neste processo, através da figura do fotógrafo e cinegrafista Benjamin Abrahão e sua busca por Lampião. Já o filme de Cariry retoma temas explorados por Glauber Rocha, como o cangaço, a religiosidade popular e o mito do sertão-mar, com o enredo centrado na relação amorosa do casal de cangaceiros.

Também estão filiadas a essa linhagem, entre outras produções, *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende; *O cangaceiro* (1997), de Aníbal Massaini Neto; *Tiradentes* (1999), de Oswaldo Caldeira; *Gregório de Mattos* (2003), de Ana Carolina; *Aboio* (2005), de Marília Rocha; *Serras da desordem* (2006), de Andréa Tonacci; *Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz; *Jards* (2012), de Eryk Rocha; *Elena* (2012), de Petra Costa; e *Em busca de Iara* (2013), de Flavio Frederico, modelos que enfatizam essa conjunção.

No entanto, como reflete Lúcia Nagib (2006, p. 116), não devemos considerar essas “saudades do Brasil”, como “um retorno ao nacionalismo, no estilo daquele que fez a fama do cinema brasileiro nos anos 1960”.

Há, é verdade, um desejo de se redescobrir o país. [...] Mas agora, em lugar do Brasil político que os cinemanovistas buscavam revelar, aspira-se retratar um Brasil íntimo. [...] Essa inclinação à exploração da individualidade de personagens, que eram outrora vistos como tipos sociais, tem dado também alguns frutos interessantes. [...] Em ambos os casos [*Baile Perfumado* e *Corisco & Dadá*], há uma forte preocupação documental como prova da realidade dos fatos narrados, o que os torna, em certo sentido, até mais “realistas” do que os filmes do Cinema Novo – cuja meta principal, aliás, não era outra senão o realismo. (NAGIB, 2006, p. 116-117)

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 10-11) afirmam que a origem desse processo começou com a retomada da produção cinematográfica brasileira – cujo marco

---

<sup>3</sup> Não que a abordagem geral dos temas tenha desaparecido ou ficado em segundo plano na produção cinematográfica do país, mas é claramente visível um novo viés do cinema documentário e de ficção direcionado para uma abordagem de feição particular e emblemática, com o aproveitamento de novos dispositivos, formas e estéticas audiovisuais.



inaugural é o longa-metragem *Carlota Joaquina-Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati -, a partir de meados dos anos 1990, quando o tratamento dado aos filmes documentários, especialmente, passa a ser esteticamente distinto, evidenciando espaço a particularidades.

Além disso, os níveis crescentes da produção de filmes se expandiram para todas as regiões do país, com as facilidades para a obtenção de recursos financeiros e técnicos. A legislação de incentivo à produção apoiada em um conjunto de procedimentos de renúncia fiscal, que atrai empresas privadas e estatais para o patrocínio de produções audiovisuais, e o estágio econômico brasileiro favorável, particularmente na primeira década dos anos 2000, também foram fatores essenciais no incentivo.

Somado a esses elementos de expansão do cinema brasileiro, é importante salientar também que o cinema documentário não perdeu o ânimo com a extinção da Embrafilme pelo governo Collor (1990-1992), como aconteceu ao cinema de ficção, que depois retomou a produção com grande destaque, mas antes teve que vivenciar um difícil período até chegar ao patamar atual, com novos autores e mercado mais acessível.

Os filmes de ficção, também têm contribuído de forma substancial para reforçar ainda mais o fluxo criativo do documentário contemporâneo – *Baile Perfumado* caminha nessa direção. O filme utiliza trechos com viés antropológico do documentário *Lampião, rei do cangaço* (1936), do fotógrafo e cinegrafista libanês Benjamin Abrahão, realizado sobre a figura de Lampião e o dia-a-dia do cangaço, onde o foco não é diretamente para o lendário cangaceiro Lampião, mas para Benjamin Abrahão e sua saga para conseguir as primeiras imagens cinematográficas do cangaceiro e seu bando. Sobre *Baile Perfumado*, José Geraldo Couto<sup>4</sup> diz:

“[Baile Perfumado] não é propriamente uma renovação do gênero cangaço, mas uma reflexão sobre a modernização do nordeste e sobre o papel da imagem (fotográfica, cinematográfica, simbólica) nesse processo. [...] As peripécias de Abrahão são um eixo privilegiado para expor as contradições do nordeste (rural x urbano, sertão x litoral, tradição x modernidade) num momento de rápida transição (década de

---

<sup>4</sup> José Geraldo COUTO. *As duas faces do Brasil*. Folha de S. Paulo/Ilustrada, 11/05/1998.



30). O cangaço, aqui, é visto de modo enviesado, num momento de ocaso e aburguesamento, quando Lampião fazia acordos com coronéis e usufruía das benesses da civilização urbana (perfumes, roupas, bebidas, cinema).” (Couto, Folha de S. Paulo, 11/05/1998)

Com a “retomada do cinema brasileiro”<sup>5</sup>, na segunda metade dos anos 1990, a geografia nordestina voltou à cena. A representação social e a memória da região foi revisitada, deixando o sertão menos árido e a paisagem mais *movie*. Depois de mais de 20 anos sem produzir um filme de longa-metragem no estado, Pernambuco particularmente revitalizou o discurso cinematográfico através de obras significativas para o cinema brasileiro de ficção, como *Amarelo manga* (2002), de Claudio Assis; *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *Baixio das bestas* (2006), de Claudio Assis; *Árido movie* (2005), de Lírio Ferreira; e *Deserto feliz* (2007), de Paulo Caldas.

Novamente, como no Cinema Novo com Glauber Rocha (*Deus e diabo na terra do sol* [1963] e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [1968]), o cangaço foi o pano de fundo – através do filme *Baile Perfumado* –, para a ressignificação da questão do cangaço no inconsciente coletivo. Desta vez, com a utilização de uma mescla de ficção e registro documental, utilizando fragmentos do filme de Benjamin Abrahão sobre Lampião, para traduzir agora um sertão de cores suaves e trilha musical do movimento mangubeat.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Termo tão desgastado quanto manipulado, “retomada” é o nome dado ao “cinema brasileiro hoje” (2005). Ele designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 1990. O nome “retomada” guarda em si um sentido interessante. Ele não subentende um denominador comum ou qualquer forma de totalização estética ou política, nem procura forjar um bloco de pensamento onde ele não existe. É preciso entender a palavra “retomada” naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido. O que é muito diferente de um renascimento, por exemplo. Não se retoma algo que morreu, mas sim algo que já tem uma história, ainda que inconstante e turbulenta. “Retomada” apenas denota um processo. Pedro BUTCHER, *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 14-15.

<sup>6</sup> Surgido no Recife no início dos anos 1990, o mangubeat renovou a música popular brasileira, misturando o rock e o pop internacional aos ritmos regionais de Pernambuco. Uma nova geração de bandas, entre elas a Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, deu continuidade à tradição sincrética da música brasileira. O principal ensinamento: ritmos tradicionais como o maracatu, coco, ciranda e caboclinho poderiam, sim, soar universais, modernos e pesados. <http://musica.uol.com.br/album/2014/10/10/10-discos-para-entender-o-mangubeat.htm>. Acesso: em 30 de Março de 2015.

Ismail Xavier faz um resumo apropriado dos contrastes existentes entre as diferentes visões dos diretores sobre a temática do sertão-mar. No contraponto entre *Baile perfumado* e *Deus e o diabo na terra do sol*, ele diz que no trabalho dos diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas, a ênfase é para a mistura de vários elementos fílmicos.

[Em *aile Perfumado*] ...a tônica é o jogo de contaminações entre sertão e litoral, com nítidos traços de valores (e de consumos) burgueses no seio do cangaço, marcando o fim da teleologia histórica. O filme de Glauber radicalizava a ideia de um isolamento do sertão como mundo autônomo, dotado de lógica própria, personagens próprias, forças próprias. [...] *Baile Perfumado* caminha na direção oposta. Não há mais sertão como cosmos fechado, lugar de isolamento. Tudo circula, se insere em circuitos de troca. Sertão e litoral revelam suas conexões sinalizadas por produtos variados, do perfume à garrafa de uísque no acampamento cangaceiro de Lampião e Maria Bonita. [...] Resulta, de imediato, uma imagem do acampamento em que se insinuam algumas regalias, traço para o qual do filme chama a nossa atenção a partir de seu próprio título. (2000, p. 114)

Em diálogo com a observação de Xavier, Lucia Nagib afirma:

fica ainda mais evidente que [em *Baile Perfumado*] a situação conflituosa entre sertão e mar formulada por Glauber [anteriormente em *Deus e diabo na terra do sol*] encontra-se superada. A caatinga onde se esconde Lampião está verde (o filme foi rodado logo após um período de chuvas) e as águas, dos rios ou do mar, são presença mais frequente que as imagens do próprio sertão. (NAGIB, 2006, p. 52)

Nagib nos lembra de que nessa fase de “redescobrimto” [do Brasil], o cinema volta-se também à questão do mar utópico do Glauber Rocha. No filme *Corisco & Dadá* aparecem muitas referências implícitas ou explícitas ao sertão-mar glauberiano. Esse dado é enfatizado pelo diretor Rosemberg Cariry, em entrevista à pesquisadora Helena Salem (1948-1999)<sup>7</sup>, quando ele afirma que o filme é uma homenagem a Glauber Rocha, o que esclarece as referências sinalizadas na obra. Nagib observa também as mudanças provocadas pela renovação da temática, proporcionada em *Baile Perfumado*.

O cangaceiro, por sua vez, deixou de simbolizar o banditismo rude, originário da miséria nordestina, para incluir o dandismo de quem gosta de dançar, enfeitar-se, perfumar-se, beber uísque e mesmo ir ao

---

<sup>7</sup> O Estado de S. Paulo, 7 de março de 1996, p. D 1.

cinema na cidade. Sertão e mar, tanto quanto cidade e campo, integraram-se num mesmo universo”. (NAGIB, 2006, p. 53)

Por fim, ela (NAGIB,2006) ressalta que os filmes pretendem mostrar agora personagens mais conectados com a realidade e que sejam sim “determinados por fatores culturais, econômicos e políticos”, mas, “como seres humanos, sem julgamentos e sem apresentar soluções”, porque “a realidade agora não surge da crítica, mas da pura observação”. (NAGIB, 2006, p. 126) Os cineastas da atualidade, segundo Nagib, não têm desejos tão revolucionários quanto “os do passado [...], parecem estar simplesmente observando e registrando uma população em geral excluída dos meios culturais eruditos [...], deixando-a expressar-se a seu modo”. (NAGIB, 2006, p. 120)

### **Cangaço**

Devido à sua dimensão histórica o cangaço tem importância significativa na memória das antigas e novas gerações, particularmente as do nordeste, onde ocorreram os fatos. O cangaceirismo está relacionado com um tipo muito complexo de sublevação rural, por envolver, além de questões políticas e sociais profundas, um entrelaçamento de interesses do coronelismo, de disputas familiares e do misticismo, originários do Império e da República Velha. O fenômeno cangaço<sup>8</sup> representa uma das fissuras da sociedade brasileira da época. O historiador e pesquisador Frederico Pernambucano de Mello<sup>9</sup> faz uma análise sucinta sobre as raízes do cangaço.

---

<sup>8</sup> Nas fontes oficiais, especialmente quando se referem ao banditismo da zona não propriamente sertaneja, vamos encontrar quase sempre as expressões eruditas “banditismo”, para fenômeno, e “bandido”, “facinora”, “facinoroso” ou “criminoso de morte”, para o agente. No que diz respeito ao banditismo sertanejo, as fontes, tanto as consistentes de documentos oficiais quanto as de uma literatura não comprometida com as palavras de predileção burocrática, desde muito cedo trouxeram as expressões “cangaço” e “cangaceiro”, de indiscutível sentido regional nordestino e de um mais que provável sentido de sub-regionalismo sertanejo. Quanto à antiguidade do emprego de ambas as expressões, convém assinalar a utilização por Franklin Távora, em seu romance histórico citado na nota anterior, romance que data de 1876, da palavra “cangaço”, que ele próprio diz ali tratar-se de “voz sertaneja”, acrescentando que “quer dizer o complexo das armas que costumam trazer os malfeitores. O assassino foi à feira debaixo do seu cangaço – dizem os habitantes do sertão”. Quanto ao uso corrente da expressão “cangaceiro” em escrito científico, um dos mais antigos é sem dúvida o feito por Irineu Joffily, em seu livro *Notas sobre a Paraíba*, de 1892. Na ficção, há referência ainda mais antiga, feita por Juvenal Galeno em seu livro *Cenas populares*, de 1871, p.112. Sem certeza plena, embora – o que, aliás, é impossível em assuntos dessa ordem – tudo está a indicar serem, uma ou outra, expressões do falar sertanejo. *Guerreiros do Sol: o banditismo no nordeste do Brasil*, p. 52-53.

<sup>9</sup> Em entrevista ao repórter Francisco José, da TV Globo do Recife, programa *Globo News Especial – As duas faces de Lampião: a estética do cangaço*, exibido originariamente no dia 7 de novembro de 2010, às 23h.



Houve grupos sociais no Brasil que não aceitaram os valores do colonizador trazidos pelo descobridor, no século XVI. A maioria da população, no caso, indígena, na época, aceitou os valores do mercantilismo, que o português trazia e o europeu de uma maneira geral. Outros, não aceitaram e se mantiveram [...] insurgentes. Então são atitudes que representam uma tradição brasileira de insurgência, da qual o cangaço faz parte. [...] Com isso, nós reconciliamos o tema cangaço com a História do Brasil. [Porque] o cangaço é um ilustre tema histórico brasileiro a ser investigado com toda a dignidade. De certa maneira, o cangaço é uma grande confraria sertaneja de resistência ao litorâneo. [...] Porque esse é o grande problema da colonização brasileira: o divórcio litoral-sertão, que explode na Guerra de Canudos.

É de fundamental importância entender o contexto sociocultural da região na qual o cangaço foi engendrado. Para Frederico Pernambucano o sertão nordestino é o espaço propício ao cangaço.

[Porque tem] valores de uma região de significados bem peculiares. Da cultura elaborada em séculos de completo isolamento do litoral e de seus influxos civilizadores, cujos padrões vão buscar os marcos de referência avoenga no homem meio quinhentista meio seiscentista que invadiu a caatinga, permanecendo ali homiziado de toda mudança cultural, entregue à faina bruta de colonizar, num quadro que se manteria quase intocado em sua mumificação até as duas primeiras décadas de nosso século. [O coronel João] Bezerra e Lampião são produtos acabados desse laboratório cultural sertanejo. (1985, p. 194-195).

O cangaço praticamente desaparece com a morte de Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros, no amanhecer da madrugada fria e cheia de neblina de 28 de julho de 1938, na grota da fazenda Angicos, município de Porto da Folha, no sertão de Sergipe, à margem do rio São Francisco, onde estavam acampados 36 cangaceiros<sup>10</sup>, em dezesseis barracas armadas (MELLO, 1985, p.195). Precavido e desconfiado, Corisco, o Diabo Louro, como era chamado, respeitado e temido pelas volantes e dentro do próprio cangaço, estava dois quilômetros distante da grota, do outro lado do rio, na fazenda

---

<sup>10</sup> Número informado a mim, pelo pesquisador e historiador Antônio Amaury Corrêa de Araújo, no dia 30 de dezembro de 2011, em sua residência, no Jardim São Paulo, zona norte da capital paulista. Passados quase 77 anos, ainda há muito discussão entre os estudiosos do tema sobre o número exato de cangaceiros que estavam em Angicos, na madrugada de 28 de julho de 1938.

Emendadas, no estado de Alagoas, no momento em que as volantes - forças repressoras do governo Vargas - aplicaram o mais violento golpe no cangaço.

Na ocasião, ainda agonizantes, onze cangaceiros tiveram suas cabeças cortadas e levadas em festa, como troféus, pela tropa da volante para um desfile macabro pelas cidades próximas, onde Piranhas é a primeira delas - Maria Bonita teve a cabeça decapitada em vida<sup>11</sup>. Ao receber a notícia do assassinato de Lampião e alguns companheiros pela volante do tenente João Bezerra, Corisco, reconhecido pela sua valentia, jurou vingança aos traidores.

### **Panorâmica**

Frederico Pernambucano (1985, p. 42) traça um breve panorama sobre a evolução do cangaço no nordeste do país. Com base em informações de um cronista da época - Manuel de Oliveira Lima (*Pernambuco, seu desenvolvimento histórico*) -, ele relata que desde a Capitania de Duarte Coelho em Pernambuco (1534-1554) a ação incisiva de criminosos deixava as populações em estado de insegurança.

Esta situação se agravou principalmente no início do século XVII, quando “salteadores” e “bandidos” afrontavam ainda mais as leis, Frederico Pernambucano, apoiado também em informações de Oliveira Lima. Com base em relatos de José Antônio Gonçalves de Mello (*Tempo dos Flamengos*), Frederico assinala esse momento.

Ao longo do período de colonização holandesa no Nordeste, vamos surpreender o nosso banditismo caboclo enriquecido pela presença de estrangeiros, desertores das tropas de ocupação, sendo de franceses e holandeses o contingente mais expressivo que se mesclava aos aventureiros da própria terra e aos negros fugitivos. E não ficamos nisto, apenas. Houve mesmo chefes de grupo que eram holandeses. Assim o caso do célebre Abraham Platman, natural de Dordrecht, ou ainda o de um certo Hans Nicolaes, que agia na Paraíba à frente de trinta bandoleiros por volta do ano de 1641. Três anos após essa data, em 1644, os manuscritos holandeses fazem referência a um outro chefe de bandidos que já se tornara notório: Pieter Pilot, igualmente holandês. Eram os *boschloopers*, salteadores ou, literalmente, “batedores de bosque”, da designação holandesa do século XVII. (Mello, 1985, p. 42).

---

<sup>11</sup> Antônio Amaury Corrêa de ARAÚJO, *Maria Bonita: a mulher de Lampião* (Coleção Gente da Bahia, 18), p. 238-240; e *Assim morreu Lampião*, p. 53

No século XVIII, os registros históricos sobre o banditismo no interior do nordeste continuam como antes. No livro *Cangaceiros do Nordeste*, publicado originariamente em 1929 - quando o cangaço já estava bem enraizado na sociedade rural -, o escritor paraibano Pedro Baptista faz uma memorável e minuciosa narrativa sobre os primeiros cangaceiros da região, cobrindo o período de 1724 até os primeiros anos do século XX.

Creança ainda, ouvimos nos serões da fazenda [...], os episódios dos “Quebra-Kilos”, as histórias dos “Guabirabas”, de “Jesuino Brillhante”, dos “Viriatos”, dos “Calangros”, “Montes”, “Feitosas”, “Filgueiras”, “Moraes” e “Pinto Madeira”, cuja valentia culminou em todo o Cariry Novo, por ocasião d’aquelle glorioso tentame da “Republica do Equador”, a pagina mais exuberante, de patriotismo e coragem de toda a historia sertaneja. Os “Cachoeiras” de Misericordia, “Adolpho” cognominado “Rosa da Meia-Noite”, “Liberato”, e finalmente toda a grande “Familia Terrivel”, grande dissimadora do mal, povoavamos o cerebro infantil de sertanejo. Feito homem, palmilhámos sertões, e o destino levou-nos ao conhecimento de factos occorridos nos primeiros lustros deste século, que muito concorreram para formarmos um juizo seguro sobre o que tanto ouvimos. (2011, p. 10-11)

Na segunda metade do século XVIII, o pernambucano José Gomes, o *Cabeleira*, “famoso pelos seus longos e cacheados cabelos” (AQUINO; MENDES; BOUCINHAS, 2009, p.194), aparece no cenário de violência. Preso, julgado e condenado à morte por enforcamento, teve a sentença executada em 1776, no Recife (FERREIRA, AMAURY, 2009, p.139), como pena pelos crimes cometidos. Foi imortalizado no romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora, e adaptado para o cinema com o título homônimo, dirigido por Milton Amaral, em 1963, com argumento de Ody Fraga. (DIDIMO, 2010, p.92).

O século XIX recebe as contradições sociais, políticas, econômicas e culturais do século anterior, mas já com pequenas mudanças estruturais que proporcionariam o surgimento de um diferencial: o sertão.

De acordo com Frederico Pernambucano de Mello, um espaço geográfico do país que, à época, já era razoavelmente habitado.

[...] embora disponha de uma economia pecuária apenas incipiente, além de envolvida em luta tenaz contra um processo de decadência

prematura cujos primeiros sinais datam de fins do século XVIII, começa a se converter no cenário por excelência do banditismo, até porque, no litoral, a colonização florescia em todos os sentidos, permitindo uma repressão mais eficaz como fruto de uma estruturação social que crescentemente se aperfeiçoava. (1985, p. 43)

Na época, o sertão nordestino reunia todas as condições próprias para a evolução do cangaço e formação de bandos armados. Na medida em as investidas das forças de segurança do litoral foram mais intensificadas sobre a criminalidade, o foco central do banditismo deslocou-se lentamente da região costeira para o sertão. Contudo, a criminalidade não desapareceria do litoral, mesmo depois das ações policiais, na busca por uma melhor qualidade de vida dos residentes das cidades litorâneas.

Frederico Pernambucano de Mello informa que “a partir da primeira metade do século XIX as evidências históricas demonstram que esta forma de criminalidade passa a se desenvolver no sertão em ritmo idêntico ao da sua decadência no litoral” (MELLO, 1985, p.43). Além disso, no sertão o cangaço cresceu em níveis muitos altos, tanto no aspecto de quantidade quando no de qualidade, de maneira notável, segundo Pernambucano, “pelo aporte de uma rica tradição de violência, muito própria... [...] do ciclo do gado, de que este sertão não foi apenas cenário, mas condicionante ecológico-cultural decisivo” (MELLO, 1985, p.43).

De forma sucinta, Frederico Pernambucano de Mello explica o ambiente regional nordestino que propiciou o surgimento do cangaço, como o conhecemos, de forma adequada ou não, a partir de Lampião, por meio de imagens de filmes de ficção e documentários, programas de TV, música, literatura de cordel, jornais, revistas.

Fornecendo ao banditismo um nome próprio de sabor regional, um tipo de homem vocacionado à aventura, um meio físico de relevo adequado à ocultação, coberto por malha vegetal quase impenetrável, e uma cultura francamente receptiva à violência, o sertão não poderia deixar de se converter no palco principal do cangaço. Principal mas não exclusivo, havendo algum exagero nas palavras de Graciliano Ramos quando diz do cangaço ser “fenômeno próprio da zona de industrial pastoril, no Nordeste”. A nosso ver, mais certo anda Gustavo Barroso para quem “não somente nessas zonas sertanejas existem cangaceiros”. Barroso amplia ainda mais a sua concepção ao sustentar que “os



bandidos não são produtos exclusivos das terras brasileiras do Nordeste”, isto porque “em todos os povos têm existido com denominações diversas”. Hobsbawm [...], em seu livro *Bandidos*, lançado em 1969, reafirma a tese da universalidade [do banditismo]. (MELLO, 1985, p. 43)

Por fim, Frederico Pernambucano faz uma rápida análise sociológica e cultural sobre o ambiente nordestino, explicando como os garotos sertanejos são criados e de que forma absorvem, desde criança, uma visão de mundo onde o culto à coragem, à liberdade e à valentia são elementos cuja confluência tem um peso bastante significativo na formação moral, cultural e psicológica.

Dois traços [...] desse sertão tardiamente medieval nos interessa salientar [...]: o da indiferença em face da morte e o da insensibilidade no trato com o sangue. O primeiro deles parecendo derivar de um fatalismo religioso embrutecido pelas dizimações epidêmicas próprias do medievo europeu, e o segundo, dizendo respeito à natureza cruenta da atividade pecuária. O menino sertanejo muito cedo banha-se em sangue, ajudando o pai a sangrar o boi ou o bode para o preparo da carne-de-sol, cortando o pescoço do capão, da galinha, do peru, ou esfolando o mocó para a refeição imediata. Auxiliava nas castrações, trazendo a cinza, o sal e a pimenta da assepsia final. Num mundo cruento, onde todos os utensílios eram feitos de couro, a faca impunha-se como o bem de maior valia. E onde há faca... (1993, p. 57)

### **Disparidades políticas, sociais e econômicas**

Numa outra vertente analítica do cangaço, mas sem distanciar-se radicalmente da visão de Frederico Pernambucano, o historiador Luiz Bernardo Pericás observa questões políticas, sociais e disparidades, como estrutura agrária regional, coronelismo e relações clientelistas, que implicaram diretamente na formação dos bandos armados. Com base em conceito do sociólogo e professor do Centro de Estudos Sociológicos d’El Colégio de México, Rodolfo Stavenhagen, a respeito de estrutura econômica nacional e agrária, e de pesquisa do historiador americano Robert M. Levine (1941-2003), autor da obra *O sertão prometido: o massacre de Canudos*, ele assinala sobre um dos eixos que teria possibilitado o surgimento do cangaceirismo no nordeste brasileiro.

A tentativa de explicar o surgimento do cangaceirismo a partir da estrutura econômica nacional e da estrutura agrária regional existente na época é, sem dúvida, válida. A estrutura agrária certamente desempenha um papel fundamental nas relações sociais no campo. Afinal de contas, a forma como as terras eram apropriadas, a própria produção agropastoril, a interdependência entre sertanejos e fazendeiros e a presença de agregados e jagunços nas propriedades rurais regidas por parentelas, compadrios e disputas familiares foram todos elementos importantes para as relações clientelistas que possibilitaram o desenvolvimento do ‘coronelismo’ no Império e na República Velha, assim como também foram fatores que criaram o ambiente propício para aquele tipo muito específico de banditismo rural. Na metade do século XIX, há estimativas de que possivelmente menos de 1% de toda população rural brasileira possuía terras. Boa parte dos donos de fazendas, nesse caso, era absenteísta e cuidava de seus negócios em cidades distantes, em geral nas capitais. Isso considerando que a maior parte dos brasileiros vivia no campo. (2010, p. 26).

A teoria do banditismo social de Eric Hobsbawm<sup>12</sup> (1917-2012) não se aplicaria à vertente do cangaço nordestino, de acordo com interpretação de Pericás. Considerada por estudiosos como uma das mais conhecidas e influentes interpretações do chamado “banditismo social”, ao discutir o cangaço, e citar como exemplos Lampião e Jesuíno Brilhante, mesmo com ressalvas, ainda assim não cabem “em todos os pontos do esquema proposto” por Hobsbawm, conforme Luiz Bernardo Pericás (2010).

Os cangaceiros não lutavam para reconstituir ou modificar a ordem social sertaneja “tradicional”. Afinal, se essa ordem era a do mando dos coronéis, que “exploravam” e “oprimiam” a população pobre (da qual, supunha-se, esses bandoleiros faziam parte), e se aqueles criminosos (pelos pressupostos do banditismo social) defendiam “teoricamente” essa população (ou pelo menos expressaram suas frustrações e seus anseios de forma inconsciente), não haveria sentido que quisessem manter o antigo status quo político inalterado. Ora, se esses marginais

---

<sup>12</sup> Em verdade, a “teoria” do “banditismo social” de Hobsbawm (pelo menos quando especificamente relacionada ao cangaço) é questionável. A partir de um modelo por demais “universalizante”, ele tentou encontrar traços comuns em determinados tipos de bandidos do meio rural e colocá-los dentro de um mesmo esquema teórico, usando pouco ou quase nenhuma base documental para comprovar suas asserções. Suas fontes são, em muitos casos, tiradas das lendas e do “folclore” popular, constituindo “imagens” idealizadas desses personagens, que não necessariamente refletiriam a realidade. As narrativas dos cordéis populares ou dos livros escritos por jornalistas ou militares que combateram os cangaceiros, mesmo sendo textos interessantes, seriam “interpretações” filtradas dos relatos reais ou imaginários, e reelaboradas a partir de desejos, preconceitos e formação dos seus diferentes autores. Assim, por mais que essas fontes possam ser vistas como documentos de época, não são de todos confiáveis; destarte, a necessidade de conhecer as diferentes variantes da mesma história e de realizar uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema. *Os Cangaceiros – ensaio de interpretação histórica*, p. 25-26.



combatiam o mandonismo, a arbitrariedade e as formas de repressão dos coronéis locais, iriam, de acordo com a lógica deste argumento (mesmo sem se dar conta disso claramente), querer mudar o estado das coisas, romper com o “passado”, e não preservar esse ambiente injusto. Seriam, portanto, possíveis catalisadores de mudanças sociais, agentes de câmbio estrutural na região, e não os mantenedores do momento histórico anterior. Como se sabe, isso certamente não ocorreu. [...] O que se pode afirmar é que os cangaceiros não lutavam, deliberadamente, para a manutenção ou para a mudança de nenhuma ordem política. Eles lutavam, isso sim, para defender seus próprios interesses. Os argumentos, portanto, nos parecem equivocados, pelo menos nesse caso específico. (2010, p. 187).

Na interpretação que faz sobre o cangaço nordestino, Luiz Bernardo Pericás sustenta uma tese que ajuda a esclarecer melhor a questão da luta dos cangaceiros, no sentido de buscarem uma ação pragmática para uma rápida resolução de seus “ideais”.

[...] É comum dizer que os cangaceiros representavam uma manifestação pré-política e inconsciente. O fato de os cangaceiros não optarem por seguir uma via revolucionária ou conservadora e institucional, não significa que não tivessem consciência política, mesmo que intuitiva. Aqueles que dizem o contrário tendem a transformar os bandoleiros quase em adultos infantilizados, que agiam sem nenhuma noção do que se passava à sua volta. Na realidade, eles sabiam muito bem qual era a configuração de forças no Sertão, quais eram os seus principais atores e quais as instituições que existiam em sua época. E fizeram a sua escolha. (2010, p. 187-188).

Podemos afirmar que, na questão do cangaço, o que estava em jogo era o poder político - o país estava sob o autoritarismo da ditadura Vargas (1937-1945). De um lado, o governo tentando aplicar a constitucionalidade da República e garantir o domínio do espaço e dos territórios. De outro, bandos armados, na maioria, originários de uma população rural pobre, que, a rigor, não tinha nenhum tipo de assistência social, espremidos entre o poder central, sediado no litoral, e o poder dos latifundiários, fazendeiros e coronéis, no sertão, lutando de forma ética ou não, para manter seus territórios de ação, domínio e sobrevivência.

## Conclusões

Com base nos pressupostos utilizados para a análise dos filmes estudados neste artigo, evidencia-se uma nova tendência brasileira na produção de documentários e filmes de ficção, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1990. Constrói-se assim uma abordagem particular dos temas enfocados, alinhado a uma nova representação da individualidade de personagens. Os filmes *Baile Perfumado* e *Corisco & Dadá* são dessa conjuntura. Entendemos que novos desafios devem ser enfrentados, para que seja atingido um nível de pesquisa mais avançado e aproximar os seus resultados aos estudiosos interessados nos filmes que enfocam esta temática histórica e episódios que envolvem a memória do país.

## Referências

AQUINO, Rubim Santos Leão de, MENDES, Francisco Roberval, BOUCINHAS, André Dutra. **Pernambuco em chamas: revoltas e revoluções em Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Massangana, 2009.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Assim morreu Lampião**. São Paulo: Traço Editora, 1975.

\_\_\_\_\_. **Gente de Lampião: Dadá e Corisco**. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2011.

\_\_\_\_\_. **Maria Bonita: a mulher de Lampião**. Coleção Gente da Bahia, 18. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2011.

BAPTISTA, Pedro. **Cangaceiros do nordeste**. Natal: Sebo Vermelho Edições, 2011. (Edição fac-similar do original de 1929).

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

FERREIRA, Vera, AMAURY, Antônio. **De Virgolino a Lampião**, p. 39. 2ª. ed. Aracaju: J.Andrade, 2009

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: o banditismo no nordeste do Brasil**. Recife: Fundaj/Editora Massangana, 1985.

\_\_\_\_\_. **Quem foi Lampião**. Recife/Zürich: Editora Stahli/Stähli. Edition, 1993.



NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **O novo cinema sob o espectro do cinema novo**. In: Estudos de cinema: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros – ensaio de interpretação histórica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro dos anos 90**. In: Praga: Estudos Marxistas, nº 9. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

[www.imdb.com/](http://www.imdb.com/) (fonte para as datas de lançamento/produção dos filmes).

## **Cineasta e militância política: a opção por um dos lados da luta sindical no documentário *Braços cruzados, Máquinas paradas*<sup>1</sup>**

Marcos Corrêa<sup>2</sup>

Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo:**

Estudo sobre a produção do filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1978), prozudido pelo cineasta Roberto Gervitz em parceria com a Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo. O texto busca compreender as opções narrativas do realizador, sua associação com tendências do movimento operário e a assimilação dos processos comunicacionais no processo de uma nova pedagogia da comunicação que é construída a partir da relação entre ambos.

**Palavras chave:** Comunicação; Cinema; Documentário; Movimento Operário.

No livro **Cineasta e Imagens do Povo**, Jean-Claude Bernardet (2003) discute a questão da autoria da produção das imagens do filme *Jardim Nova Bahia* (1971). Para o autor (2003, p. 128), o filme dirigido por Aloysio Raulino marca um momento significativo na ruptura de um estilo estruturado em torno de um discurso do tipo “sociológico” para uma outra prática na qual o cineasta, “negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta [...], abdica de sua posição para o outro assumir”. Bernardet afirma que Raulino foi o primeiro cineasta a resolver – ou pelo menos o primeiro a apresentar isso de forma clara no próprio processo de filmagem – dois dilemas comuns para a prática cinematográfica: a possibilidade do outro se expressar e a propriedade dos meios de produção: “No cinema, me parece que só Aloysio Raulino tratou desse problema” (2003, p. 218).

Por trás da resolução desse dilema estariam questões relativas às formas de produção cinematográfica e a independência do cineasta em relação aos seus

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 – Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor da Universidade Cruzeiro do Sul e Doutorando em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo.

personagens; fatos que colocariam também em evidência a discussão sobre o seu próprio papel e engajamento. O questionamento sobre as formas de produção e independência, afetariam diretamente a própria constituição do seu papel de cineasta. Esse processo estaria condicionado à própria presença do outro na tela, colocando em cheque o estabelecimento de um discurso cujo centro seriam as afirmações trazidas pelo realizador, caracterizadas no modelo “sociológico”.

Ao demonstrar interesse pelo outro, tornando-o suspeito de um discurso, o cineasta naturalmente relativiza sua centralidade na condução discursiva. Bernardet (2003, p. 216) vai caracterizar esse momento de ruptura como revestido por uma crise do intelectual. Sua origem estaria no deslocamento de um “espírito sociológico” e numa aproximação com a antropologia. Há, na perspectiva do autor, uma confluência entre a crise do cineasta/intelectual dada, a priori, pelo deslocamento de sua posição sociológica para uma postura mais antropológica, e o fracasso das teses nacionais pródigas dos anos 1960 e 1970. A suposição de Bernardet (2003, p. 217) é a de que a produção não-material e ampliação dos serviços, associado ao fracasso dos modelos nacionais totalizantes típico desse período, ajudam

[...] entender o distanciamento da produção nacional como critério exclusivo para a compreensão da sociedade e das pessoas, a rejeição dos critérios coletivos e gerais que esmagam e neutralizam as individualidades, a recusa da posição exterior/superior diante do outro, a valorização da esfera individual, do imaginário e do simbólico.

Dentro dessa perspectiva, a valorização das esferas individuais tocaria tanto os grupos filmados, quanto aqueles que os filmam, restando ao cineasta questionar sua forma de realização. A crise dos aspectos macros reverberaria numa crise intelectual interna, refletindo, sobretudo, na linguagem do realizador.

A mesma crise é também observada por Ismail Xavier (2012), mas discutida sob a perspectiva da representação alegórica nos filmes ficcionais das décadas de 1960 e 1970. Para o autor (2012, p. 31), a opção pela “alegoria” foi a alternativa encontrada pelos cineastas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre as expectativas nacionais encampada por eles em termos de um projeto cinematográfico, internalizando

a crise política vivida no período e a realidade. As múltiplas dimensões que ganharam as alegorias ao longo dos anos 1960 e 1970, especialmente a partir da investida repressora dos governos militares pós-1968, está associada tanto ao destaque do papel social do cineasta – que “inclui o controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural” (Xavier, 2012, p. 12) –, quanto ao impacto que o cinema como veículo tinha no período. Os filmes analisados por Xavier se inserem num movimento amplo de consolidação de uma matriz ideológica “que dissolve teleologias e desconfia das chamadas narrativas-mestras que, dentro de nossa cultura, davam conta da história em termos de processo, racionalidade, sentido” (2012, p. 441), ao mesmo tempo em que revela uma crise, levada a cabo pelo cineasta. Essa mesma crise dos modelos de representação, posicionamento e postura de realização parece estar na essência do filme *Braços cruzados, Máquinas paradas* (1979), dirigido pelos cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Segall.

### **Acúmulo de experiências**

Quando contactados pelo movimento de Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, os cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Segall conheciam a realidade sindical apenas de seus estudos como acadêmicos de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Tanto o conhecimento sobre a realidade sindical brasileira, quanto a prática cinematográfica de ambos, estavam circunscritos ao universo estudantil. O primeiro trabalho realizado em conjunto, *Parada Geral* (1975), foi um documentário sobre a greve estudantil iniciada em abril na Escola de Comunicação e Artes – ECA, da USP que, entre outras reivindicações, exigia a saída do diretor Manuel Nunes Dias (Chrispiniano & Figueiredo, 2004)<sup>3</sup>.

Fundada em 1966, a Escola de Comunicação e Artes era, no início dos anos 1970, o único instituto dentro da USP que não possuía uma unidade centralizada de administração. Conforme Chrispiniano & Figueiredo (2004, p. 64), os professores que

---

<sup>3</sup> Ver também Koshiyama (2009).

lecionavam no instituto vinham de outras unidades ou eram contratados temporariamente, tendo seus vínculos empregatícios renovados periodicamente pela faculdade, e não havia uma congregação acadêmica. Assim, em fevereiro de 1972, Manuel Nunes Dias, antes chefe do departamento de História da USP, foi empossado como diretor da ECA.

Manuel Dias era tido por professores e alunos como um agente dos serviços de vigilância do governo do Estado. Enquanto esteve na direção da ECA chegou a impedir a organização de uma feira de livros, a retirar cartazes do movimento estudantil pregados nos murais da escola, além de não renovar contrato de renomados professores como José Marques de Melo e Paulo Emílio Salles Gomes. Impedidos de expressarem suas opiniões, e já organizados em torno do Centro Acadêmico Lupe Cotrim (Calc)<sup>4</sup>, os estudantes da ECA decretaram, em 16 de Abril de 1975, uma greve que durou 73 dias. O estopim da paralização foi a reprovação, em sua banca de qualificação de mestrado, de Sinval Freitas Medina, docente do quadro da ECA (Chrispiniano & Figueiredo, 2004, p. 68). A greve dos alunos da ECA também foi o estopim da prática cinematográfica de Gervitz e Segall.

A idéia de documentar a paralização dos estudantes da ECA partiu de Sérgio Segall quando da eclosão do movimento. O foco principal do documentário não eram as lideranças do movimento grevista e sim os estudantes comuns. O filme foi construído a partir de entrevistas com pessoas não ligadas ao movimento estudantil e, conforme depoimento do diretor<sup>5</sup>, “fazia um pouco de crítica ao movimento estudantil, no sentido de que o movimento não tinha conseguido ainda estabelecer um diálogo mais intenso com os estudantes”. Apagado pelo próprio movimento estudantil, para o qual os cineastas entregaram o filme<sup>6</sup>, *Parada Geral* “ficou maldito, pois embutia uma crítica dos

---

<sup>4</sup> O Centro Acadêmico Lupe Cotrim foi fundado em 1968. Seu nome é uma homenagem à professora Maria José Lupe Cotrim Garaude Gianotti, professora, apresentadora de TV e poetiza. Publicou entre outros livros *Poemas ao outro* (1970), que lhe rendeu condecoração no ano em que faleceu, 1970.

<sup>5</sup> Entrevista para o projeto *Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*, coordenado pelo Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer, da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, no ano de 2013.

<sup>6</sup> O filme foi entregue e ‘engavetado’ pelo movimento estudantil. Gervitz conta que o filme foi entregue ao movimento Refazenda, ao qual tanto ele quanto Segall estavam minimamente ligados quando estudavam na USP. Entrevista para o projeto “*Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*”.

realizadores, ainda que comprometida com o movimento, à atuação das lideranças” (Gervitz, 2010, p. 36).

A experiência acendeu na dupla a necessidade de um maior aprofundamento na realização cinematográfica. As críticas feitas pelo cineasta Renato Tapajós, para o qual Gervitz e Segall exibiram o filme, foram significativas para a constituição de um grupo de estudos sobre documentários. Com o auxílio de Maurício Segal, curador do museu Lasar Segall e tio de Sérgio Segall, as reuniões aconteciam no Museu Lasar Segall e, alternativamente, na ECA. Do grupo, participavam pessoas importantes para a formação da dupla e com os quais, posteriormente, realizariam outros trabalhos, como Inês Villares, montadora, Olga Futema, cineasta e, na época, esposa de Renato Tapajós. Nesses encontros, obras significativas da história do cinema eram exibidas e discutidas pelo grupo como a Escola Inglesa de documentários, Dziga Vertov, Robert Flaherty, Joris Ivens, Santiago Alvarez, Fernando Solanas, diretor de *La Hora de los Hornos*, Chris Marker, além dos filmes produzidos por Thomas Farkas, Humberto Mauro, passando inclusive pelos jornais realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, produzidos na era getulista. As reuniões, conforme Sérgio Segall (1986, p. 18), se configuravam mais como um debate que como um grupo dirigido de estudo.

O estudo de cinema que fizemos, quando estávamos começando, não era bem um estudo organizado, eram debates, particularmente com o Renato Tapajós, Olga Futemma, Inês Villares e outros que também estavam começando.

O segundo filme da dupla, *A História dos Ganha-Pouco* (1976) seria realizado novamente a partir da relação dos cineastas com o universo acadêmico, mas sofrendo forte influência das discussões realizadas nos encontros, apreciação cinematográfica que pontuaria significativamente suas percepções do cinema como um instrumento social. Segundo Segall (1986, p. 18), não estava em seus planos “fazer um cinema que tenha um total descompromisso com o texto, com o discurso, pois essa é a função dos sociólogos, dos técnicos da linguagem escrita e não do cinema”.

*A História dos Ganha-pouco* retrata a campanha eleitoral para vereadores no bairro Jardim D'Ávila, periferia de Osasco. A narrativa é centrada em dois personagens, amigos e candidatos de partidos opostos, MDB e Arena, moradores da região. Conforme Gervitz (2010, p. 42), o argumento do filme surgiu das aulas de Ciência Política no qual um professor chamou a atenção para o surgimento de associações de moradores de bairro.

O processo de realização do documentário envolveu um intenso empenho e observação do cotidiano dos moradores que se repetiria no filme seguinte da dupla. Durante cinco meses os diretores iam diariamente ao Jardim D'Ávila para se integrar com os moradores e pesquisarem a região. Ao frequentar diariamente o bairro os cineastas puderam registrar os comícios que, segundo Gervitz (2010, p. 45), tinham um clima interiorano de festa de São João, com fogos, música, bandeirinhas e bebedeiras. Foi numa dessas atividades que a dupla “encontrou” o nome que batizaria o documentário.

Certo dia subimos no ponto mais alto de Jardim D'Ávila, que ficava num vale quase totalmente ocupado por casas autoconstruídas e uma favela, para fazer uma panorâmica. Tal plano de tom quase monocromático, dado pelo cinza dos blocos de concreto, terminava em um boteco que tinha o nome de Bar dos Ganha-Pouco. Lá estava o título que procurávamos para o nosso filme. (Gervitz, 2010, p. 45)

Diferente de um simples relato, *A História dos Ganha-Pouco* procurou entrar no ritmo de vida das pessoas do Jardim D'Ávila, retratando a visão de sua população, seus hábitos e sua luta para construir suas casas, criar o bairro e produzir o próprio lazer (Gervitz, 2010, p. 46). O filme foi amplamente exibido em associações de bairro, sindicatos e atividades populares. Simbolicamente significou uma transição do olhar do acadêmico para o de cineasta. Conforme Gervitz (2010, p. 48), eles não se relacionavam “com uma categoria social, mas com gente. Foi [o filme] um divisor de águas”. O filme garantiu não apenas a transformação da percepção dos cineastas, mas foi o passaporte para a realização do próximo documentário da dupla, no qual o envolvimento com os personagens retratados seria o aspecto mais significativo de sua produção. A eleição para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo em 1978 foi a porta de entrada encontrada pelos cineastas para adentrarem em um universo ainda desconhecido.

### “Esse filme é com vocês”

Em *Braços cruzados, Máquinas paradas*, a história é contada pelo cineasta em coautoria com os sindicalistas da Oposição Sindical Metalúrgica – OSM-SP. Em um dos encontros com os membros da OSM para definição da sua realização, Gervitz (2013), afirmando não “entender nada de sindicalismo”, dividiria abertamente sua realização: “esse filme é pra vocês. Se vocês querem esse filme então nós vamos fazer esse filme juntos. Esse filme não é sobre vocês, esse filme é com vocês”.

Essa postura se traduziria também nas opções estéticas e narrativas do filme. Há pouquíssima narração feita em estúdio. Notadamente, ela aparece apenas no início e no fim do filme, vinda através da locução de Othon Bastos. Na abertura do documentário é ela quem introduz as imagens do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) sobre as manifestações populares e atos de governo do presidente Getúlio Vargas no período do Estado Novo. A utilização de Othon Bastos para a narração em voz *off*, ao invés de uma narração em voz *over*, foi justificada por Gervitz por conta tanto da admiração que nutria por ele, quanto pelo fato de utilizar um personagem que tinha uma história dentro do cinema (certamente se referindo a sua trajetória como ator, desempenhando papéis significativos no cinema nacional em filmes como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *São Bernardo*, *Herança do Nordeste*, entre outros<sup>7</sup>), além de “ter uma boa voz”.

O essencial, no entanto, para a escolha de Bastos como narrador do filme, conforme Gervitz, foi a ideia de não utilizar “uma voz, vamos dizer, de locutor, a gente queria que fosse uma voz de gente”. A opção por Bastos possibilitou uma aproximação

---

<sup>7</sup> Othon Bastos realizaria papéis significativos no cinema nacional, sempre interpretando personagens emblemáticos ou participando de projetos que o aproximava de questões populares. Entre seus trabalhos mais significativos estão: *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982), *Os Anos JK — Uma Trajetória Política* (Silvio Tendler, 1980), *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), *Longo Caminho da Morte* (Júlio Calasso Jr., 1972), *Herança do Nordeste* (Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, 1972), *Tostão — A Fera de Ouro* (Paulo Laender e Ricardo Gomes Leite, 1970), nos quais realizaria a narração; *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Sol Sobre a Lama* (Alex Viany, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Capitu* (Paulo César Saraceni, 1968), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971), *O Predileto* (Roberto Palmari, 1975), *Fogo Morto* (Marcos Farias, 1976), no qual interpretaria diversos papéis.

entre as teses próprias dos metalúrgicos e as apresentadas pelo cineasta, uma vez que a narração é estruturada na primeira pessoa do plural. A narração de Bastos sobre a realização de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, afirmaria:

Neste filme porém, **queremos** [grifo do autor] que ele [Getúlio Vargas] seja lembrado como homem que durante a ditadura do Estado Novo, implantou a estrutura sindical de inspiração fascista que até hoje é a camisa de força do movimento operário brasileiro.

Essa aproximação traz o que Bernardet (1980, p. 36) afirma, sobre os filmes que envolvem a temática operária na década de 1970, como um caráter eminentemente novo na prática documental brasileira: são filmes que se posicionam ideologicamente, não resultam de teses (pessoais ou partidárias) sobre o operariado brasileiro.

São filmes envolvidos na ação, eles posiconam-se e as posições assumidas não parecem resultar apenas de uma opção individual do cineasta, mas sim de um vínculo com tendências políticas existentes no meio operário, ou suas lideranças. Este dado é absolutamente novo no cinema brasileiro.

Dez anos após sua realização, Gervitz (1988, p. 48) afirmou que em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* não havia espaço para a subjetividade; “era um filme que procurara espelhar um movimento e devolver para esse movimento certas questões que eram colocadas por ele”. Apesar do recuo afirmado pelo cineasta, é possível associar, como faz Bernardet (2003, p. 261), a ação do cineasta a uma clara preferência e posicionamento ao “selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras”. A inserção das imagens de arquivo do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP dão clara noção dessa ação do cineasta. Elas, seguramente, podem ser atribuídas aos conhecimentos gerados nos encontros de discussão cinematográfica, mas essencialmente, são marca da própria análise feita pelos cineastas sobre a temática do documentário e estão em clara aproximação com as teses defendidas pelo próprio movimento que buscaram retratar como a um “espelho”. A sequência estabelece a premissa central do filme, a discussão em torno da lei trabalhista brasileira, apresentada pela voz off.

A sequência de imagens do DIP, associada à locução de Bastos, estabelece também um momento de ruptura significativo na trajetória cinematográfica nacional. *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*<sup>8</sup> estabelece, pela primeira vez na trajetória documental brasileira, um apontamento crítico à figura de Getúlio Vargas e às grandes manifestações públicas organizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. O cinema brasileiro, aponta Bernardet (1980, p. 36), “ou exaltou Vargas, ou o poupou nas suas críticas. Quando muito, jogou ironias em cima de seu populismo”. Ao associar à imagem de Vargas a responsabilidade sobre os percalços da classe trabalhadora, o documentário acaba por se afastar da construção histórica que associa o presidente ao pai dos pobres; algo até então pouco usual na tradição cinematográfica.

**Figura 01**  
**Cartaz do filme *Braços Cruzados, Máquinas Paradas***



Após as imagens de Getúlio, o primeiro personagem entrevistado é Afonso Delellis, ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, preso em dezembro de 1963, dois meses após sua posse, numa ação que aponta para o processo golpista de

<sup>8</sup> Essa mesma referência será usada em *Trabalhadores, Presente!* (João Batista de Andrade, 1979).

março de 1964<sup>9</sup>. Delellis não retoma temas relacionados à sua deposição do cargo, tão pouco faz alusão ao processo político atual. As afirmações do sindicalista resgatam a tese defendida pelo filme sobre o engessamento da estrutura sindical ao mesmo tempo em que, pela sua simples presença na abertura do filme, já dá indícios do antagonista que personifica o sistema de forças contra o qual o filme faz alusão: Joaquinzão.

Joaquim dos Santos Andrade, conhecido pelo movimento sindical como Joaquinzão, foi tido como o exemplo máximo do peleguismo<sup>10</sup> sindical; prática que consistia na cooptação dos trabalhadores, minando suas representações de base em busca de consenso entre as classes baseados num discurso de unidade, apelando para valores cívicos. A trajetória de Joaquinzão como líder sindical começou em 1964, ano em que foi nomeado pelo governo militar como interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de Guarulhos. Um ano mais tarde, em janeiro de 1965, assumiu como interventor no Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, substituindo o então interventor Carlos Ferreira dos Santos, que ocupava a presidência da instituição após a prisão de Delellis. Joaquinzão presidiu o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo por vinte e um anos (1965 a 1986)<sup>11</sup>, numa trajetória vista por alguns como alternativa e resistência à estrutura de repressão imposta aos movimentos sindicais pelo Regime Militar, mas por outros como repleta de artimanhas políticas e corrupções<sup>12</sup>.

Entre os trabalhadores metalúrgicos de São Paulo havia um grupo de oposição à estrutura sindical que passou a ser caracterizada como Oposição Sindical Metalúrgica (OSM-SP). A essência de sua organização era sua vinculação com as categorias de base

---

<sup>9</sup> Delellis foi preso dois meses depois, juntamente com o então secretário-geral José Araújo Plácido. Libertados em janeiro de 1964, não reassumiram a direção do Sindicato, passando para a ação clandestina. O golpe se efetivaria apenas quatro meses depois.

<sup>10</sup> Em sua sua forma denotativa, pelego era um pedaço de couro de lã de uma ovelha usado como base da cela sobre a qual assentava o cavaleiro, evitando que este machucasse o quadril ao cavalgar.

<sup>11</sup> Entre 1986 e 1989, Joaquim dos Santos Andrade presidiu a Central Geral dos Trabalhadores (CGT).

<sup>12</sup> Sobre a tese de Joaquinzão ser um elemento central de resistência da categoria metalúrgica contra a perseguição imposta pelo Regime Militar, o site instituicional (2009) aponta: "Nos governos militares, a situação ficou terrível e o Sindicato foi esfacelado" analisava Joaquim dos Santos Andrade, o Joaquinzão, que por oito vezes foi eleito presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. "Toda a diretoria do Sindicato foi cassada pelo golpe militar de 1964, sob a acusação de militância partidária, e todo nosso esforço foi no sentido de resistir e livrar o Sindicato da intervenção." Sobre o posicionamento contrário, que associa o sindicalista à prática do peleguismo, ver Gianotti (2002).



através de uma estrutura não cupulista, baseada nas comissões de trabalhadores nas fábricas e nas Comissões Internas de Prevenção de Acidente – CIPA. A OSM-SP era composta por militantes ligados a Pastoral Operária de São Paulo (esquerda católica, vinculada a Teologia da Libertação e formada por grupos como a Juventude Operária Católica – JOC e da Ação Operária Católica – ACO) e vários agrupamentos de esquerda como a Ação Popular (AP). Entre as principais questões dos grupos católicos envolvidos com os operários, e que acabariam por exercer grande influência em sua organização e demandas, estava um programa que defendia o desmonte da estrutura sindical vigente e a organização dos trabalhadores pela base, através dos Grupos e Comissões de Fábrica. Segundo Maria Rosângela Batistoni (2001, p. 45), essa relação impunha uma “prática de nucleação e conscientização dentro das fábricas, [com os trabalhadores articulando] contatos individuais e pequenos grupos formados nas movimentações fabris ocorridas no período”, num processo que, retomaria conceitos grevistas desarticulados desde 1968<sup>13</sup>.

Fruto, portanto, de um acúmulo de forças anteriores, começam a emergir em meados da década de 1970 alternativas à estrutura sindical vigente a partir das experiências das comissões de fábrica. Como resultado mais ampliado desse processo, em 1978 uma chapa concorre a diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo encabeçada por Anísio Batista de Oliveira e intitulada Chapa 3, composta por membros da OSM-SP<sup>14</sup>. Do pleito ainda concorreriam duas outras chapas: A Chapa 1, de situação,

---

<sup>13</sup> Em outro texto, Basistoni (2010, p. 20) destaca as greves metalúrgicas de Contagem e Osasco em 1968 como marco definitivo de uma nova forma de organização sindical que dá origem à OSM-SP: “Destacaram-se as greves metalúrgicas de Contagem e de Osasco em 1968, manifestações abertas e diretas contra a política de contenção salarial do regime, com novas formas de organização e luta – ocupação das fábricas, piquetes de autodefesa e comissão de fábrica -, aliadas à denúncia do controle sobre os sindicatos. O desfecho destas greves é conhecido: o confronto direto dos operários com o regime militar, a invasão policial dos sindicatos e fábricas, intervenções, cassações e prisões. A experiência dessas greves, em especial a da empresa Cobrasma em Osasco, permaneceu como um marco de ruptura, resgatado no ressurgimento do movimento grevista no final dos anos 1970, de modos distintos: no ABC com as lideranças sindicais combativas e na capital paulista com a Oposição Metalúrgica”.

<sup>14</sup> A Oposição Sindical Metalúrgica já havia pleiteado as eleições para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo nos anos de 1967 e 1972, ambas encabeçadas por Waldemar Rossi. Na chapa de 1978, encabeçada por Anísio, não havia nenhum membro candidato das eleições anteriores. O pleito de 1978 foi considerado o primeiro grande momento de visibilidade da OSM-SP, conforme depoimento de Anísio Batista, “[...] as eleições, igual eu te falei, desde quando nós formamos a Oposição Sindical, esta, em 1978, foi a mais organizada. Lógico, depois veio... Nós disputamos em 1981, disputamos até em 1984, no caso aí... Mas ela foi a mais organizada... em termos organizativos foi a melhor, entendeu... Nós só não conseguimos fazer uma chapa única por causa do PCdoB que não aceitou, mas era para sair uma chapa única na verdade” (Moura, 2014).

liderada por Joaquinção, e a Chapa 2, liderado por Candido Hilário (Bigode), ligada a militantes do Partido Comunista Brasileiro.

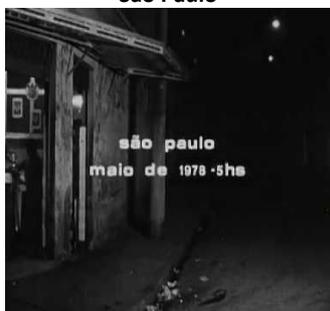
*Braços Cruzados, Máquinas Paradas* é um filme em favor da Chapa 3. As evidências ficam por conta tanto da relação que os cineastas estabeleceram com os membros da OSM-SP, que o convidam para realizar a cobertura das eleições para o Sindicato, quanto no próprio processo narrativo do filme. Não há indicação de que Delellis fizesse parte da Chapa 3 ou, minimamente, simpatizasse com suas teses. Sua fala é genérica e ele não menciona o processo eleitoral de 1978, menos ainda mostra simpatia por qualquer uma das correntes ideológicas que compunha o sindicalismo paulista. No entanto, como afirmamos anteriormente, sua imagem é usada como contraponto à personificação do sistema de forças contra o qual o filme faz alusão: o sindicalismo de estado, imposto pelo regime político de Getúlio Vargas, encabeçado por Joaquinção, e contra o qual faz oposição um tipo de sindicalismo tido como autêntico, encabeçado pela Chapa 3.

Na estrutura proposta pelo documentário, os membros da OSM-SP são apresentados logo após a fala de Dellellis e os créditos de abertura, em oposição portanto à arbitrariedade de sua própria saída e o que ela significava. Ao introduzir a imagem dos membros da Chapa 3, os cineastas estabelecem uma narrativa baseada num jogo de “tese-ratificação” que se repetiria como reforço do posicionamento político em favor da OSM-SP e de repulsa pela Chapa 1. Duas sequências são significativas desse processo: a sequência da convenção e apresentação dos membros da Chapa 3; e a entrevista com Joaquim dos Santos Andrade. Trata-se de duas sequências iniciais que já definem a maneira como o filme conduziria a narrativa sobre o tema que apresenta, incluindo, nela, a opção pela encenação de uma greve “espontânea”.

A sequência da convenção de apresentação da Chapa 3 (Fig. 05 a Fig. 10) ratifica o posicionamento do filme em seu favor ao apresentar as teses centrais ligadas à OSM-SP em relação a temas como greve, representatividade e perspectiva política de embates. Essas teses não aparecem em forma de texto narrado, ou pela voz *off* dos personagens. Sua construção está diretamente associada às imagens. Precedendo o *off* de Antônio

Flores (Fig. 05), que apresenta os membros que compõem a Chapa 3 e os relacionando ao seu histórico de lutas, aparecem imagens da periferia de São Paulo e de trabalhadores embarcando em coletivos superlotados (Figs. 02 a Fig. 04). Filas e apertos, cotidiano de parte da população operária das periferias da capital, são os elementos que introduzem a apresentação da Chapa 3. Essa relação com elementos externos não estaria presente na descrição das outras duas chapas do pleito de 1978. São imagens que buscam uma relação de intimidade com o espectador ao apresentar elementos do cotidiano e questões específicas das demandas dos operários metalúrgicos, como reajustes salariais (Fig. 06 e Fig. 10), e o ressurgimento das greves, trazidas a partir das manchetes de jornais (Fig. 11), que marcaria definitivamente os embates políticos do período e o próprio documentário de Gervitz e Segall.

**Figura 02**  
Imagens da periferia da cidade de São Paulo



**Figura 03**  
Trabalhadores enfrentam fila nos coletivos



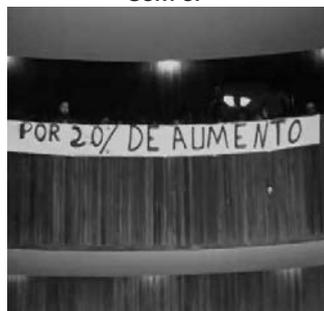
**Figura 04**  
Superlotação em coletivos



**Figura 05**  
Antônio Flores, membro da OSM-SP



**Figura 06**  
Cartazes durante a apresentação da OSM-SP



**Figura 07**  
Ubiraci Dantas de Oliveira, membro da OSM-SP





**Figura 08**  
Anízio Batista Teixeira, candidato à  
presidência pela OSM-SP



**Figura 09**  
Membro da OSM-SP discursa para  
trabalhadores em porta de fábrica



**Figura 101**  
Manchete do jornal do ano de 1978  
inserido no filme de Gervitz



**Figura 11**  
Manchete de jornal do ano de 1978  
inserido no filme de Gervitz



**Figura 12**  
Trabalhadoras no interior de uma  
fábrica



**Figura 13**  
Trabalhadores no interior de uma  
fábrica



Originalmente, o projeto de realização de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* era para ser uma cobertura das eleições do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, abordando, por conta da relação com a OSM-SP, os danos que a legislação trabalhista impunha ao movimento operário. Conforme Gervitz (2013), “a oposição sindical queria que fizessemos um filme pra mostrar como a estrutura sindical é uma camisa de força para os trabalhadores”. A opção pela sua realização, no entanto, seguiu um projeto que buscou afastar a narrativa do estilo “sociológico” de filmes-tese, nos quais a figura de um intelectual, normalmente através de um narrador em voz *over*, tem preeminência sobre as demais vozes. Gervitz (2013), afirmaria suas intenções:

A gente quis mostrar, em vez de fazer um discurso sobre a estrutura sindical, que é uma coisa abstrata... Como que você vai falar de leis? É uma coisa chata. Nem operário e pouca gente aguenta ouvir 'neguinho' falando sobre leis, fazer um filme sobre leis. Então o que a gente fez?

A gente fez um filme onde a gente mostrou na prática como a estrutura sindical funcionava.

O irrompimento das greves, ainda em 1978, contribuiu para que os cineastas fossem além da “encomenda”. Parte da necessidade de se discutir a estrutura sindical foi apresentada na cobertura que o documentário fez das eleições para o Sindicato, mas a ratificação das ideias apresentadas foi facilitada pela presença da greve no filme que, conforme afirmou Gervitz (2013), “ajudou a mostrar ainda mais como a estrutura sindical funcionava”. A greve (Fig. 10 e Fig. 11), como elemento autêntico do jogo de forças do movimento operário, é apresentada em proximidade com a sequência que introduz os membros da Chapa 3. É evidente que a aproximação da greve com a Chapa 3 no filme não é predicado exclusivo da montagem cinematográfica. Ela guarda uma correspondência concreta com as ações praticadas pelo próprio movimento, em particular com a OSM-SP. Aliás, o tema greve, no filme, só é apresentado quando diretamente associado à OSM-SP, ou a aspectos relacionados às suas atividades, como no caso de uma encenação de greve que paraliza as máquinas, fruto de atividades atomizadas de uma comissão de fábrica.

As greves iniciadas nesse período são resultado de um acúmulo de forças bem anterior, iniciado pelas atividades desenvolvidas por diversas comissões de fábrica que, somente entre os meses de maio e agosto de 1978 realizaram 132 greves nas empresas paulistas e foram responsáveis por 103 acordos de salários, todos eles intermediados via comissões de fábrica (Batistoni, 2010, p. 45). A fala de Flores no final da apresentação da Chapa 3 ajuda a ratificar esses conceitos. Ao apresentar Anísio Batista Teixeira (Fig. 08), membro que encabeçava a presidência da Chapa 3, Flores reforça sua ação como responsável pela primeira greve da capital paulista: “A primeira greve que saiu em São Paulo foi da Toshiba e é na empresa que trabalha o companheiro que encabeça essa chapa, o companheiro Anísio Batista de Oliveira”. Fugindo, portanto, do esquema narrativo clássico, no qual seria comum a explanação de um dos personagens apresentados, a imagem seguinte é a de um terceiro personagem (Fig. 09) que, diante de operários, distribui um boletim informativo da Chapa 3 e faz um discurso sobre a organização dos

trabalhadores e interage com operários comuns. Sua fala busca expressar uma luta que é anterior ao pleito de 1978:

Tem uma outra coisa, né. A nossa proposta, a proposta da oposição sindical a Chapa 3, certo. A gente entende, nós não somos a oposição, que começou ontem. Nós somos oposição desde 1965. Então nós somos oposição não só a esse sindicato que está aí, entende, mas contra tudo, entende, que está oprimindo o trabalhador.

Assim, metaforicamente, há uma transposição da fala de Teixeira que se reproduz no diálogo travado com os operários na frente de uma fábrica, fora, portanto, do espaço institucional do sindicato, local onde a convenção de lançamento da Chapa 3 acontecia. Trata-se de uma sutileza que diz muito sobre a aderência dos cineastas às teses defendidas pela OSM-SP. Esse mesmo tratamento não seria atribuído na apresentação das duas outras chapas que concorriam no pleito de 1978. A sequência de apresentação da Chapa 1, na qual Joaquim dos Santos Andrade é entrevistado, acontece em um ambiente fechado. Pressupomos que dentro do próprio Sindicato, na sala da Presidência (Fig. 15). Sua fala é artificial; fala a partir da posição institucional em que se encontrava no momento da entrevista.

Uma chapa sempre aborda em seu programa dois aspectos que nós entendemos fundamentais: o aspecto político e o aspecto administrativo. Do aspecto político nós entendemos que as metas principais são aquelas que já dissemos que é a liberdade sindical e objetivando a contratação coletiva de trabalho, a negociação direta com empresários, pondo à margem a atual política salarial e porque não dizer a própria lei 4.330 que nós entendemos ser imprópria para o movimento sindical. Do ponto de vista administrativo, duas metas para nós são importantes: a continuidade e o término das obras da nova Sede Escola na rua Galvão Bueno, um prédio com 14 andares e a construção do nosso centro de lazer em Moji das Cruzes.

Antes da entrevista de Andrade, os cineastas inseriram uma longa sequência de imagens de operários em uma fábrica expondo suas péssimas condições de trabalho, num ambiente que ainda permite a coexistência de crianças e mulheres (Fig. 12 e Fig. 13). Essas imagens cumprem uma dupla função narrativa. Por um lado, buscam desassociar a imagem de Andrade das ideias defendidas pela OSM-SP. Por outro, servem como

contraponto às ideias que posteriormente serão apresentadas por Andrade sobre a construção da futura sede de “14 andares” do Sindicato, na rua Galvão Bueno, e do Centro de Lazer, localizado na cidade de Mogi das Cruzes. Esse recurso fica mais evidente quando o movimento de câmera (Fig. 16 e Fig. 17) se repete num mesmo deslocamento da câmera que desta vez enquadra um barraco (Fig. 18).

**Figura 14**  
 Fachada do sede do Sindicato dos  
 Metalúrgicos de São Paulo



**Figura 15**  
 Joaquim dos Santos Andrade



**Figura 16**  
 Fachada do projeto da nova sede do  
 sindicato



**Figura 17**  
 Fachada do projeto da nova sede de  
 sindicato



**Figura 18**  
 Moradia de baixa renda apresentada  
 no filme



**Figura 19**  
 Moradia de baixa renda apresentada  
 no filme



As imagens da favela revelam o cotidiano de pessoas em atividades rotineiras. Crianças brincam enquanto homens e mulheres constroem suas casas em regime de mitirão. Seriam imagens comuns, que serviriam de contraponto às imagens anteriores da maquete da sede do Sindicato dos Metalúrgicos não fosse pelo recurso narrativo sonoro. Cobrindo as imagens do barraco e da favela, uma música composta especialmente para o Filme: *Joaquim!*



Quem é esse cara que fala e promete, não resolve nada? / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Mas que falta de respeito com a classe operariada / Teu remédio brevemente estará fora de jogada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Desse teu papo ‘mesquim’ / Da sua conversa fiada / Diz que está fazendo tudo / Não está fazendo nada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Quanta gente trabalhando, sem direito de morada / Ninguém mais ‘tá’ embarcando na tua canoa furada / Se segura Joaquim. Cuidado com a rapaziada / Quem é esse cara?

Composto por Silvio Modesto, sambista de Brás de Pina, radicado em São Paulo no início da década de 1960, a música se propõe a antecipar a qualificação de Andrade antes mesmo que o espectador possa tirar suas conclusões. A encomenda para a criação da música foi feita por Luiz Henrique Xavier, profissional responsável pela seleção musical e criação dos efeitos sonoros do documentário<sup>15</sup>.

A criação da letra de *Joaquim*, conforme Modesto<sup>16</sup>, seguiu orientações dadas por Xavier. Foi o diretor quem o chamou para compor parte da trilha do filme. O músico carioca não tinha o menor conhecimento de movimento sindical e sequer tinha ouvido falar de Joaquinzão. Conforme relatou (2014), Xavier disse apenas que precisava de uma música pois “lá no sindicato tinha um cara com o nome de Joaquim [...] que tá ‘vacilando’, mete o pau nele”.

Opção narrativa dos diretores, a música marca o posicionamento do filme sobre Andrade e, conseqüentemente, sobre a Chapa 1 e a atual diretoria do Sindicato, ao mesmo tempo em que torna a sequência jocosa. Gervitz afirma não gostar da sequência, considerando-a populista (Gervitz, 2010, p. 70/1), mas de certo modo atribui seu uso ao “vazio descritivo” das imagens usadas para ilustrar a sequência:

Não nos escapou o ranço populista da cena, sem falar no vazio descritivo das imagens usadas para ilustrar (outra coisa que odeio fazer) o samba. Além disso, nós não precisávamos destruir o Joaquinzão antes do espectador chegar às suas próprias conclusões.

<sup>15</sup> Xavier ainda comporia para o filme as músicas *Baiaba* e *Batuque*.

<sup>16</sup> Entrevista cedida ao autor em 20/09/2014.

Com ou sem a ajuda do samba de Silvio Modesto, a sequência ilustra a importância com que as disputas políticas se configuravam naquele momento entre os metalúrgicos de São Paulo e, compartilhando da mesma vertente, como essas questões se evidenciaram na narrativa cinematográfica.

A encomenda da música de Modesto é reflexo de uma postura que evidenciou uma disputa mais ampla e que jogou, na mesma arena, em meio às greves de 1978, as comissões de fábrica, a OSM-SP e a diretoria “pelega” do sindicato. Envolvidas em todo tipo de fraude, as eleições ofereceram elementos suficientes para que os grupos de oposição interferissem em sua organização e solicitassem a anulação do pleito (Bstistoni, 2010, p. 42). A euforia duraria somente até o Ministério do Trabalho intervir e validar a eleição, dando posse novamente à diretoria da situação, comandada por Joaquinção. O Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo era estratégico para que governo e patrões permitissem que ela caísse nas mãos da esquerda sindical. A imposição de uma chapa pouco representativa foi, nessa perspectiva, a imposição mais humilhante que se poderia aplicar à classe trabalhadora num momento em que o impacto das greves começava a ganhar evidência na sociedade brasileira. O documentário de Gervitz e Segall dá voz a uma parcela desses trabalhadores.

De modo geral, pode-se afirmar que *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* compõe uma série de filmes documentários entre os anos 1970 e 1980 que, conforme Rogério Lima (2010, s.p.), se empenharam em recuperar “parte de uma trajetória de resistência política a partir da abordagem de fontes menos comprometidas com a ordem vigente”. Assim, o cineasta, ao prospectar novos relatos, sem ligação institucional, teria uma opção que fatalmente recairia por memórias mais convincentes, com personagens mais envolvidos com temáticas cotidianas. Essa postura reflete tendências de representações micro-históricas, mesmo que de maneira indireta, propondo observações microscópicas e não telescópicas.

Dando voz aos trabalhadores, o que expressa perfeitamente a ideologia da OSM-SP, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* conta a história das greves de 1978 que, juntamente com as mobilizações iniciadas pelo Sindicato dos Metalúrgicos da Região do

ABC paulista, alteraram não só o sindicalismo brasileiro, mas os rumos da política nacional. Os eventos apresentados no filme colaboraram significativamente para moldar a ascensão de projetos cinematográficos menos comprometidos com o poder dominante. A Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, a organização das Comissões de Fábrica, a defesa do fim da estrutura arcaica do sindicalismo, suas táticas de comunicação e o espírito de luta revolucionário mostrado naqueles dias, ofereceu ao país uma nova maneira de se fazer sindicalismo no Brasil. E ao cineasta, novas formas de envolvimento e ação política.

## Referências

BATISTONI, Maria Rosângela. **Confronto Operário: A Oposição Sindical Metalúrgica nas greves e nas comissões de fábrica de São Paulo (1978- 1980)**. São Paulo: IIEP, 2010.

BATISTONI, Maria Rosângela. **Entre a Fábrica e o Sindicato: os Dilemas da Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo (1967-1987)**. 2001. (Tese) Doutorado em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

BERNARDET, Jean-Claude. *Operário, personagem emergente*. In.: BERNARDET, Jean-Claude; AVELAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald E. (Orgs.). **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1980.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CHRISPINIANO, José e FIGUEIREDO, Cecília. *A ECA é o principal foco de agitação da USP*. In.: **Revista Adusp**. N 33, Outubro de 2004.

GERVITZ, Roberto. **Brincando de Deus**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

\_\_\_\_\_. *Um movimento pessoal contra a imobilidade*. In.: **Revista da Cinemateca Brasileira**. Número 48, novembro, 1988. Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira, 1988.

\_\_\_\_\_. *Entrevista para o projeto Perspectivas e projeções: o protagonismo da classe trabalhadora no cinema nos anos 1970*. São Paulo: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC. 2013

GIANOTTI, Vito. **Força sindical: a central neoliberal de Medeiros a Paulinho**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



KOSHIYAMA, Alice Mitika. Jornalismo e *luta política*: conjuntura histórica e estratégias de comunicação dos estudantes de jornalismo da USP no Governo Geisel. In.: **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. 2009. Arquivo Digital. Curitiba, PR. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2440-1.pdf>. Acessado em 11/02/2015.

MODESTO, Sílvio. (2014). Entrevista ao autor. São Paulo.

MOURA, Alessandro (Org.). Entrevista com Anísio Batista. In.: **Memórias Operárias** [On-line]. 13 de Agosto de 2014. Disponível em: [http://memoriasoperarias.blogspot.com.br/2014/08/entrevista-anizio-batista-oposicao.html] Acessado em 22/09/2014. [Blog auxiliar de pesquisa de doutoramento em Ciências Sociais]

LIMA, Rogério. *Fronteiras do Cone Sul: trocas intelectuais, fluxos de indivíduos, redes, culturas e violência política*. [on-line] In.: **Amerika. Mémoires, identités, territoires**. Rennes: LIRA-Université de Rennes, 2010. Vol. 3. EISSN: 2107-0806. Disponível em: [http://amerika.revues.org/1296]. Acessado em 18/10/2013.

SEGALL, Sérgio & GERVITZ, Roberto. Realizar o filme foi um grande aprendizado. **Revista Filme Cultura**, n. 46, abril, 1986.

## **Cultura, entretenimento e imaginário no consumo da mídia: reflexões quanto à representatividade do sujeito homossexual no cinema<sup>1</sup>**

Victor Vinícius Biazon<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo-SP

### **Resumo**

Este trabalho trata do consumo do entretenimento cinema, com a temática homossexual que mexe com o imaginário das pessoas submersas em uma cultura patriarcal. O Objetivo principal fala de como a cultura, o entretenimento e o imaginário representam o homossexual masculino no cinema sob uma metodologia descritiva e qualitativa analisando-se três filmes. Conclui-se que representação ainda mexe com a simbologia de como se vê ou qualifica-se as pessoas que tem a homossexualidade como orientação sexual. Julgam-se os hábitos e costumes às vezes por desconhecimento ou banalização do ser. Mas de forma simples, essa sociedade está presente vivendo, amando e consumido como qualquer pessoa e mesmo que a representatividade seja pequena ou caricata, a população existe e não deixará de existir.

**Palavras chave:** Cultura, Imaginário; Entretenimento; Cinema; Homossexual.

### **Introdução**

A comunicação com base em suas vertentes orais e visuais é cada vez mais instrumento de poder, de persuasão e porque não dizer, de distinção social. – audiovisuais exerce um papel informativo e de entretenimento para uma sociedade cada vez mais dependente dos meios para receber uma porção de signos “mastigados” que compõe o imaginário. Silverstone (1999) chama este fato de constante mastigação da cultura cotidiana pela mídia. É sabido que a comunicação ligada a oralidade, do ouvir, e do falar combinada

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP. e-mail victorbiazon@hotmail.com

com gestos onde o ser humano interage consigo mesmo e com o ambiente em que vive tem relação com a criação de uma abstração e com a imaginação, o que leva a composição de um imaginário humano, podendo este ser individual ou coletivo.

Conforme Menezes (2010) o rádio pode ser visto como entretenimento e também companhia, e nele são oferecidos sentidos para o ouvir. Já a comunicação ligada ao visual exerce uma influência maior visto que traz consigo a capacidade de ilustrar o que se narra. Trata-se do poder do olhar, da imagem, do que conseguimos enxergar. E juntando oral e visual, ouvir e ver é que podemos traduzir melhor o poder dos meios de comunicação atuais no sentido de decodificar a realidade para um público imaginativo e alienado. O entretenimento midiático, o preenchimento do tempo livre, passa a ser criado para informar, tornar conhecido e formar o cidadão.

Pode-se dizer que a cultura é socialmente aprendida; a mente do indivíduo é um produto social - agindo desde o seu nascimento – a cultura do adulto representa o meio em que vive; cultura é definida por similaridades intragrúpicas, enquanto que as diferenças entre grupos são concebidas como diferenças culturais (TOOBY & COSMIDES, 1995 citado por LORDELO, 2010).

A venda de produtos, serviços, e das marcas, está ligada a essa capacidade de demonstração de atributos, de símbolos, que criará uma sensação de pertencimento, de desejo adquirido ou necessidade inata que dentro de um contexto cultural torna o indivíduo “obrigado” a consumir, para pertencer.

A própria teoria do consumo aborda esta questão da necessidade de fazer parte, de ser visto, reconhecido, Veblen (1899) diz que se confere honra aos que acumulam riqueza, aos que pertencem a classe rica. Os segmentos da sociedade de consumo eram assim divididas, quem pertence ou não a esta classe altamente consumidora e possuidora de bens. E contribuindo Baudrillard (2008) entende que é fato que o consumo nem sempre foi um privilégio de todos.

Trazendo este contexto para o mundo do cinema, é possível discutir a quantidade dos filmes hollywoodianos produzidos com uma informação de gênero onde há o mocinho e o bandido, o casal heterossexual apaixonado que após passar por divergências

chegam ao final “felizes para sempre”. A indústria cultural do cinema cria padrões sociais de comportamento, ditando regras e estabelecendo estereótipos de modelos a serem seguidos.

A mídia fala sobre os acontecimentos e representam classes em suas novelas, filmes e seriados. A carga cultural mediada pode dar vida aos estereótipos socialmente aceitos e excluir determinados segmentos da sociedade como, por exemplo, o público LGBT, ou ainda LGBTTT, (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, ou seja as diversas orientações sexuais e identidades de gênero diferentes do “convencional”).

Dentro deste contexto, este trabalho traz como questão norteadora: como a cultura, o entretenimento e o imaginário representam o homossexual masculino no cinema? E para responder esta questão se faz necessário trazer a tona o contexto do cinema; apresentar o início da representação do ser “gay” na telona e ainda refletir sobre as mudanças na representação deste “ser” em filmes.

Este trabalho justifica-se para entender a relação entre a cultura imposta pela sociedade e como as representações imagéticas podem causar um efeito simbólico e ainda por entender que o cinema não pode ser visto de forma ingênua, passiva, obscura é necessário considerar que as produções da cultura midiática carregam discursos, padrões, comportamentos da ideologia dominante, mas, ao mesmo tempo, trazem anseios e conflitos culturais.

Para tanto se usou como metodologia a pesquisa descritiva e qualitativa onde foram analisados três filmes com a referida temática que foram lançados respectivamente em 1997, 2005 e 2009, sendo o último brasileiro.

### **Cultura, imaginário e entretenimento**

Cultura é definida como unidades de conhecimento simbólico transmitidas social e historicamente, isto é, modificadas a partir de formas pré-existentes, transmitida de geração em geração onde são repassados fatores que afetam o comportamento e ainda conhecimentos e valores (LORDELO, 2010).

O conceito de imaginário está totalmente ligado a cultura já que são imagens produzidas por uma sociedade, mas não apenas as imagens visuais, como também as imagens verbais e, em última instância, as imagens mentais. É uma realidade presente e reestruturante em relação à sociedade que o produz conforme Barros (s/d<sup>3</sup>)

“O imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito, mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra” (JACQUES LE GOFF, 1980, p. 12 apud BARROS, s/d).

A mídia faz parte de nosso cotidiano, as pessoas a consome seja ouvindo rádio enquanto dirige para o trabalho, enquanto faz o almoço, lava o carro ou descansa na frente da televisão.

É impossível escapar à presença, à representação da mídia. Passamos a depender da mídia, tanto impressa como eletrônica, para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência (SILVERSTONE, 1999, p.12).

Martin-Barbero (2002) fala sobre a criação de conteúdos e sua inserção na mídia para compor o imaginário das pessoas. Para que as “peças” posam entrar nos meios de comunicação de massa se faz necessário se adaptar ao que a mídia prega. Ou seja, falar a linguagem.

Marshall McLuhan trazido a discussão por Silverstone (1999, p. 16) encara a mídia como “extensões do homem, como próteses, que aumentam o poder e a influência”, ainda que possivelmente capacitam e incapacita, as pessoas enquanto objetos e sujeitos da mídia.

Como visto em Barros (s/d) sendo o imaginário um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas, ligado intrinsecamente aos símbolos, Rocha (2006) questiona a

---

<sup>3</sup> Sem data. Disponível em <[http://www.cei.unir.br/artigo71.html#\\_ftn1](http://www.cei.unir.br/artigo71.html#_ftn1)> Acesso: em 12 maio 2014.

realidade dos símbolos que são externados na mídia e que compõe um imaginário irreal. A autora traz a tona o bombardeio de imagens que se encara por todos os lados onde o que se vê é puramente encenação, falso e mentiroso, aquilo que é verdadeiro não é mostrado, está nos bastidores. A forma como se projeta isso está de acordo com sua bagagem cultural.

Já que em comunicação vê-se a “criação” de conteúdos, há uma indústria que o produz, neste sentido, Dejavite (2006) aborda a indústria que cria a “cultura” para as massas para que as pessoas, o povo, a massa consumam, preenchendo seu tempo livre e deixando de lado o pensamento, o seja, alienando-se da realidade, não questiona-se, não discordam.

O termo “Indústria Cultural” possui algumas diferenças quanto aos autores que sobre ela escreveram. Martins; Tomaz (2012, p. 02) abordam essas diferenças onde para Morin, o desenvolvimento tecnológico impulsionou a busca do lucro dentro deste meio “o interesse capitalista é encontrado com o avanço da tecnologia na cultura, priorizando o lucro recolhido com grande número de adeptos cinematográficos”, mas mesmo assim as pessoas passaram a ter mais acesso a cultura, mesmo que seja usada a favor do capitalismo.

Já Max Horkheimer e Theodor Adorno entendem como produção estritamente comercial, “o interesse capitalista é encontrado com o avanço da tecnologia na cultura, priorizando o lucro recolhido com grande número de adeptos cinematográficos” (MARTINS; TOMAZ, 2012, p. 05) . Trata-se de uma cultura tornada banal, ou seja, a arte, antes destinada a um público seletivo, foi vulgarizada, disseminada por veículos de comunicação.

Rocha (2006) explorando uma ambiguidade constitutiva do termo “imagem” discute a existência na contemporaneidade de dinâmicas de reprodutibilidade, a lógica própria aos aparelhos de enunciação visual e as relações estabelecidas com mediações tecnológicas.

A autora ao considerar a penetração das imagens no cotidiano e a transformação do próprio imaginário em imagem tangível, trabalha a “cultura da visualidade”, onde se faz necessário distinguir visual e visível ou, visualidade e visibilidade.

Por visualidade entende-se a quantidade de imagens mediadas tecnicamente pela mídia alastrando-se e proliferando-se mostrando um cenário irreal, ou seja, uma imagem criada “produção excessiva, ininterrupta e indiscriminada de imagens dotadas de materialidade e/ou externalidade visual” e a visibilidade sendo entendida como “visualidade portadora de legibilidade” (ROCHA, 2006, p. 7-14). Em outras palavras a visualidade é a constatação visual de algo e a visibilidade é uma reflexão, análise do que se está vendo.

Fleuri (2006) traz em seu estudo a questão do gênero e a educação onde apresenta traz o assunto baseado no gênero como elemento social de distinção entre os sexos e quanto as relações de “poder”. Esta cultura sexual promove uma separação aos indivíduos mesmo desde a infância quanto as ações masculinas e femininas que devem ser assumidas conforme a cultura na qual está inserida. Trata também da imaginação como possibilidade criadora e os processos de resistência na construção da identidade.

Silva (2004) em seu estudo apresenta as articulações e influências do contexto histórico no cinema em época de sociedade de consumo e o surgimento do “estilo de vida americano”. O cinema visto como discurso público. A autora vê o cinema como uma ideologia da representação do real, mas nunca o real em si, sendo reducionista e criadora de estereótipos. Um modelador de inconsciente coletivo com missão civilizatória.

Gutierrez (1978) destaca que a imagem é a representação da realidade, propiciando informação e significados, sendo carregadas de sentidos específicos, ou seja, sugerem um sentido. As imagens cinematográficas apresentam uma segunda significação que vai além da simples representação, ela é carregada de um propósito, com possibilidades de informar uma mensagem. Esta significação conotativa é a relação da imagem com o seu sujeito criador.

Alves (2008, p. 181-182) relata que a reprodução moral, ou seja, “a transmissão dos valores, virtudes e competências, maneira de ver o mundo simbólico”, filia as pessoas

aos hábitos (*habitus*) distintos e desiguais, o que fortalece e intensifica uma cultura do que é aceito e o que não é.

A partir de dos anos 1990 há uma grande proliferação de diversas modalidades de festivais de cinema, com evoluções tecnológicas e neste contexto destaca-se o boom de festivais gays e lésbicos. Conforme Bessa (2007, 260) esses festivais priorizam questões como “AIDS, discriminação, solidão e desafios e dificuldades de se “assumir” uma identidade gay, bem como reserva parte do repertório de exibição para filmes com forte conteúdo erótico.”

A autora diz ainda que haviam questões sobre a representatividade efetiva deste segmento ou se estava dentro da polêmica real versus vir-a-ser. Porém o que é certo é que esses festivais e as paradas eram uma tentativa de se construir visibilidade

Enfim, tais festivais eram dotados de uma concepção de um cinema para o divertimento e também uma tentativa de auto-representação, lutando contra a homofonia, contra a heterossexualidade como “modelo padrão” e também contra estereótipos preconcebidos (BESSA, 2007).

Bourdieu (2007) diz que é possível entender que as pessoas consomem o que gostam, o que preferem consumir seja um produto, um serviço e porque não um filme. Tais preferências geram associações de classes que se juntam por afinidades e distinguindo-se dos que destoam deste padrão de consumo

As distinções críticas das preferências manifestadas pelos agentes – portanto, as formas de classificação e desclassificação de valores e práticas culturais – são aplicadas em todo e qualquer ponto da distribuição e reprodução dos *habitus*. As experiências incorporadas do mundo social – a *doxa* – adesão às relações de ordem aceitas como evidentes, definem os limites, as posições e os legados daquilo que será objetivamente pensado nas estruturas das classes sociais (ALVES, 2008, p. 184)

O estereótipo são expectativas que criamos diante das ações e comportamento humano. Elas se mostram complexas e simplistas por envolver diversos fatores que vão além do nosso consciente. (BRYAN KEY, 1996), São as imagens constituídas com os elementos que existem ao redor, formando modelos sociais que devem ser imitados por

representarem o que a sociedade deseja. Os Estereótipos condicionam os comportamentos do ser humano, influenciando em suas formas de falar, raciocinar, agir, vestir, estabelecendo desejos, modas e tendências.

Walter e Batista (2007) dizem que os estereótipos costumam ser associados a conceitos negativos manifestados quando é emitido julgamento acerca de algum tema, de uma determinada pessoa, de um grupo, ou mesmo relacionado a ações, a Televisão e os filmes contribuem para o fenômeno dos estereótipos, podendo ser caricato ou dependendo da intenção de potencializar situações das quais se deseja chamar a atenção do público.

### Metodologia

Este trabalho é do tipo descritivo, qualitativo com método fenomenológico, por buscar, a luz dos conceitos de cultura, entretenimento e imaginário, compreender a evolução da representatividade da relação homoafetiva no cinema utilizando-se para tal 3 filmes:

Filme	Ano de produção	Distribuição
Será que ele é (In & out)	1997	Columbia Pictures do Brasil
O segredo de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)	2005	Europa Filmes
Do começo ao fim	2009	Downtown Filmes

**Quadro 1: caracterização dos filmes**  
Fonte: o autor

As pesquisas descritivas conforme Gil (2002), visam descrever as características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relação entre variáveis. Neste sentido, “são considerados como objeto de estudo uma situação específica, um grupo ou um indivíduo”. (RICHARDSON; WAINWRIGHT, 1999, p.71) Souza, et al (2007) diz que qualitativa baseia-se na interpretação dos fenômenos e na atribuição de significados para o mesmo, não podendo ser traduzido em números.

As características da fenomenologia conforme Barros; Lehfeld (2008, p. 55) são de que trata-se de uma ciência não objetiva “porquanto prescinde dos fatos e se preocupa

apenas com as essências” e também é a ciência da subjetividade “pois a análise da consciência tem o eu como sujeito ou polo unificador das intencionalidades constituídas. A seguir serão apresentadas as caracterizações dos filmes bem como as análises.

## **Apresentação e análise**

### **Caracterização dos filmes**

**Será que ele é:** Cameron Drake (Matt Dillon), vencedor do Oscar de melhor ator, ao fazer seu agradecimento de praxe ressalta a importância de Howard Brackett (Kevin Kline), seu professor de literatura inglesa, que é gay. Nem o mestre sabia disto e muito menos poderia imaginar como sua vida seria totalmente modificada a partir deste momento, quando sua sexualidade passa a ser questionada, principalmente por Emily Montgomery (Joan Cusack), sua noiva e até mesmo por Berniece (Debbie Reynolds) e Frank (Wilford Brimley), seus pais.<sup>4</sup>

**O segredo de Brokeback Mountain:** Jack Twist (Jake Gyllenhaal) e Ennie Del Mar (Heath Ledger) são dois jovens que se conhecem no verão de 1963, após serem contratados para cuidar das ovelhas de Joe Aguirre (Randy Quaid) em Brokeback Mountain. Jack deseja ser cowboy e está trabalhando no local pelo 2º ano seguido, enquanto que Ennie pretende se casar com Alma (Michelle Williams) tão logo o verão acabe. Vivendo isolados por semanas, eles se tornam cada vez mais amigos e iniciam um relacionamento amoroso. Ao término do verão cada um segue sua vida, mas o período vivido naquele verão irá marcar suas vidas para sempre<sup>5</sup>.

**Do começo ao fim:** Julieta (Julia Lemmertz) tem dois filhos com uma diferença de seis anos de idade, Francisco (Lucas Cotrim) e Thomás (Gabriel Kaufmann), e com maridos diferentes: Pedro (Jean-Pierre Noher) e Alexandre (Fabio Assunção). Os dois

---

<sup>4</sup> Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1947/>>

<sup>5</sup> Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-54989/>>

irmãos se tornam grandes amigos desde pequenos e, quando adultos, transformam esta amizade em algo mais profundo e polêmico<sup>6</sup>.

### **Análise qualitativa fenomenológica**

Quanto ao filme “Será que ele é” um tipo de entretenimento com algumas restrições por tratar de um tema polêmico, sobretudo em 1997, pode ser percebido uma ambiência de cultura patriarcal vigente e heterossexual cuja sexualidade divergente não pode ou não deve ser assumida, sobretudo por mexer com o status quo de uma cidadezinha norte americana pacata e provinciana.

A exposição da notícia da homossexualidade do personagem cuja profissão é de formador (professor) que tem por obrigação ter um comportamento totalmente dentro dos padrões, mexe com toda a cidade e também provoca crises de auto aceitação do mesmo. Neste contexto a mensagem que perpassa neste entretenimento é que não é possível a exposição da homossexualidade, por mais que a orientação sexual seja esta, se faz necessário a repressão dos sentimentos e agir como um “homem comum” que vai se casar, constituir família como rege os bons costumes.

Expor um comportamento diferente do convencional mexe com o imaginário das pessoas, pois fica evidente que ao manifestar a “verdade” toda a cidade passa a ter dúvidas sobre a masculinidade do professor que por sua vez tem seu comportamento medido e observado por todos que manifestam reações diversas como medo, receio, nojo e vergonha. Não há cenas de intimidade, apenas o beijo na boca foi exibido e tecnicamente não foi consensual.

A dúvida do “será” faz com que as pessoas se afastem e ainda tentem direcioná-lo para o caminho da cultura convencional, logo, o *habitus* de Bourdieu (2007) pode ser observado, onde há a distinção de comportamento das pessoas antes e após a “revelação”.

Quanto ao filme O segredo de Brokeback Mountain, de 2005, há uma discussão imagética ainda maior quando traz a tona uma história de amor entre figuras tidas como

---

<sup>6</sup> Disponível em < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-147933/>>



símbolo e representação do “macho”, o cowboy. Neste entretenimento é colocado em foco o imaginário das pessoas quando utilizou desse símbolo de masculinidade para representar a possibilidade de amor entre pessoas do mesmo sexo.

O simbólico está justamente na situação de que homens cuja profissão exige força bruta e situações desconfortáveis ao se aproximarem percebem-se envolvidos e o relacionamento acontece com cenas de sexo, mas não vulgar e sim carinho, o que pode ser entendido como uma tentativa de mostrar que o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo não é baseado em promiscuidade ou libertinagem e sim uma representação do amor que pode ser sentido por qualquer pessoa.

E mesmo se passando em 2005, com todos os cuidados para transmitir um contexto sentimental, o filme traz a morte de um dos personagens supostamente assassinado justamente por sua conduta intransigente. Ou seja, construiu-se um entretenimento para demonstrar a situação romântica de pessoas do mesmo gênero, mas fica o recado subliminar de que esse comportamento é errado e pode ser punido a partir da “justiça com as próprias mãos”, aquilo que é diferente, “errado” precisa ser execrado. “Os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror e da intolerância visceral (...), aos outros gostos, aos gostos dos outros” (BOURDIEU, 2007, p. 56). Quem não se comporta conforme o socialmente pluralizado será penalizado, excluído e/ou punido.

Já o filme brasileiro “Do começo ao fim” apresenta além de um contexto homoafetivo, exhibe uma relação de incesto entre irmãos. Em 2009 a cultura gay já é mais aceita entre a sociedade, mas ainda é tratada como tabu e há discriminação, sobretudo com relação ao comportamento analisado desde os tempos de infância. O fato dos irmãos serem apegados, um proteger o outro já gera dúvidas quanto à masculinidade ou ainda é encarado sob uma ótica cultural e socialmente duvidosos.

Como entretenimento, o filme traz todas as “receitas” de um roteiro cinematográfico, ou seja, prende a atenção, quanto ao imaginário, este materializado com cenas de sexo com amor entre dois homens o que por si só culturalmente é errado (bíblico) ainda mais quando esses homens tem laços de sangue. Se a aceitação da homoafetividade já é por si só difícil, quem dirá o incesto.

O filme retrata o ambiente familiar, boa criação em um lar tradicional, boa educação, prática de esportes, uma ambiência cultural elitizada, mas que aborda a possibilidade de uma relação de amor diferente.

É possível entender que há intenção de proporcionar visualidades distintas e por consequência da decodificação por meio de estereótipos, apresentam-se diferentes visibilidades, interpretação do real em cada um dos filmes apresentados. Na seção posterior serão respondidos os objetivos específicos e geral deste trabalho.

### **Considerações finais**

Pensando que o cinema foi feito para entreter a massa discutiu-se a cultura e o imaginário dentro desta mídia que de forma gradativa está retratando o cotidiano socialmente “proibido” dos homossexuais.

Walter e Baptista (2007) reiteram que os estereótipos tratam de aspectos visíveis de pessoas, grupos, ou mesmo relacionado a ações e há um “poder” por ser o intermediário entre o conhecido e a ignorância.

Diferentemente das concepções de identidade anteriormente em vigor, apresenta-se o sujeito pós-moderno, onde ao invés da identidade fixa há uma multiplicidade com as quais identificam-se temporariamente (HALL, 1999, p.7-13 citado por Faria e Fernandes, 2007). Tal fato pode explicar a baixa representatividade, porém cada vez mais crescente e de formas diferentes do homossexual na mídia, sobretudo no cinema por causar medo de que a afirmação da identidade possa ser alterada pela visão dentro de um entretenimento de que ser gay é normal.

Respondendo ao objetivo específico de trazer o contexto do cinema, percebeu-se que a sétima arte teve início na representatividade da vida padrão e tradicional americana onde a mulher é objeto de desejo e é criada para casar-se e cuidar de sua família, muitas vezes calada.

Quanto a apresentar o início da representação do ser gay no cinema, os festivais geraram desconforto por promover imagens culturalmente “inaceitáveis”, pois o contato

entre pessoas do mesmo sexo que antes era apenas algo imaginável, passa a ser mostrado na telona – materializa o comportamento.

Tomando como base Bessa (2007) e analisando contexto dos festivais pode-se dizer que uma das grandes razões das exibições era garantir a representação e um processo de identificação entre o espetáculo e os espectadores, distanciando a sensação de isolamento. Talvez a representação do segmento homo seja visto pela sociedade como impuro, errado o que poderia explicar a baixa representatividade deste ser no início da história do cinema. Assim como os heterossexuais são retratados na mídia os homossexuais também buscaram essa representatividade no cinema e mais recentemente nas telenovelas.

Realizando a reflexão sobre as mudanças na representação do homossexual no cinema atualmente não se extermina identidades, produz-se ou dissemina-se identidades “luxuriantes” criadas para domesticar, servindo a generalidade dos modelos em circulação para disciplinar o corpo social (ESTEVES, 1999).

O habitus de Bourdieu nos faz entender que é socialmente aceito aquilo que é convencional, uma sociedade formada por homens e mulheres que se apaixonam, se casam e constituem famílias, estrutura-se os estilos de vida no campo simbólico.

De fato, a mídia apresenta com suprema superioridade aquilo que é “socialmente admitido”, mas assim como há modelos criados como o mocinho e o bandido, a dama e o cavalheiro, há também, mesmo que em uma minoria gritante, o homossexual representado nas telas sob diversos aspectos, seja ele o estereotipado, aquele que é casado, tem filhos, mas que apresenta uma orientação sexual (também) homossexual e também os que não se assumem por medo das consequências sociais causados por uma cultura ainda patriarcal.

E por fim, respondendo a questão principal deste trabalho de como a cultura, o entretenimento e o imaginário representam o homossexual masculino no cinema, o símbolo, ou a representação do cotidiano gay costumeiramente e culturalmente é encarado apenas pela prática sexual desenfreada, o que por sua vez é visto como sujo e

errado de acordo com as leis de Deus, mas o cinema passou a apresentar de forma evolutiva outros panoramas, a vida social, afetiva e normal desse segmento da sociedade.

Assim, entendendo a cultura, como hábitos e costumes (conhecimento) de uma sociedade, o imaginário é a simbologia transmitida pela sociedade e o entretenimento uma criação produzida para que as pessoas possam consumir ou passar o tempo, o cinema com a temática gay aos poucos foi se inserindo na sociedade e hoje pode ser visto como uma forma de informação e conhecimento e também “passar o tempo”.

Porém essa representação ainda mexe com a simbologia de como se vê ou qualifica-se as pessoas que tem a homossexualidade como orientação sexual. Julgam-se os hábitos e costumes às vezes por desconhecimento ou banalização do ser. Mas de forma simples, essa sociedade está presente vivendo, amando e consumido como qualquer pessoa e mesmo que a representatividade seja pequena ou caricata, a população existe e não deixará de existir.

## Referências

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massa” Em: COSTA LIMA, Luiz (org.) **Teoria da cultura de massa**. P. 169-216.

ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184, jan./abr. 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/se/v23n1/a09v23n1.pdf>> Acesso em: 09 jun 2014.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de pesquisa: propostas metodológicas**. 18. Ed. Editora vozes, Petrópolis, 2009.

BARROS, José D’Assunção. Imaginário, Mentalidades e Psico-História – uma discussão historiográfica. Universidade Federal de Rondônia - **Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário**. Disponível em < [http://www.cei.unir.br/artigo71.html#\\_ftn1](http://www.cei.unir.br/artigo71.html#_ftn1)> Acesso: em 17 abr 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **Sociedade de Consumo**. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, jan-jun 2007, p. 257-283. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/12.pdf>. Acesso em 9 fev 2014.

BOURDIEU, Pierre. 1930-2002. **A Distinção**: crítica social do julgamento; tradução Daniela Kern; Guilherme. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRYAN KEY, Wilson. **A era da manipulação**. São Paulo: Scritta, 1996.

DEJAVITE, Fábila Angélica. **INFOtenimento. Informação + entretenimento no jornalismo**. São Paulo: SEPAC/Paulinas, 2006.

FLEURI, Reinaldo Matias. Políticas da diferença: para além dos estereótipos na prática educacional. **Educ. Soc.** v.27 n.95 Campinas maio/ago. 2006. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302006000200009>> Acesso em: 16 jun 2014.

FREIRE FILHO, João. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan-jul 2003, p. 72-97. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/jfreire9.pdf>. Acesso em 9 fev. 2014.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUTIÉRREZ, Francisco. **Linguagem total**: uma pedagogia dos meios de comunicação. São Paulo: Editorial Summus, 1978.

LORDELO, Eulina Rocha. **A Psicologia Evolucionista e o conceito de cultura**. **Estud. psicol. (Natal)** vol.15 no.1 Natal jan./abr. 2010. Disponível em < <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2010000100008>> Acesso em 14 abr 2014.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Travessias latino-americanas de comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2002. p. 157-176.

MARTINS, Rafaela; TOMAZ, tales. Indústria Cultural: diferenças e semelhanças na visão de Morin, Adorno e Horkheimer. **Intercom**, XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1271-1.pdf>> Acesso em: 16 jun 2014.

MATTOSO, Cecília Lima de Queirós Mattoso, LIMA, Aline da Silva, NEVES, Laís da Silva. Influência das Classes Sociais no Consumo de Lazer entre Idosos e Jovens. **ADM.MADE**, Rio de Janeiro, v.15, n.2, mai-set, 2011. p. 49-62. Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/admmade/article/viewFile/162/126>. Acesso em 9 fev. 2014.

MENEZES, José Eugênio de O. “Cultura do Ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade.” In: MENEZES, José Eugênio de O, CARDOSO, Marcelo (orgs.). **Comunicação e cultura do ouvir**. São Paulo: Plêiade, 2010. P. 21-38. Disponível em: [http://www.casperlibero.edu.br/rep\\_arquivos/2013/02/27/1361995614.pdf](http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2013/02/27/1361995614.pdf). Acesso em 9 fev 2014. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/131121045/Comunicacao-e-cultura-do-ouvir-pdf>. Acesso em 11 fev 2014.



RICHARDSON, Roberto; WAINWRIGHT, David. **Pesquisa Social**.3ed. São Paulo: Ed. Atlas, 1999.

ROCHA, Rose de Melo. Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade. **E-Compós**, 14 (2), dez 2006. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/115>. Acesso em 9 fev. 2014.

SILVA, Priscila Aquino. Cinema e história: o imaginário norte americano através de Hollywood. **Revista Cantareira**. Nº 5, Vol 1, ano 02 abr-ago 2004. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao5/cinema.pdf>> Acesso em: 09 jun 2014.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 1999.

SOUZA, Antonio Carlos de. FIALHO, Francisco; OTANI, Nilo. **TCC: Métodos e Técnicas** – Florianópolis: Visual Books, 2007.

VEBLEN, T. **A Teoria da Classe Ociosa**: Um estudo econômico das instituições. Tradução de Olivia Krahenbuhl. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

WALTER, Maria Tereza M. T.; BAPTISTA, Sofia G. A força dos estereótipos na construção da imagem profissional dos bibliotecários . **Inf. & Soc.:Est.**, João Pessoa, v.17, n.3, p.27-38, set./dez. 2007.

## Entre crônicas, lembranças e fragmentos: a recriação da memória no filme *Lost, Lost, Lost*, de Jonas Mekas<sup>1</sup>

Ana Paula Oliveira<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Londrina, Paraná

### Resumo

O objetivo desta comunicação é pensar a respeito da relação entre a imagem e a memória. Para tal, será realizada uma reflexão sobre o filme *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas, cineasta relacionado ao fortalecimento do cinema de vanguarda norte-americano. Este filme evidencia diferentes momentos da vida do artista a partir de um trabalho político e estético que articula imagens de diferentes períodos históricos captadas pelo próprio cineasta. No filme, as crônicas da comunidade de refugiados lituanos em Nova York mesclam-se com as memórias do próprio realizador registradas por meio de palavras, sons e imagens.

**Palavras-chave:** memória, exílio, filme-diário, Jonas Mekas.

### Introdução

Cante Ulisses, cante  
Cante suas viagens  
Conte onde esteve  
Conte o que viu  
E conte a história de um homem  
Que nunca quis deixar seu lar  
Que era feliz  
E vivia entre aqueles que conhecia  
E falava a língua deles  
Cante como ele foi então arremessado de lá para o mundo

O objetivo desta comunicação é pensar a respeito da relação entre a imagem e a memória. Para tal, será realizada uma reflexão sobre o filme *Lost, Lost, Lost* (1976) de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Pós-doutoranda, professora colaboradora e bolsista CAPES do programa de Mestrado em Comunicação no Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina, Paraná. E-mail: oliveira.or.anapaula@gmail.com



Jonas Mekas, cineasta relacionado ao fortalecimento do cinema de vanguarda norte-americano. Este filme evidencia diferentes momentos da vida do artista a partir de um trabalho político e estético que articula imagens de diferentes períodos históricos captadas pelo próprio cineasta. No filme, as crônicas da comunidade de refugiados lituanos em Nova York mesclam-se com as memórias do próprio realizador registradas por meio de palavras, sons e imagens. Por meio do relato de suas experiências vividas como refugiado lituano, fragmentos de memória vêm à tona.

Neste contexto, é possível pensar a relação entre documentário e memória a partir de três perspectivas. Para Michel Pollak, o documentário pode ser entendido como um instrumento poderoso para os “rearranjos da memória coletiva”, uma vez que constitui o melhor suporte para captar as recordações, pois não se dirige apenas às capacidades cognitivas, mas também às emoções. Uma outra perspectiva pensada por Geoffrey Hartman entende o filme como um meio de recuperação de uma “memória profunda”. A terceira perspectiva pensa nesses filmes que fogem da narrativa ficcional e que tem uma narração pautada num determinado período histórico ou nas experiências vividas por uma testemunha como “filmes de memória”.

Ao analisar o filme *Lost, Lost, Lost* (1976) de Mekas, surge uma quarta perspectiva: o filme-diário. Esse filme não apenas ativa a memória, mas evidencia o seu processo. Ao lidar esteticamente com o seu próprio passado, o realizador evidencia uma dimensão afetiva da imagem construindo um discurso contra o esquecimento baseado nos fragmentos das suas próprias memórias. O filme contém diversos vestígios de reminiscências que aludem à experiência do exílio e permitem ao cineasta a recriação da Lituânia pensada, sentida e sonhada a partir de suas impressões como refugiado. Mekas afirma: “eu estava lá e o documentei para os outros, para a história, para aqueles que não conhecem a dor do exílio”.

### **O filme-diário como gênero cinematográfico**

Eu estava sempre procurando pelo que restou das lembranças do que *existiu*,  
do que *foi* há muito tempo atrás.



Com uma câmera na mão e obstinado por fazer o registro visual diário do seu cotidiano, Mekas mergulha em sua própria subjetividade e cria o seu projeto autobiográfico e diarístico ao registrar fragmentos da própria vida como prática cinematográfica. Desse modo, não apenas faz de suas experiências pessoais matéria de trabalho mas evidencia, nesses fragmentos de memória, o seu fazer artístico. Nesse sentido, filma um diário íntimo, uma autobiografia filmada de caráter documental como as biografias escritas. De acordo com Mekas:

Fazer um diário em filme (registrado pela câmera) é reagir (com a câmera) imediatamente, agora, neste instante: ou fazemos o registro agora, ou não o fazemos nunca mais. Voltar e fazer a filmagem posteriormente exigiria uma reencenação, seja dos acontecimentos ou dos sentimentos. Para que o registro seja feito agora, no momento em que acontece, é necessário o domínio total das ferramentas usadas (neste caso, a câmera Bolex): ela precisa registrar a realidade à qual reajo e precisa também registrar o estado dos meus sentimentos (e todas as memórias) enquanto reajo. O que significa que tive de cuidar de toda a estrutura (montagem) ali mesmo, durante a filmagem, na câmera. Todo o material que virem nos Diários está exatamente como foi feito para a câmera (MEKAS, 1989,p.362).

Ao lidar com essa experiência de um tempo fugidivo, Mekas, em tom nostálgico, apresenta no seu modo de filmar, uma tensão que pode ser considerada fundadora do seu cinema “entre a experiência da perda e a celebração do presente e da beleza” (MOURÃO,2013,p.17).

Desde 1949, ano em que fez a sua primeira captação de imagens, Mekas filmou continuamente, de modo habitual e utilizou sempre o mesmo modelo de câmera: uma Bolex 16mm. Essa utilização contínua do aparelho permitiu adquirir intimidade com ele. Conforme estudou o material filmado, tomou consciência da forma de um filme-diário. Desse modo, registra o seu cotidiano, seus amigos, seus passeios, a cidade de Nova York. Esses fragmentos de memórias colhidos com sua câmera trazem notas breves e impressões sentidas ao longo do tempo. Ao filmar como uma prática de vida, o cineasta entende o seu “caminho de vida como montagem”, pois todas as imagens colhidas, embora, inicialmente, sem uma finalidade além de praticar com a câmera funcionariam

ao serem editadas em filme. Assim, Mekas encontra a sua maneira singular de fazer cinema.

Nesse processo, ao examinar o material filmado, nota uma coleção de detalhes que não buscou, pois “eles me escolheram, e reagi a eles por razões muito pessoais”. É dessa forma, que todas as imagens se conectam e significam algo sobre ele mesmo. Ao enxergar o material coletado como notas e lembranças, o cineasta pensa as imagens como fragmentos de registro da realidade. São sentimentos, estados e rostos. Fragmentos do tempo em que uma memória de sons, sentidos e imagens é fixada.

Para Mekas, foi necessário um processo para chegar à fórmula do filme-diário: “não cheguei a ela por cálculo, mas por desespero. Durante os últimos 15 anos fiquei tão envolvido com o cinema independente que não tive tempo para mim mesmo, para minha própria produção cinematográfica” (MEKAS, 2013,p.131). Por conta dessa ausência de tempo para a elaboração de um roteiro e meses de filmagem e edição, Mekas optou por trabalhar com fragmentos de tempo que permitem a ele filmar o que chama de “pedaços de película”. Desse modo, seu trabalho tomou a forma de notas. Mekas fala sobre o seu processo de realização fílmica:

Pensava que devia fazer tudo o que pudesse naquele momento, do contrário poderia não achar mais tempo livre por semanas. Se posso filmar um minuto – filme um minuto. Se posso filmar dez segundos – filme dez segundos. Aproveito o que posso, por desespero. Mas por muito tempo não vi o material que coletava dessa maneira. Pensava que o que estava fazendo era praticar. Eu estava me preparando, ou tentando manter o contato com a minha câmera, de modo que, quando chegasse o dia em que tivesse tempo, faria então um filme “de verdade” (MEKAS,2013,p.131).

De acordo com Mourão (2013), a tentativa de recuperação de um paraíso natural perdido é a narrativa central dos filmes-diário. Nela, é fornecida a “imensa energia do mito” de Mekas. Esse mito, para a autora, é formado por quatro componentes: o componente psicanalítico, que consiste na recuperação da mãe, o componente ambiental que recupera o ambiente rural vivido, o componente filosófico-estético que recupera uma

prática cultural própria ao grupo ao qual pertence e o componente social que é a recuperação da comunidade de refugiados lituanos.

### **Lost, Lost, Lost**

Oh! Cante, Ulisses! Cante o desespero do exílio.  
Cante o desespero dos países pequenos.  
Eu os vi e tomei notas com a minha câmera.  
Vocês marchando lá através do ruído da cidade grande  
que nem sabia que vocês existiam.

O filme *Lost, Lost, Lost* tem a forma de um diário ou de um caderno de notas, assim como a maior parte dos filmes de Mekas. Está estruturado em seis rolos que também podem ser pensados como seis capítulos ou diários que, embora distintos entre si, são complementares. Abrange um período entre os anos de 1949 e 1975 e está organizado cronologicamente. De acordo com Mekas, em sua realização foi utilizado apenas um sétimo do material filmado durante os seus primeiros anos nos EUA. Cada um dos diários evidencia um momento da vida do próprio cineasta. Nesse material antigo, é possível notar várias conexões. Cada caderno possui vários fios unificadores. Em alguns deles, voltam-se às mesmas imagens ou assuntos.

Na maioria das vezes, os intertítulos aparecem em letras maiúsculas. Embora em alguns momentos pareça que o objetivo do filme seja documentar a experiência de refugiado do próprio diretor a partir da crônica da comunidade de refugiados lituanos que vive em Nova York, nota-se que o fio condutor da narrativa fílmica é o desenvolvimento pessoal de Mekas como cineasta.

Tanto o primeiro quanto o segundo diários trazem as imagens e impressões do cineasta em 1949, logo que chegou aos EUA com seu irmão e compraram a sua primeira câmera. Refugiados da Lituânia, resolvem mudar para a América depois de quatro anos de passagem por vários campos para “displaced persons”. Nesses primeiros diários, encontra-se Jonas e seu irmão Adolfas fazendo ensaios com a câmera e vê-se o resultado desses primeiros experimentos fílmicos que tem como foco o registro do cotidiano da

comunidade de lituanos refugiados na região do Brooklyn, EUA. Nesse início, Mekas define-se da seguinte maneira: “sei que sou sentimental. Gostaria que essas imagens fossem mais abstratas. Mas, tudo bem. Me chamam de sentimental(...). Falo com sotaque e vocês nem sabem de onde venho. Essas são algumas imagens e sons gravados por alguém em exílio”.

Esse cineasta em exílio evidencia, no decorrer do diário, a questão da identidade ao situar o local de onde vem: a Lituânia. Essa memória do exílio é evidenciada no caminhar solitário pelas ruas vazias do Brooklyn e nos rostos e gestos das crianças, jovens e velhos lituanos chegados à Nova York, assim como ele e seu irmão.

Essa relação entre a memória e a identidade é discutida no artigo “Memória, Esquecimento e Silêncio” (1989) de Michael Pollak . Nele a memória e a identidade aparecem como valores negociados e disputados. Nesse processo, há uma ligação fenomenológica muito estreita entre elas. Nesse sentido, o autor utiliza o sentido de identidade na sua forma mais superficial de imagem de si, para si e para os outros.

Ao evidenciar no filme esse cruzamento entre a memória coletiva e a memória pessoal, Mekas possibilita compreender o documentário como um instrumento poderoso para os “rearranjos da memória coletiva” uma vez que vai além da direção das capacidades cognitivas e capta, também, as emoções. De acordo com Pollak , mesmo que haja uma impossibilidade ou dificuldade técnica em captar todas essas reminiscências em objetos de memória, o filme é o melhor suporte para fazê-lo e é por isso que tem um papel crescente na formação e reorganização da memória.

Sob essa perspectiva, ao notar a preocupação em confrontar lembranças e esquecimentos, é possível entender o filme como uma maneira de tratar a memória social de um grupo e, desse modo, torna-se possível analisar como o artista constrói a sua própria história. Pollak afirma haver uma espécie de *leit-motiv* em cada história de vida entendido como um núcleo resistente, um fio condutor que possibilita a esta ser considerada não apenas relato factual, mas “instrumentos de reconstrução da identidade”.

Nesse percurso, ao considerar a história de vida do artista – cujo fio condutor é a memória – como meio de reconstrução de uma identidade fraturada e não apenas



enquanto um relato factual, evidencia-se a possibilidade de realização de um trabalho de recriação de si mesmo, no qual há uma “construção de uma coerência e de continuidade da própria história” (POLLAK,1989,p.14).

Na obra “Memória do mal, tentação do bem. Uma análise do século XX” (2002), Todorov pensa essa intersecção entre a memória e a identidade a partir das marcas deixadas tanto no espírito, quanto no mundo pelos acontecimentos passados. Estas “marcas deixadas no mundo” seja sob a forma de objetos, impressões ou resquícios são inscritas no lugar e, desse modo, tornam possível guardar as lembranças contra o esquecimento.

Dessa maneira, ao recordar e recriar a partir do filme vestígios e traços da presença da comunidade lituana, Mekas atribui um sentido a esta memória. Esse sentido pode ser notado, também, quando, em seus escritos, Mekas fala sobre a existência de dois tipos de viajantes: um é formado por pessoas que deixam a sua casa por vontade própria. O outro tipo é formado por pessoas que são arrancadas de suas casas à força das circunstâncias ou pela força bruta exercida por outras pessoas. De acordo com o cineasta: “quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, a romantiza, isso cresce e cresce. Você tem de vê-la de novo, voltar lá e começar tudo do princípio. Você tem de deixar a sua casa pela segunda vez. Então o sentimento começa a mudar” (MEKAS,2013,p.140).

Para Mekas, o viajante, o deslocado e o exilado existem, não são conceitos abstratos. Uma pessoa deslocada faz parte da realidade atual e surge por causa dos níveis de complexidade das civilizações contemporâneas. O cineasta define-se como uma pessoa deslocada e enfatiza que não pode escolher deixar a sua casa, pois “foi atirado num mundo, na Viagem, foi forçado a isso”.

Além desse conjunto de sons e imagens que remetem ao exílio, esses primeiros rolos mostram, também, o percurso dos irmãos Mekas passando pela literatura e pelo cinema. No primeiro rolo, o trabalho como escritores, iniciado nos campos de deslocados como ativistas, é retomado na chegada aos Estados Unidos. Conforme salientado por Mekas no primeiro rolo do filme *Lost, Lost, Lost* no intertítulo 3 de outubro de 1950:



Tenho tentado escrever com um lápis mas os meus dedos não o seguram direito, não como costumavam segurar um ano atrás. Meus dedos ficaram rijos de trabalhar na fábrica. Eles não se doblam. Perderam a sua sutileza de movimento (...). Então vou para a máquina de escrever e começo a datilografar com um dedo.

Essas lembranças da dificuldade de escrever à mão demonstram um Mekas não apenas cineasta. Embora utilize o filme de várias maneiras, aos poucos é mostrada a existência de Mekas como escritor. Durante esses diários, evidencia-se o seu trabalho anterior como poeta na Lituânia e como crítico de cinema nos EUA. Esses pontos, embora discretamente, são tangenciados no filme. É possível notá-los na poesia presente na sequência dos intertítulos: “enquanto o Brooklyn dormia”, “pelas ruas do Brooklyn caminhei”, “caminhei com o coração chorando de solidão” cada um, separado por um breve trecho em que é possível ver imagens do caminhar solitário do cineasta pelas ruas vazias do Brooklyn, bem como em alguns planos que mostram palavras datilografadas pelo próprio Mekas.

Os diários três e quatro enfocam o desejo dos irmãos Mekas de tornarem-se artistas. Sobre isso, Mekas ressalta: “Foi um período de grande tristeza. Vivíamos à base de sanduíches miseráveis e café. Escrevíamos. Trabalhamos muito na escrita, com o café devorando nossas barrigas”. Nesse diário, apresenta o primeiro filme feito por ele e Adolfas, uma ficção evidenciando na narrativa, desse modo, um filme dentro do filme.

Nota-se, nesses diários, uma mudança em que a câmera na mão, mais livre e solta, que é uma marca estilística de Mekas, torna-se frequente. São compostos em sua maioria por imagens em preto e branco e tem como trilha sonora Parsifal de Wagner e um lamento agudo que remete a uma sirene de bombardeio aéreo.

Os diários cinco e seis, ao invés do início com um texto introdutório como acontece anteriormente, exibem imagens coloridas e em preto e branco. Neles, as imagens são apresentadas como “haicais fílmicos” com duração de vários segundos marcados pelo uso de sons e silêncios em consonância com as imagens. Ao final do rolo seis, em *off*, ouve-se a voz de Mekas: “Ele se lembrou de outro dia, dez anos atrás. Sentou-se nesta praia há dez anos, com outros amigos. As memórias, as memórias, as memórias. Tenho

uma memória deste lugar. Já estive aqui antes. Realmente já estive aqui antes. Já vi essa água antes. Sim, já caminhei nesta praia, nestas pedrinhas”.

A partir de fragmentos de lembranças como estes, é possível pensar o filme como um registro que permite a conservação das informações ao mesmo tempo em que remete à experiência do exílio. Dessa maneira, ao trazer as marcas de um acontecimento vivenciado pelos exilados e uma recordação do passado com o poder de transmitir para as gerações posteriores à história do exílio tem-se a continuidade da lembrança. Um destes acontecimentos vividos pelo artista e transmitido pela experiência, pode ser evidenciado no trecho do abaixo:

Mas eu estava lá com a minha câmera. Eu queria ser o olho que documenta, eu queria ser o cinegrafista historiador do exílio. Eu estava lá com a minha câmera. Eu estava lá para documentar as paixões conflitantes. Eles estavam lá, comunistas e nacionalistas lituanos e eles não sabiam que primeiro eram lituanos e só depois nacionalistas e comunistas. Mas eles não enxergavam a verdade mútua. Afinal, Stalin ainda estava vivo. Enquanto olhava a parede coberta de vegetação, me lembrei de outra parede, perto da casa do meu tio. Costumávamos ouvir gritos no silêncio da noite, vindos de trás da parede, percorrendo a noite. Eram as sedes do NKDV de Stalin

Ao compreender testemunhos singulares como este que trazem detalhes específicos sobre o exílio vivenciado pelo próprio cineasta, o que tem-se é a recriação de uma “memória profunda”. Para Hartman (2000), o ato de lembrar não é apenas um “flashback compulsivo”, mas um ato de refletir, de rememorar mesmo “que o discurso possa tropeçar, passar à frente de si mesmo, perder seu caminho temporariamente, é a voz, tanto quanto a *memória*, que se recupera dos momentos de silêncio e impotência. Também uma imagem é reconquistada: aquela da humanidade do sobrevivente”(HARTMAN, 2000.p.216).

No processo de construção deste documento fílmico através do entrelaçamento de diversas vozes, gestos e olhares, Mekas restaura esta “memória profunda” com o intuito de interpretar a memória dos indivíduos considerados na história narrada pelo filme e, também, entender a dor, o silêncio e a interrogação que seu próprio testemunho traz o que

permite recordar, refletir e reconstruir a sua própria história a partir dos seus diários fílmicos.

Ao defender um cinema aberto às novas possibilidades, ao novo e à invenção, Mekas não apenas ressalta a relação entre o cineasta e a câmera como também permite pensar seus filmes-diário como “filmes de memória”. De acordo com Peixoto (2001), esses filmes fogem da narrativa ficcional e “procuram criar uma narração própria pautada, muitas vezes, em um período histórico, uma questão política, na vida de uma testemunha/personagem ou mesmo de um lugar qualquer, um bairro, uma cidade” (Peixoto,2001,p.173). Essa narração própria evidencia a subjetividade do cineasta:

Naquela época, comecei a entender que o que faltava em meu material era *eu mesmo*: minha atitude, meus pensamentos, meus sentimentos no momento em que olhava para a realidade que estava filmando. Aquela realidade, aquele detalhe específico, no começo, atraiu a minha atenção por causa das minhas lembranças, do meu passado. Eu destaquei aquele detalhe com todo o meu ser, com o meu passado total. O desafio agora é capturar aquela realidade, aquele detalhe, aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo. Claro, o que enfrentava era o velho problema de todos os artistas: fundir a Realidade e o Eu, e produzir uma terceira coisa. Tinha de libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir (MEKAS,2013,p.134).

Para Mekas “essa coisa chamada ‘realidade’” está em todo lugar: nas ruas de Nova York, na neve que cai, nas lembranças da Lituânia. Ao entrar na imagem com a sua câmera, o realizador tem seus olhos como janelas abertas, um ouvido ativo que direciona o olho. Essa discussão sobre a realidade proposta por Mekas, remete à definição clássica do cinema documentário como “o tratamento criativo da realidade” proposta por John Grierson. De acordo com ele, o ponto de partida e o de chegada do documentarista é a própria realidade, pois o realizador pode pronunciar-se sobre ela, comentar, explicar e transformar os modos como se relaciona com ela.

Essa questão da realidade é analisada por Bill Nichols a partir da relação com a noção de *representação* em sua obra *Representing reality: issues and concepts in*

*documentary* (1991). O documentário como uma representação da realidade é o fio condutor de toda a obra deste autor. Para Nichols,

documentários sempre foram formas de representação, nunca janelas transparentes para a “realidade”; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas (2005,p.48).

### **Considerações finais**

Ao articular a questão do documentário e da memória, Mekas propõe um novo gênero cinematográfico: o filme-diário. Nele, as experiências vividas pelo cineasta são registradas em forma de diários fílmicos e, nesse sentido, podem ser pensados como cartas do exílio. De acordo com Mekas, em relação ao processo, não há diferença entre o diário escrito que uma pessoa escreve à noite e o diário filmado, pois ambos são reflexivos:

Em meu diário em filme, pensei, eu estava fazendo algo diferente: estava capturando a vida, pedaços dela, enquanto ela passa. Mas percebi bem cedo que não era tão diferente, afinal. Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado pela minha memória, meu passado. De forma que esse filmar “direto” também se torna um modo de reflexão. Da mesma maneira, vim a perceber que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás. Seu dia, quando volta para você no momento da escrita, é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve. Tudo está acontecendo de novo, e o escrito é mais fiel ao que se é quando se escreve do que aos eventos e emoções do dia que se foram. Portanto, não vejo mais diferenças tão grandes entre um diário escrito e um diário filmado no que diz respeito ao processo (MEKAS,2013,p.133).

Na reflexão que faz durante o processo fílmico em que captura sua própria vida a partir do que é determinado pela sua memória, Mekas, no projeto estético presente em *Lost, Lost, Lost*, evidencia algumas considerações de Walter Benjamin (1994) sobre a memória. Para Benjamin, é possível compreender a memória como um constante jogo entre o vivido, o imaginado e o silenciado, um movimento que – ao invés de apenas repetir a recordação – se abre ao esquecido, às fissuras, à incompletude, ou seja, a algo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. Rememorar significa prestar atenção

ao ressurgir do passado no presente, uma vez que não se trata apenas de esquecer o passado, mas de agir também sobre o presente. Ao transmitir essa experiência vivida que ressurge, é possível estabelecer uma relação entre a finitude do acontecimento vivido e a infinitude do acontecimento lembrado.

Ao pensar a respeito da relação entre a imagem e a memória a partir do filme *Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas, é possível entender o documentário como um filme-diário que evidencia as recordações que emergem a partir das imagens e também como um modo de escrita da história de uma comunidade fora do seu local de origem. Nesse sentido, a obra de Mekas pode ser entendida como um lugar de problematização e reflexão dos conceitos de imagem e memória numa perspectiva, simultaneamente, estética e política.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA Márcio (Orgs.) **Imagem e memória**. Belo Horizonte: Rona Editora- FALE/UFMG, 2012.
- GRIERSON, John “First principles of documentary” *In*: Forsyth Hardy (Ed.) **Grierson on documentary**. Revised Edition, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966, p.145-156.
- HARTMAN, Geoffrey “Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma”. *In* NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio.(Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. São Paulo: Contraponto Editora, 2014.
- MEKAS, Jonas **Movie Journal**: The Rise of a New American Cinema, 1959-1971. Nova York: Macmillan, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Film-Maker’s Cooperative Catalogue**. 1989,p.362
- \_\_\_\_\_. “O Filme Diário” *In* MOURÃO, Patrícia (Org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária USP, 2013,p. 131-142.



MOURÃO, Patrícia (Org.) **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária USP, 2013.

NICHOLS, Bill The Voice of Documentary. In: ROSENTHAL, Alan(Org) (2005) **New challenges for documentary**. Berkeley: University of California, 2005.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Memória em imagens: uma evocação do passado. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). **Imagem e memória: ensaios em Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, p. 173-185.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. In: **Estudos Históricos**, volume 3, Rio de Janeiro, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem. Uma análise do século XX**. Portugal: Asa Editores II, S.A., 2002.

## Futurismo, Dadaísmo e Modernismo como influência do movimento punk<sup>1</sup>

David Santoro Junior<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

### Resumo

O dadaísmo influenciou ideologicamente o movimento e o *design* gráfico *punk*, as semelhanças são perceptíveis na diagramação e na apropriação de imagens de ícones sociais para compor suas mensagens contestadoras. O dadaísmo recriou a arte e propôs uma nova visão para a estética artística e também para divulgação de seus trabalhos, o *punk* apresentou novas possibilidades na produção do *design* gráfico, quebrou o paradigma que estabelecia um padrão estético de boa forma para a área e utilizou os *fanzines*, pôsteres e capas de discos para divulgar sua mensagem.

**Palavras- -chave:** Dadaísmo, modernismo, futurismo, design gráfico, movimento *punk*, contra - cultura.

### Introdução

Este artigo possui o objetivo de identificar as influências ideológicas e visuais do dadaísmo no *design* gráfico *punk*, e como estes movimentos apropriaram-se de imagens para aplicá-las em um novo contexto e assim produzir mensagens críticas sobre a sociedade e seus ideais políticos. Esta pesquisa aponta as origens do futurismo, dadaísmo e do modernismo brasileiro, quais foram os meios utilizados para divulgação deste novo ponto de vista cultural e quais são as semelhanças com o movimento *punk* na produção e divulgação de mensagens. A memória e momento histórico do futurismo e do movimento *punk* foram contextualizados para explicar como os fatores externos influenciaram as suas manifestações artísticas e como estas expressões registram a memória de um grupo que não aceitava o comportamento social imposto pela

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando em comunicação no Programa de Pós Graduação da universidade Municipal de São Caetano do sul. Área de concentração: Comunicação e Inovação. Linha de pesquisa: Linguagens na Comunicação: mídias e inovação. Orientador: Professora Doutora Regina Rossetti.

sociedade. Também é constatado o fato de como uma cultura periférica, como o *punk*, desenvolve-se ao ponto de influenciar a cultura dominante.

### **Futurismo, Dadaísmo e Modernismo como influência do movimento punk**

Oficialmente o movimento *punk* começou em meados dos anos 70, e o álbum dos *Sex Pistols Never Mind the Bollocks. Here the Sex Pistols*, lançado em 1977 foi o marco desta cultura, porém se analisarmos melhor, podemos encontrar semelhanças do *punk* com outros movimentos artísticos do início do século XX.

O Futurismo surgiu em 1909, quando o artista *Filipo Marinetti* publicou no Jornal Francês *Le Figaro*, o manifesto futurista que rejeitava o moralismo e propunha uma nova beleza baseada na velocidade e violência. A diferença entre arte e *design* é abandonada e a propaganda foi adotada como veículo para exposição das novas ideias, devido a sua objetividade. Influenciados por filósofos como *Hegel*, este movimento artístico, era extremista em relação aos valores e os costumes da época, a ideia de destruir museus para apagar o passado e construir o novo era defendida, a violência ficava por conta do ponto de vista que justificava as guerras como uma higienização da sociedade e evolução dos valores sociais.

A Revista Berliense *Der Dada* definiu o dadaísmo como um seguro contra incêndio, uma arte e não ser nada e ser tudo, as respostas contraditórias apresentavam a sua principal característica, no qual tudo poderia ser arte, era uma questão de formatação do significado desejado. O movimento não era uma manifestação artística, literária, filosófica ou política, era tudo e contra tudo, era a anti - arte, um movimento que destruía os conceitos estabelecidos e buscava uma nova razão para representar os sentimentos humanos. ELGER (2011).

A cidade de Zurique na Suíça tornou-se um refugio para artistas europeus após a 1º Guerra Mundial, o ponto de encontro era o *Café Cabaret Voltaire* um ambiente acolhedor aos exilados. Estes artistas questionaram a arte antes da guerra, e nasceu um conceito que destruía o sistema de códigos e reconstruiu a arte com novas técnicas.

A ideologia era a arte como expressão, romper com a história e valores estabelecidos, a ordem e a perfeição foram substituídos pela imperfeição e o caos. A novidade foi difundida com a revista Dada, e com ela as ideias tornaram-se conhecidas em Nova Iorque, Berlim e Paris, a linguagem poética do dadaísmo anula os significados e enfatiza a sonoridade, a ideia é que as palavras simulassem um grito de revolta. ELGER (2011). Mario de Andrade escreveu o poema “Ode ao burguês” no qual ele alertava que para lê-lo, era preciso saber urrar. ALAMBERT (1994), O movimento *punk* possui semelhanças conceituais com o futurismo, dadaísmo e o modernismo, que são: o rompimento com os valores do passado para criação do novo e a adoção do caos e o imperfeito como linguagem. O *punk* contrariou todas as formas de manifestações artísticas nos anos 70 e propôs uma nova linguagem, o modernismo brasileiro rompeu com os valores tradicionais para implantar novos conceitos nos cenários artístico, político e social, segundo *Alambert*, o movimento representou o início de uma nova convicção com a sociedade industrial que contrastava e emergia no final da fase agrária.

Os intelectuais e artistas dos anos 20 tentaram eliminar definitivamente da cultura brasileira qualquer vestígio da influência lusitana e colonizadora que porventura houvesse escapado à escola romântica do século XIX, que se havia proposto criar conscientemente uma literatura eminentemente nacional. (Alambert. 1994. P.8)

A Europa estava no período entre-guerras e atravessava uma grave crise econômica, social e moral, os liberais sentiam-se derrotados devido a revolução Russa e das barbáries da 1ª Guerra Mundial, era um momento de reflexão e questionamentos sobre os valores nacionalistas, políticos, culturais e artísticos. A esquerda manteve-se com seus ideais sociais que procuravam favorecer a maioria, os liberais de centro encaminharam para o fascismo, que combatia o imperialismo imposto pelos países vencedores (EUA, França, Inglaterra e Itália), aos países pobres.

Em 1912, Oswald de Andrade, jovem intelectual representante da burguesia agrária paulista, volta da Europa influenciado pelo futurismo italiano que objetivava uma nova arte e uma sociedade tecnológica. O desejo de colocar o Brasil em posição de destaque influenciava a cultura de uma sociedade independente economicamente, que



remodelou e deu personalidade à arte nacional que chocava a cultura tradicional, a divulgação destas ideias foram por meio de revistas como: O Pirralho.

Diferentemente das cidades brasileiras, São Paulo possuía paradoxos, a cidade era hospitaleira com os imigrantes italianos e sírios, discriminava os caboclos, mulatos e escravos, e assim, ignorava a sua tradição. Haviam os elementos patriarcais e conservadores de origem agrária com participação ativa nas decisões da cidade, a intelectualidade se opunha a tradição, representava os interesses industriais e copiava os padrões culturais franceses e ingleses. Contrapondo a euforia burguesa, a classe operária influenciada pelo anarquismo, organizavam greves pelo estado, no período de 1915 a 1929 houveram 107 paralisações. Intelectuais paulistas dividiram-se em dois grupos, os de esquerda, e os de direita e nacionalistas alinhados com o fascismo europeu, a divisão refletiu sobre os novos caminhos políticos para a sociedade brasileira, o resultado foi um paradigma que foi referência para as manifestações culturais e políticas para o Brasil. ALAMBERT (1994).

### **Influência do Dadaísmo no design gráfico punk**

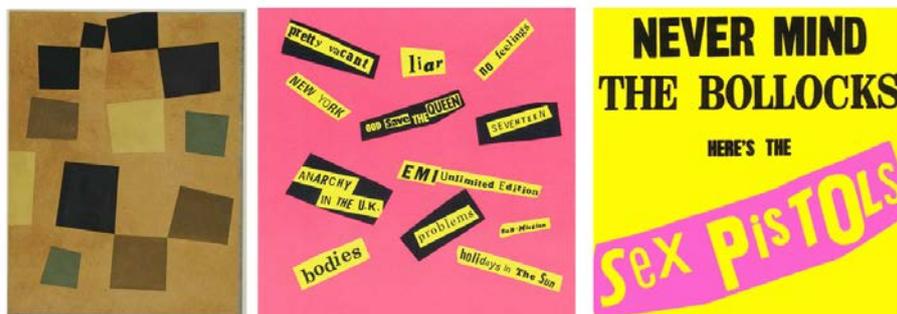
A criação dadaísta partia da destruição para a construção do novo, a linguagem refletia as incertezas que precediam um grande conflito mundial, o resultado era uma linguagem anarquista e caótica, sua expressividade representava uma alternativa aos padrões estabelecidos pela poesia, artes-visuais e política. O conceito das belas artes foi desprezado, os princípios de simetria, harmonia foram ignorados e o primor técnico foi substituído pela apropriações de imagens, títulos e textos recortados de revistas e jornais, que através da colagem eram combinados com imagens para a criação de um novo significado. A tridimensionalidade característica da arte concreta, era abstrata, elementos industrializados diversos eram combinados e compunham um significado artístico, *Marcel Duchamp* defendia o princípio pronto para a arte, que significava que qualquer objeto poderia ser transformado em arte com uma apresentação adequada. ELGER (2010).



A arte dadaísta possui pontos em comum com a produzida pelos *punks*, como o rompimento com a cultura estabelecida, porque os dadaístas ergueram-se contra todos os padrões estéticos da arte no início do século XX e sugeriram a caótica anti-arte. Exceto *Janie Reid e Winston Smith*, que planejaram a linguagem visual dos *Sex Pistols* e *Dead Kennedys*, o design gráfico *punk* foi desenvolvido por artistas como *Arturo Vega*, que criou o logotipo dos *Ramones*, e como a maioria não tinha conhecimento artístico, era diletante, e com base no princípio faça você mesmo construíram uma linguagem de comunicação visual, escrita e musical. O conhecimento sobre as artes é um ponto que distingue os movimentos *punks* e dadaísta, mas a iniciativa de criar novos meios para exporem suas ideias é comum entre os gêneros, os dadaístas criavam suas revistas e os *punks* seus *fanzines*, porque os meios tradicionais não abriam espaço para estas culturas, outros pontos em comum são as apropriações, agressividade e as provocações.

Entre os dadaístas destaco os trabalhos de *Hans Arp*, *Raoul Hausmann*, *John Heartfield* e *Marcel Duchamp*, cujas obras resumem a essência do estilo e também evidenciam a influência no *design* gráfico *punk*. *Hans Arp* atuava na literatura e artes visuais, ele refugiou-se na Suíça devido a guerra, em 1916 apresentou o seu trabalho chamado de Relevô Dada, realizado com formas orgânicas que simbolizavam a natureza, a combinação harmônica das formas e contra formas significam que os elementos naturais relacionam-se pacificamente, ao contrário dos homens que provocam batalhas desumanas devido aos diferentes pontos de vista.

Em Colagem Disposta Segundo as Leis do Acaso, é perceptível a ordem e a coerência no posicionamento dos elementos dispostos de uma forma supostamente aleatória, há muita semelhança nesta obra com a contra capa do álbum *Never Mind the Bollocks. Here's the Sex Pistols* desenvolvida por *Janie Reid*. ELGER (2010).



À esquerda, “Retângulos Dispostos Segundo as Leis do Acaso” (1916/17), de Hans Harp  
À direita. “Never Mind The Bollocks. Here’s the Sex Pistols” (1977) de Jamie Reid

*Raoul Hausmann* mudou-se para Berlim ainda jovem e influenciado pelo pai iniciou seus estudos na pintura e interessou-se pelo Expressionismo e Futurismo, antes da Primeira Guerra Mundial escrevia críticas de arte na Revista *Der Sturm*, em Zurique com *Hans Arp*, *Richard Huelsebeck* e *Tristram Tzara* tornou-se figura importante do dadaísmo pela sua contribuição com o desenvolvimento da fotomontagem caracterizada pelo estilo alemão, que diferenciava-se do cubista devido a inserção de textos na composição. Sua arte representou os sentimentos humanos no período da Revolução Industrial, momento de mudanças tecnológicas, políticas e filosóficas que alteraram as relações humanas porque o homem acreditava que o seu desenvolvimento dependia do conhecimento científico que possibilitaria a criação de equipamentos que facilitariam a produção de bens diversos. Sua obra realizada com a fotomontagem combinava elementos orgânicos, mecânicos e tecnológicos, como pistões, fitas métricas e mapas, a proposta era que o mundo deveria ser pacífico, mecânico e racional. ELGER (2010).

*Marcel Duchamp* é um importante artista moderno pelo desenvolvimento do conceito: *Ready Made*, suas obras *Roda de Bicicleta* e *Chafariz* foram apresentadas em uma exposição de arte em Nova Iorque, e foram rejeitadas, o fato confirmou o caráter rompedor do mito do artista criador e gênio e das expectativas do público em relação a arte. As influências do seu trabalho no movimento *punk* podem ser associadas com a utilização de correntes e cadeados, como colares que foram utilizados pelos *punks* e pela recriação da *Monalisa* com interferências feitas sobre um cartão postal ilustrado com a



obra de *Leonardo Da Vinci*. Os exemplos que comprovam a sua influência na arte moderna, são a inclusão do *Power Mac G4 Cube*, produzido pela *Apple Computers*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, e pelo trabalho de artistas ingleses como: *Gavin Turk*, que desenvolveu esculturas em cera em poses clássicas de *Elviz Presley*, *Che Guevara* e *Sid Vicious*, o que difere seu trabalho dos tradicionais bonecos de cera, é a apresentação, cada peça é apresentada em uma galeria de arte em uma caixa de vidro com etiqueta e data. SABIN (2002).

### **Principais características do design gráfico punk**

No *design* gráfico os meios utilizados para expressão eram as capas dos discos, as camisetas e os *fanzines* que cobriam o movimento, influenciado pelo Dadaísmo, o improvisado imperava, ao invés de fotos bem tiradas, usavam fotocópias de baixa qualidade, as tipologias eram manuais ou montadas com recortes de revistas, no qual não havia o respeito a família tipológica ou ao corpo de letra, o resultado chocava com a agressividade e energia.

Repentinamente tudo é punk ou à la punk. Nas escolas de arte os estudantes punks estão criando um novo visual nas artes gráficas. Um visual rude e malcriado, uma espécie de retomada do Dadá(Dadaísmo, corrente de vanguarda europeia de cerca de 20 anos, um movimento anarquista, a anti-arte para acabar com a arte); ou, recapitulando um dos manifestos futuristas de cerca de 1910: “Rebele-se contra a tirania da palavra harmonia e bom gosto”. Punk. (Bivar. 2001. 5ªedição. P.50.)

Segundo *Hollis (2010)*, a simetria habitual, empregada nos textos dividiu a atenção com uma inovadora diagramação, na qual, o texto não era apenas para ser lido, a sua disposição reforçava o sentido da mensagem. Rompeu-se o paradigma de que cada página deveria contar uma história, e duas passaram a ser interpretadas como um espaço único. O poeta italiano *Fillipo Tommaso Marinetti* publicou o livro *Zang Tumb Tumb*, em 1914, que foi chamado por ele de “*Parole in Libertà*”, esta obra era uma pintura verbal para celebrar a batalha de *Tripoli*. Através do uso de fontes em tamanhos diferentes o som das palavras foram representados. Seu trabalho contrariava a sintaxe, que ordenava as palavras e as frases em um discurso, para que houvesse coerência ele dispunha os

substantivos de forma aleatória, assim, o significado variava de acordo com a visão de quem apreciasse seu trabalho, para ele as letras que compunham uma palavra não eram apenas signos alfabéticos, pesos e tamanhos, o posicionamento diferente da sentença em um espaço sobressaía o significado.

O momento de tensão em que o Dadaísmo surgiu é um contexto semelhante ao final dos anos 70, época em que o movimento *punk* emergiu para os grandes centros e deixou de ser uma cultura periférica, a incerteza e insegurança, é refletida tanto nos trabalhos gráficos dos dadaístas, como no design gráfico *punk*, ambos optaram pela instabilidade ao invés do equilíbrio, e pela assimetria ao invés da simetria. O equilíbrio é um meio utilizado pelos designers, no qual a composição possui um centro de estabilidade com pesos iguais, a instabilidade é a ausência do equilíbrio que reproduz visualmente a inquietude e a provocação. O equilíbrio assimétrico é obtido com a variação de elementos que se compensam, e não necessariamente possuem pesos iguais, além dos dadaístas e designers *punks*, o equilíbrio assimétrico também pode ser percebido na obra de Kandinsky. Dondis (2000).

Para Hollis (2010), Marinetti juntou-se ao escritor Giovanni Papini e o pintor Ardengo Soffici, que publicavam a revista *Lacerba* em Florença desde 1913, a revista era de vanguarda radical e atingia o público operário. Os experimentos tipográficos da publicação incentivou o surgimento de revistas e folhetos com palavras libertadas, algumas publicações eram de apoio a vanguarda e outras não, este duelo ficou conhecido com uma batalha, no qual os valores e ideais eram expostos nestes meios, os barulhos mais altos eram da *Zang Tub Tumb*, em que as páginas possuíam textos em posições inusitadas, com ângulos oblíquos, que rompiam com a estética simétrica.

Os construtivistas rejeitavam a ideia de que uma obra de arte fosse única, porque esta era uma visão burguesa que defendia a áurea da obra, esta posição convergia com os futuristas, que acolheram a publicidade como uma manifestação da vida moderna, nela eles expressavam sua proposta visual à um público que não frequentava os museus, o que tornava a arte acessível às outras classes, além de difundir as ideias para um grande público. As inovações no design gráfico são consequência do trabalho dos dadaísta, que

se opunham ao contexto político, ao militarismo e até mesmo a arte, o descaso pela tradição impulsionou o uso de palavras e imagens, que eram combinadas com montagens e misturas de tipos de letras variados. MEGGS (2013).

Para *Hollis (2010)*, a objetividade alemã é representada pela *Escola de Arte Bauhaus*, o trabalho de designers como *Weimar e Max Burchartz*, deram continuidade as ideias dadaístas e estabeleceram parâmetros para a elaboração de peças publicitárias, como a análise do emissor e receptor, o papel da propaganda e como ela deveria ser objetiva e envolver o leitor, além dos pontos de leitura de uma composição, para dirigir a leitura, estes conceitos sobreviveram a Segunda Guerra Mundial e retornaram nos anos 60 como o estilo Suíço. A fotografia era utilizada como um complemento da mensagem que seria transmitida na publicidade, a criação era textual e visual, ambos elementos, complementavam-se e traduziam o significado desejado. Como não havia o profissional de fotografia, especializado em fotos publicitárias, eram os próprios *designers* quem produziam as imagens. O papel da fotografia não era somente complementar a linguagem textual, alguns profissionais manipulavam imagens, criavam fusões que potencializavam o significado desejado, *John Heartfield*, produzia colagens e fusões irônicas, seu trabalho mais conhecido é um pôster para o partido comunista, nas eleições, o número do partido era o cinco, ele criou um pôster, no qual várias mãos abertas reforçavam a mensagem de que para mandar o inimigo para o olho da rua, era preciso votar na cédula cinco do partido.



Obras de John Heartfield (da esquerda para direita): “Esboço para shows: Fritz Thyssen brinca com o boneco de Adolf Hitler” (1933); “O significado da saudação de Hitler” (1932); “A Manteiga acabou” (1935); “Poster para o Partido Comunista”.



O partido nazista chegou ao poder em 1933, a escola *Bauhaus* foi fechada, a represália, provavelmente foi por causa da oposição ao partido que a vanguarda representava e a linguagem desenvolvida pelos modernistas foi incorporada ao regime nazista. Com o exílio, os *designers* alemães propagaram suas técnicas pela Europa e Estados Unidos, na Itália, *Schawinsky* contribuiu para a criação da profissão de *designer*, antes de deixar o país por causa do fascismo, nos Estados Unidos, *Lucian Bernhard*, abriu um escritório de *design*, seu trabalho teve conflitos com a percepção americana, na qual, uma ideia não poderia ser somente visual, e o sentido da mensagem deveria ser mais explícito. Nos Estados Unidos haviam as agências de publicidade, nas quais, o *design* já era uma ferramenta de *marketing*, a vanguarda alemã influenciou o trabalho de todas estas empresas, que se baseavam nos conhecimentos normativos e de construção de mensagem de comunicação para emprega-los na propaganda.

### **O Punk no contexto do Design Gráfico**

Para *Hollis (2010)*, o *Design* gráfico refletiu o descontentamento do movimento *punk*, a falta de perspectiva de emprego para os jovens *designers*, os levou a afrontar a sua profissão com produções toscas e agressivas que destruíam o conceito estético dos anos setenta que estava influenciado por composições tecnológicas e complexas.

Nos Estados Unidos o *design gráfico punk* era desenvolvido pela intuição de artistas amadores que desenvolveram trabalhos marcantes como o logotipo dos *Ramones*, criado por *Arturo Vega*, que junto com a marca dos *Rolling Stones*, criada com base nos lábios de *Mick Jagger*, é o símbolo mais icônico do rock, *Vega* era um emigrante mexicano que morava próximo ao clube *CBGB*, e ganhava a vida como letrista em um mercado, ele tornou-se amigo dos integrantes e passou a trabalhar com a montagem dos equipamentos de som e com a iluminação das apresentações da banda. Para ganhar um dinheiro extra com os *Ramones*, ele criou camisetas ilustradas com a águia americana que eram vendidas nas apresentações da banda. TRUE (2013).



À esquerda: Selo oficial dos Estados Unidos da América.<sup>3</sup>  
À direita: Logotipo dos Ramones. 1975, de Arturo Vega <sup>4</sup>

Para ele os *Ramones* refletiam o espírito e o caráter americano, eram jovens e tinham uma agressividade inocente, que o fez lembrar quando visitou *Washington* e ficou impressionado com a atmosfera da Casa Branca, tal associação o levou a adaptar a águia oficial para a marca da banda com algumas alterações, o ramo de oliveira foi substituído por uma macieira, porque os *Ramones* eram americanos como uma torta de maçã, as setas foram mantidas acima da cabeça da águia para representar a agressividade e a defesa da banda caso eles fossem criticados, o taco de beisebol é uma homenagem a *Johnny* que era fã do esporte e a flamula com a inscrição original: *De Muitos*, o único, recebeu a frase: *Hey, Ho, Lets Go*, que era o grito de guerra da banda. O logotipo criado por *Arturo Vega*, possui símbolos que representam a filosofia *punk*, como a subversão, por ousar utilizar uma marca oficial, apropriação, por usar a águia e dar à ela um novo significado, a violência e agressividade são representadas pelas flechas e o taco de beisebol, o faça você mesmo, é o fato de *Arturo* não ser um artista formado e mesmo assim desenvolver seu trabalho com talento e intuição. TRUE (2013).

Em 1977, o editor da revista *Vogue*, *Terry Jones*, publicou o livro: “*Um livro Punk diferente*”, que reunia efeitos experimentais como a utilização de imagens de jornais, reaproveitamento de textos impressos, fotos ampliadas, imagens distorcidas com o efeito

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Consulado-Americano/321344224631120?rf=284120214970099>. Acesso em 6/02/2015

<sup>4</sup> Disponível em: <http://ramones.com/> Acesso em 6/02/2015



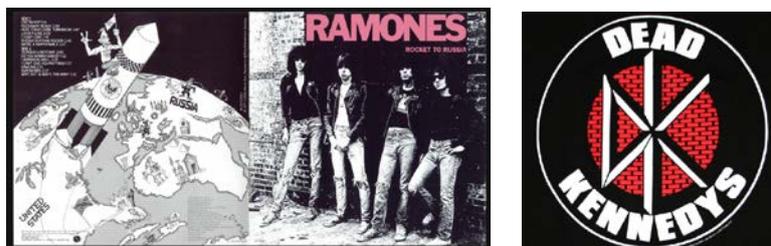
de movimento do papel nas copiadoras e fotos instantâneas sem a calibração das cores e interferência nas fotografias com canetas ou estilete, a inovação do estilo foi transformar as limitações da tecnológicas e dos originais manipulados na composição em algo positivo, o que seria um defeito ou inapropriado tornou-se linguagem. Rapidamente o estilo agressivo e cru do *design punk*, foi adotado por editores de revistas de comportamento jovem, como a *Face*, do editor de arte *Neville Brody*, que adequou a linguagem, esta apropriação consistia em desenvolver o estilo visual *punk* com suas variações de fontes e imagens com ruídos, através de recursos digitais, ou com a habilidades dos diretores de arte da equipe, ou seja, as interferências não eram naturais como no *design punk*, eram criadas especificamente para as matérias e para o projeto gráfico da revista. Hollis (2010).

Representantes da segunda onda do *punk*, os *Dead Kennedys* estabeleceram-se em São Francisco, o nome da banda é uma forma de simbolizar o fim do sonho americano com o assassinato de *Robert Kennedy*, que completava 10 anos em 1978, quando a banda iniciou seus trabalhos. A história do grupo é marcada pelo seu ativismo político e cultural, além de serem reconhecidos pelo pioneirismo ao explorar meios alternativos e independentes para promoção. Eles tiveram poucas execuções em rádio, mantiveram-se a margem da indústria fonográfica e somente produziram com gravadoras independentes. O sarcasmo político foi apresentado no *single* de estreia: *California Über Alles* de 1979, que comparava a política do Governador da Califórnia, *Jerry Brown*, com as práticas fascistas, a comunicação visual foi desenvolvida por *Janie Reid* que utilizou as frases: A Música te mantém sob controle e Nunca confie em um hippie, para ressaltar a visão de *Biafra* em relação aos *hippies* que haviam trocado o idealismo por ganância. Ogg (2014).



Obras de Winston Smith (da esquerda para a direita): “Rock Against Reagan” (1983)<sup>5</sup>; “Coletânea, Let Them eat Jellybeans, Alternative Tentacles” (1981)<sup>6</sup> e “Dead Kennedys, Never Been On MTV”,(1996)<sup>7</sup>

Winston Smith estudou arte clássica na Itália, chegou a São Francisco e começou a trabalhar como *roadie*, deparou-se com a cena *punk* local que unia música, cinema, fotografia, moda e artes visuais, seus primeiros trabalhos foram folhetos de *shows* que parodiavam apresentações com atrações principais, com outras criadas por ele, sua fonte de referências eram revistas, folhetos, jornais e revistas, sua predileção era por imagens que representavam o sonho americano da década de 50, que contextualizados em suas criações sarcásticas, e assumiam um novo significado. Ogg (2014).



Rocket To Russia (1977), de Arturo Vega (esq.) e Logotipo Dead Kennedys, de Winston Smith

O trabalho de *Smith* é caracterizado pela sofisticação, astúcia, pelo olhar afiado para o equilíbrio de suas montagens, ele utilizava o *design* gráfico para convencer e persuadir. Além das capas polêmicas como a do álbum: *Bedtime For Democracy*, de 1986, que trazia um crucifixo tridimensional composto com notas de dólar, seu trabalho

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.songkick.com/festivals/80966-rock-against-reagan/id/5182531-rock-against-reagan-1983>. Acesso em 6/02/2015

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.lastfm.com.br/music/Various+Artists/Let+Them+Eat+Jellybeans>. Acesso em 6/02/2015

<sup>7</sup> Disponível em: <http://recordcollectorsoftheworldunite.com/artists/deadkennedys/deadkennedysbootleg.html>. Acesso em 6/02/2015



mais reconhecido é o logotipo dos *Dead Kennedys*, uma marca simples, objetiva e direta que reúne as letras D e K em uma única forma, com as cores preto e vermelho. Estas cores foram utilizadas pelos dadaístas, o preto significava o poder do capitalismo e o vermelho representava a força dos trabalhadores. Hollis (2010). É possível fazer um paralelo entre o trabalho de *Winston Smith* e *Jamie Reid*, tanto pela importância para a criação de um sistema visual que identifica o *punk*, como pelo reconhecimento, devido a influência que os trabalhos destes artistas tiveram para outros *designers* e por pontos em comum, *Jamie Reid* utilizou a imagem oficial da Rainha *Elizabeth*, para compor os materiais de divulgação para o compacto *Anarchy in the UK* dos *Sex Pistols*, já *Winston Smith*, transformou o presidente *Ronald Reagan* no garoto propaganda da banda, com imagens oficiais do presidente ele criou diversas mensagens sobre a política americana.



Programa das Celebrações do Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth (edsq.)<sup>8</sup> e GSTQ - SWASTIKA EYES, de Jamie Reid (1977)

## Conclusão

A influência do dadaísmo no movimento punk é visível e dispensa explicações tamanha a semelhança entre as linguagens gráficas. O dadaísmo foi composto por jovens intelectuais, poetas e artistas que não concordavam com os conflitos políticos que resultaram na 1ª Guerra Mundial, a sua manifestação artística representa o desespero

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.shurdington.org/jubilee.htm>. Acesso em 6/02/2015



e o caos de um momento da história em que o homem deixou de se importar com a humanidade e o meio ambiente, para concentrar-se nas possibilidades de desenvolvimento que as novas tecnologias proporcionariam.

Os dadaístas foram ridicularizados pela sociedade que não compreendia as suas explanações como arte, eles foram também perseguidos politicamente devido as duras críticas que faziam sobre os governos autoritários e nacionalistas que comandavam os países europeus. Décadas depois, o espírito renasceu com o *punk*, que utilizou a linguagem gráfica, as colagens e as fotomontagens para afrontar a sociedade.

Os conflitos que levaram a Europa para a 1º Guerra Mundial, motivaram a criação artística dos futuristas. A incerteza em relação ao futuro devido a uma crise econômica e o desemprego, motivou jovens operários a mostrarem para a sociedade o seu desapontamento. Culturalmente, o movimento *punk* desconstruiu a música, e propôs a simplicidade para substituir o virtuosismo. No *design* gráfico, o desequilíbrio e a espontaneidade se opuseram ao equilíbrio simétrico e apuro técnico. O alemão *Helmut Herzfeld*, adotou o nome artístico de *John Heartfield*, para mostrar o seu descontentamento com a política nacionalista que dominava a Alemanha, sua obra foi composta por imagens oficiais de *Hitler*, que manipuladas resultaram em uma dura crítica ao nazismo, no movimento *punk*, *Jamie Reid* e *Winston Smith*, utilizaram fotos oficiais da Rainha *Elizabeth* e do presidente *Ronald Reagan* para compor mensagens contrárias aos governos Inglês e Americano para os *Sex Pistols* e *Dead Kennedys*.

O *design* gráfico *punk*, representa a cultura periférica que incentivava a livre expressão e igualdade, suas obras não ficaram reconhecidas como arte, como é o caso dos dadaístas, porque as mensagens do movimento foram desenvolvidas por profissionais e diletantes, o que a torna mais próxima da cultura popular e das artes aplicadas. A obra dos dadaístas ficaram para a história como a memória e cultura de um grupo que não compartilhava com o pensamento comum do início do século XX, no qual a tecnologia sobressaía sobre o ambiente e o homem, e ao discurso nacionalista que gerou grandes conflitos para a humanidade. Os trabalhos dos designers punks, registram a memória de

um grupo que vivia a margem da sociedade porque pensava diferente e não concordava com os valores sociais e políticos dos anos 80.

## Referências

ALAMBERT, Francisco. **História em aberto**. A semana de 22. A Aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1994.

BIVAR, Antonio. **O que é punk?** São Paulo: Brasiliense, 2001.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOLLIS, Richard. **História Concisa do Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MEEGS, Philips B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac, 2013.

OGG, Alex. **Dead Kennedys: Fresh fruit for rotting vegetables (Os primeiros anos)**. São Bernardo do Campo: Edições Ideal, 2014.

SABIN, Roger. **Punk Rock: so What? The Cultural Legacy of Punk**. Londres: Routledge – Taylor e Francis Group, 2002.

**PART I. Shock waves and ripple effects. Too low to be low: Art pop and the Sex Pistols.**

ROBERT GARNETT. Disponível em:

[http://documenta\\_pdf.jmir.dyndns.org/R.Sabin\\_PunkRock\\_2002.pdf](http://documenta_pdf.jmir.dyndns.org/R.Sabin_PunkRock_2002.pdf) Acesso em: 25/03/20014

TRUE, Everett, **Hey Ho Let's Go, A História dos Ramones**. São Paulo: Madras, 2013.

PRYSTHON, Ângela. Estudos Culturais: Uma (in) disciplina. **Revista Comunicação e Espaço Público**, Ano VI, nº 1 e 2. Brasília: UNB, 2004. pp 134-141.

Disponível em:

[http://www.fac.unb.br/site/images/stories/Posgraduacao/Revista/Edicoes/2003\\_revista.pdf](http://www.fac.unb.br/site/images/stories/Posgraduacao/Revista/Edicoes/2003_revista.pdf)

## História Oral e voz do documentário<sup>1</sup>

Carmen Lucia José<sup>2</sup>

Universidade São Judas Tadeu e Pontifícia Universidade Católica, SP

### Resumo

Nosso tema aproxima a História Oral do documentário radiofônico para entender como os arranjos midiáticos buscam a construção da voz do documentário; ao narrar singularmente as pequenas experiências, a associação entre as vozes configuram a voz do documentário como reveladora da vida coletiva, apresentando-se como tema. Comparativamente, aproximamos as vozes das fontes radiofônicas, denominadas sonoras. das vozes identificadas como história oral temática e como história oral de vida, buscando nas primeiras as marcas das segundas. Disso resulta um tema transformado em questão. isto é, com afirmações ou negações problematizadas; ou ainda a montagem processa a aglutinação de narrativas singulares configurando uma grande narrativa que se torna voz do documentário.

**Palavras chave:** história oral; vozes (sonoras); voz do documentário; documentário radiofônico

Tudo começou quando o documentário cinematográfico se tornou frequente entre as minhas escolhas fílmicas. Acostumada com as reportagens de Jean Manzon antes da exibição do filme, nas décadas de 60-70, mais recentemente, minha percepção foi surpreendida pelos vários modos de documentar os assuntos já que os próprios filmes expõem suas estruturas de composição, obrigando-me a buscar nomenclaturas para esses novos arranjos.

Daí, por lecionar a disciplina Projeto Experimental em Rádio e integrar o Grupo de Pesquisa Códigos e Linguagens: produção, crítica, memória, tendo o rádio como objeto de pesquisa, resolvi me concentrar nas vozes que compõem o áudio do gênero

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 – Cinema, Arte e Memória no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do Curso de Rádio, Televisão, Internet (USJT) e Curso de Publicidade e Propaganda (PUC-SP), São Paulo, SP, cljose@uol.com.br



documentário cinematográfico e percebi que era possível o diálogo com o rádio, buscando outras possibilidades estruturais para o documentário radiofônico.

Começamos a imaginar modos variados de estruturar as vozes das fontes coletadas para uma mídia cuja predominância são as vozes; para uma mídia que documenta, exclusivamente, com materialidades sonoras e delas depende a *voz do documentário*.

Depois de muitas experimentações, tornou-se necessária a reflexão sobre a nossa produção, minha com meus alunos, porque a questão pulsava sonoramente: Como o arranjo, portanto na montagem, as vozes já recortadas como sonoras, constrói a *voz do documentário*, isto é, como as possibilidades de associação entre as vozes, para que elas narrem singularmente as pequenas experiências, podem configurar a voz reveladora da vida coletiva?

Por que perseguíamos essa questão? Objetivamente, buscávamos a ampliação das possibilidades de associação para o documentário radiofônico para distingui-lo tanto da reportagem como do documentário jornalístico; buscava-se a revisão dos constituintes da linguagem radiofônica para explorá-los criativamente, além das peças tradicionais desta mídia.

Retornando ao escurinho do cinema, nas últimas décadas, o documentário buscou sua própria definição como gênero e, com isso, os muitos espaços de exibição e a grande resposta de audiência deram à categoria do documentário o lugar merecido, principalmente, no cinema e nos canais de TV por assinatura. Os festivais e as mostras nacionais e internacionais de documentário já têm seu público cativo, frequentemente ampliado com novos adeptos; semanalmente, o documentário ocupa mais salas de cinema e torna-se o principal programa em alguns canais de televisão. Além disso, conquistou o espaço de publicação das editoras e tornou-se objeto de estudo de muitos pesquisadores.

Paralelamente, nas mesmas últimas décadas, enquanto o gênero documentário conquistava mais espaço nas programações cinematográficas, os campos da pesquisa histórica também eram revistos, abrindo, gradualmente, mais espaço para a aceitação do uso das fontes orais e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da metodologia da

História Oral. A pesquisadora Marieta de Moraes Ferreira aponta as principais mudanças:

Na última década, registraram-se transformações importantes nos diferentes campos da pesquisa histórica...deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para situações singulares. (FERREIRA, 1996, p.15)

Essas mudanças - de um lado, a expansão do documentário pelas salas de exibição cinematográfica, e, de outro, o desenvolvimento da metodologia da História Oral - exigem olhar e escuta mais crítica e criativa, quando ambos se colocam em fronteira, segundo o pensamento Iúri Lótman:

...neste processo opera-se a tradução entre códigos com características singulares, resultando na redefinição dos mesmos, de modo que um mesmo código nunca 'chega' a um sistema do mesmo modo que 'saiu' do outro...no diálogo entre os códigos, as linguagens e os textos que circulam pela semiosfera. (RAMOS et al., 2007, p.38-39)

pois sinaliza a realização de um diálogo que precisa ser entendido como decorrente da própria dinâmica da cultura, isto é, como mudanças geradoras de expansão do gênero documentário e de outros modos das vozes participarem desta expansão.

Na mídia radiofônica, tudo são vozes ou estão a serviço delas, o que significa que também os relatos oriundos dos depoimentos são vitais e essenciais para a composição do texto radiofônico, não só quando se trata do gênero documentário como também e, principalmente, quando se trata dele. Daí decorre a primeira parte da nossa questão que envolve, nesta mídia, três aspectos: cada voz narra uma experiência singular já mediada como enredo; todas as vozes devem constituir narrativas que documentem; e, ainda, na aproximação das narrativas ao construir enredos, é possível identificar pontos de aproximação e de diferenciação entre o gênero documentário e a História Oral.

Quanto ao primeiro aspecto, tomamos alguns empréstimos da História Oral, iniciando com o pensamento de Maria de Lurdes Janotti, em *Refletindo sobre História Oral: procedimentos e possibilidade*:

Ao resgatar a memória pela narrativa oral, a história oral rompe com silêncios provenientes do cotidiano, do fazer anônimo, revelando acontecimentos, experiências e mentalidades que não se encontram nos documentos escritos e nas versões oficiais da historiografia. (JANOTTI, 1996, p.60)

O ponto destacado por Janotti é, sem dúvida, o principal marco do gênero documentário na atualidade, principalmente, depois que se desvencilhou do jornalismo e conquistou estrutura autônoma e diferenciada. Ainda no documentário radiofônico padrão, o tratamento do tema era integralmente realizado pela voz de locutores, profissionais cuja performance vocal está treinada para conseguir credibilidade, resultando numa apresentação que se legitima como autoridade, portanto unilateral e dotada de voz única

Aprendendo ainda com a reportagem jornalística, o documentário radiofônico começou a fazer uso de sonoras, em alguns trechos da locução profissional; esse primeiro uso da voz retirada do fato ou da experiência era inserida, quase sempre, para ilustrar ou confirmar o que havia sido apresentado pelo locutor profissional, o que colocava a voz da fonte, a não profissional, em segundo plano.

Aprendendo com o documentário cinematográfico, o documentário radiofônico desviante, decididamente, suspendeu a voz profissional e abriu espaço-tempo para múltiplas vozes que narram o cotidiano ou aspectos do tema que, como disse Janotti, indiciam o “fazer anônimo, revelando acontecimentos, experiências e mentalidades” que estabelecem múltiplas e diversificadas versões do tema, permitindo, ao ouvinte, seleção e eleição na formação da opinião e exigindo escuta e não mera audição.

Ainda quanto ao primeiro aspecto, trazemos também o pensamento de Dea Ribeiro Fenelon, em *O papel da História Oral na Historiografia Moderna*. Primeiramente quando diz:

Uma História Oral que trabalha prioritariamente com os depoimentos para “preencher lacunas” deixadas pelas fontes escritas...por isto o apuro da técnica como instrumento de controle da subjetividade. Há pouco aprofundamento na questão da memória, ainda que se use a “memória coletiva” como categoria.(FENELON, 1996, p.29)

Diferentemente da História Oral, no documentário radiofônico, e por extensão também no cinematográfico, os depoimentos orais transformam-se em sonoras completamente desvinculadas da importância de outras fontes porque, de depoimentos para sonora, a eleição dos trechos e as mixagens orientam-se pela *voz do documentário*, sem nenhuma preocupação em confirmar o que já afirmado por outra fonte; além disso, as marcas de subjetividade que aparecem nos depoimentos fazem parte da performance vocal do entrevistado e, por isso, também fazem parte da narrativa. Afinal, ninguém fala só pelo aparelho fonador; no uso do código verbal-oral, a fonação se realiza a partir de um jogo em que são inseridos os gestos, as expressões faciais, os movimentos do corpo que fala, as pausas, os sussurros, os embargos e os sorrisos da voz.

Além disso, quando se trata de memória, é importante lembrar o modo como se relaciona a memória arquivo com a memória criativa pois, ao ativar a primeira para a confecção de qualquer tipo de narração, as imagens arquivadas tornam-se referências para serem usadas criativamente na construção de outras narrações que se atualizam. Isso é muito evidente quando da coleta dos depoimentos porque, nesta hora, todo o corpo da fonte primária se evidencia para construir um enredo do qual participam as referências encontradas na memória arquivo, os valores e afetos que ela carrega, o distanciamento ou a proximidade com o tema, etc. É como diz o ditado: “Quem conta um conto, aumenta um ponto” ou aumentam muitos pontos ou articula-os num enredo outro.

Ainda Dea Fenelon:

Privilegia o estudo das representações e atribui papel central às relações entre memória e história...A subjetividade e as chamadas “deformações” da memória não constituem elementos negativos, mas problemas a serem trabalhados e nem se cogita “confirmar” ou “contestar” pontos do depoimento. (FENELON, 1996, p.29)

A subjetividade e as chamadas “deformações” da memória também estão inseridas como parte constituinte dos narrações porque é sabido que no modo de contar reside também o que está sendo contado; além disso, o documentário assenta-se no verossímil e não na verdade. Por ser elementos constituintes do gênero documentário, privilegia-se os pontos complementares e os pontos contraditórios das diferentes narrações orais e



atribui-se papel central às relações entre a memória das fontes e os modos como cada uma delas se conecta com o tema; a memória arquivo das fontes já entendidas como enredo, produto da memória criativa.

Ainda o pensamento do historiador José Carlos Meihy, no artigo intitulado *História Oral: um 'locus' disciplinar federativo*:

É exatamente aí que reside a maior virtude da História Oral, ou seja, ser duplamente significativa tanto para o saber erudito (ou competente) como para a comunicação com as comunidades que geram a experiência. (MEIHY, 1996, p.51)

Como a História Oral, o gênero documentário também pode ser duplamente significativo; mas como filme ou peça de áudio, portanto como texto midiático, o texto de comunicação predomina sobre o saber erudito porque vai estar disponível ao público de modo geral, ou de modo restrito quando exibido em festival, sob o comando dos resultados de bilheteria ou de audiência.

Como texto de comunicação, portanto da cultura, foi importante o destaque feito por Meihy quanto “às comunidades que geraram a experiência” porque elas são o constituinte mais importante na construção da função comunicativa na medida em que coloca o público em geral diante de outros universos de experiência e de mediação para confeccionar a *voz do documentário*. Como os universos da experiência e da mediação são expostos pelas narrações/enredo das múltiplas e diferenciadas vozes, o tema é ampliado e complexificado não se reduzindo à versão da autoridade.

Outro elemento constituinte que aproxima História Oral e Documentário Radiofônico (e também o mesmo gênero nas mídias audiovisuais) é a entrevista. Em artigo intitulado *O uso de entrevistas no estudo da imigração italiana*, Cristina de Lurdes Feres destaca duas considerações essenciais, quando se trata de documentário; primeiro, “Aliás é necessário ressaltar que as próprias entrevistas já são realizadas, predominantemente, visando responder àquelas mesmas preocupações temáticas norteadoras da pesquisa.”(FERES, 1996, p.93)



No documentário radiofônico, as entrevistas gravadas exercem o papel de fonte privilegiada porque constituem a matéria-prima que, decupadas e editadas, preenchem a estrutura da peça; decupadas e editadas, elas se tornam sonoras e subordinam todos os demais elementos da linguagem radiofônica, selecionados e inseridos conforme solicitação ou exigência das sonoras.

Enfim, as sonoras, como textos fragmentos da entrevista, exercem papel privilegiado no desenvolvimento dos aspectos do tema porque são os múltiplos e variados fragmentos que vão construir a *voz do documentário*; primeiro, porque, desde o início, as entrevistas são devidamente pautadas a partir da conexão do aspecto com o tema e, principalmente, a partir da conexão do entrevistado com o tema, isto é, a partir do tipo de vínculo que o entrevistado tem com o tema: se depoente, se autoridade, se especialista.

Segundo, porque, quando transformadas em sonoras, a decupagem e a edição fabricam sínteses que contém o ponto singular do relato de cada voz e por isso o conjunto delas, montadas como enredo, já vai expondo as possibilidades de rumos que os textos fragmentos podem assumir como *voz do documentário*, assim apresentada por Bill Nichols “...é a maneira especial, porque singular, de expressar um argumento ou uma perspectiva...perspectivas claramente diferente com vozes claramente distintas.” (NICHOLS, 2005, p.73)

Daqui em diante, decorre a segunda parte da questão: Como o arranjo, portanto na montagem, as vozes já recortadas como sonoras constroem a *voz do documentário*, isto é, quais as possibilidades de associação entre as vozes para que elas narrem singularmente as pequenas experiências para configurar a voz reveladora da vida coletiva?

Em outro artigo, intitulado *História Oral e Documentário Radiofônico: convergências e distinções* (JOSÉ, Carmen Lucia, 2003), apontamos a reportagem como sendo a estrutura matriz que deu origem ao documentário, tanto na mídia radiofônica como também nas mídias audiovisuais, cinema e televisão.

Retomando brevemente o percurso, lembramos que tudo começa no fato ou acontecimento dotado de singularidade que ganha o tratamento como notícia; em seguida,

a estrutura é ampliada com novos dados relatados por novos envolvidos ou ainda busca-se a aproximação com outros fatos ou acontecimentos semelhantes e recorrentes para garantir o mérito de reportagem. Daí, para a condição de documentário, basta apenas a recorrência dos fatos ser capaz de gerar um tema, isto é, conquistar a condição abstrata e geral para ser um tema, um assunto a ser tratado em alguns dos seus aspectos.

De modo geral, o documentário acabou estabilizado em um padrão, cuja estrutura matriz é constituída por um assunto que é desenvolvido a partir de três lógicas informativas que orientam a sua organização: a. a diacrônica, quando predomina a linha temporal: da origem até a atualidade; o tema refaz seu próprio percurso através do relato dos envolvidos; b. a sincrônica, quando o tema é espacializado na profundidade de seus constituintes, sendo apresentados como exploração das partes apontadas nos relatos feitos pelos envolvidos; c. a diacrônica-sincrônica, quando ambas as lógicas se combinam no desenvolvimento do tema.

Das três lógicas informativas que organizam a estrutura do documentário, somente a terceira, diacrônico-sincrônica, é capaz de gerar a *voz do documentário* de modo a expor a mudança ocorrida na generalidade fragilizada porque, com o diacrônico, retoma-se a crença, com o sincrônico, reescrita-se a generalidade, destacando as novas perspectivas.

A primeira investida sobre a estrutura matriz ocorre quando o documentário começa a transformar o tema ou o assunto numa questão, isto é, passa a problematizar afirmações ou negações sobre o tema que, anteriormente, eram apresentadas como generalidades fechadas. Cada aspecto do tema passa a ser trabalhado como hipótese, como possibilidade questionadora de algum argumento, ou parte dele, porque se apresenta fragilizado como constituinte da generalidade em virtude de mudanças no próprio fenômeno do qual o fato, e mesmo a generalidade, são apenas parte dele.

Ao transformar o tema em questão, os aspectos já não podem ser recortados como confirmação mas sim como dúvida, como polêmica, como conflito ou contradição; isto significa que o tema aparece fragilizado em suas assertivas e exigindo revisão. São os elementos fragilizados que devem se constituir como aspectos e devem ser elaborados como hipótese, orientando a seleção de fontes e a elaboração das respectivas pautas.

Em geral, as diferentes fontes - depoente, autoridade, especialista – já indicam tipos distintos de conexão com o tema, decorrendo daí distintos modos de ver e compreender os aspectos do tema. Optar por tratar os respectivos aspectos a partir da união de pontos de vista distintos das diferentes fontes na mesma sequência apresenta-se como possibilidades variadas que exigem também uma escuta que faz conexões, que reflete e que elabora julgamentos e valores pessoais e até mesmo singulares.

Sendo assim, desde a confecção das respectivas pautas, depois, também na decupagem e na edição, já é preciso decidir por uma *voz do documentário*; de um lado, destacando os distintivos nas diversas traduções dos aspectos e, de outro, aproximando-os pelos pontos polêmicos do tema para direcionar a exposição do tema, isto é, direcionar pelas interfaces contraditórias e conflitantes.

Quanto à montagem do documentário, a sequencialização das sonoras também deve ser organizada de modo a manter as interfaces contraditórias e conflitantes apresentadas pelo tema, para expô-las nos pontos em que reside a fragilidade de sua generalidade. Nas sonoras assim aproximadas por coordenação, as vozes claramente distintas revelam singularmente o lugar de onde falam e, juntas, confeccionam um enredo panorâmico do coletivo, constantemente adicionado, quando da veiculação do documentário a partir do movimento tradutório elaborado pela recepção.

Cada narração oral é uma experiência única e intransferível; quando as múltiplas vozes das narrações particulares são devidamente associadas pela constituição em mosaico, confeccionando o quadro de outro enredo, grande porque coletivo, de pequeno ou de grande grupo; ainda Nichols quanto à *voz do documentário*, “...revelando uma forma diferenciada de envolvimento no mundo histórico.” (Nichols, 2005,p.74). As múltiplas vozes associadas em mosaico configuram um modo de estar no mundo como sujeito ou sujeitando-se à história.

O arranjo em mosaico na associação entre as sonoras revela também “a pluralidade das versões do vivido”, opondo ou complementando vozes que revelam um presente com contradições, porque todas as narrativas orais giram em torno do mesmo tema e assim as distinções que aparecem nelas revelam os diferentes modos de viver, isto

é, os diferentes modos como o tema foi vivido como experiência, pelos depoentes; como referência, pelas autoridades; como conceito, pelos especialistas.

Diferentemente das três lógicas informativas acima citadas, a associação em mosaico reúne as múltiplas vozes por coordenação associando os fragmentos de narrações singulares porque são semelhantes e/ou porque são complementares; as conexões entre um fragmento e outro decorrem da escuta do ouvinte, quando inserido no assunto que está sendo tratado. É preciso destacar ainda que a construção em mosaico não elege um fragmento em detrimento de outros; não hierarquiza os fragmentos de modo a não confeccionar julgamento ou valor, pronto e apriorístico.

Quanto ao terceiro aspecto, no desenvolvimento dos dois primeiros já foi possível apontar aproximações e distinções entre o gênero documentário e a História Oral quando se trata de narrações orais/ enredo resultante da entrevista. Entre aproximações e distinções, cada um - gênero documentário e História Oral - mantém a singularidade de suas respectivas naturezas e, ao mesmo tempo, se expandem em complexidade através da própria dinâmica da cultura.

Retomando o escurinho do cinema, sempre tive a sensação de que os filmes do gênero documentário colocam os espectadores diante de um universo mais amplo e complexo do que aquele formado por nossas experiências particulares. É como se cada narração particular nos inserisse em um enredo mais amplo e complexo do qual fazemos parte como indivíduos em movimento intra e intertextual no interior do coletivo.

Lendo o livro *Sem Receita*, de autoria José Miguel Wisnik, achei as palavras certas para minha sensação quando o autor analisa as canções de Chico Buarque de Holanda, no capítulo intitulado *O Artista e o Tempo*:

Além de constituírem, cada uma e todas (as canções de Chico) fragmentos densos de narrativas concentradas em canções...Nelas, a grande história vem sempre repassada pelas pequenas experiências, essas por sua vez da vida coletiva reveladoras de um modo inesperado.”  
(WISNIK, 2004, p,245)

Sensação resolvida pelas palavras de Winisk, elas passaram a fazer parte da questão orientadora desse estudo porque, em fronteira, se encontram,

interdisciplinarmente, a História Oral, o gênero documentário e as mídias, radiofônica e cinematográfica. Retomando a questão: como as possibilidades de associação entre as vozes para que elas narrem singularmente as pequenas experiências pode configurar a voz reveladora da vida coletiva?

E aí nos deparamos com a outra ponta, a da recepção, ou seja, com a operação realizada pela mente interpretadora porque nela ocorre o percurso que vai da percepção à interpretação de todo e qualquer texto. Para atravessar esse percurso é preciso compreender o texto que se afigura diante dos órgãos de sentido, isto é, realizar a leitura do texto. Segundo Ângela Kleiman,

A compreensão de texto é um processo que se caracteriza pela utilização do *conhecimento prévio*...mediante a interação de diversos níveis de conhecimento, como o *conhecimento linguístico*, o *conhecimento textual* e o *conhecimento de mundo* para construir o sentido do texto. (KLEIMAN, 2011, p.13)

A associação entre as vozes que narram singularmente as pequenas experiências exige os conhecimentos linguístico e textual do receptor para ocorrer a leitura estrutural do texto: primeiramente, reconhece-se o código ou a linguagem selecionada para a codificação em texto de comunicação; simultaneamente, o código ou a linguagem são reconhecidos já devidamente estruturados como texto narrativo, descritivo, argumentativo ou na forma híbrida de composição.

Das vozes que narram singularmente as pequenas experiências para a configuração da voz reveladora da vida coletiva, a exigência é complementada pelo conhecimento de mundo, ainda segunda a autora:

abrange a ativação do conhecimento encontrado na memória arquivo ou pela informação de caráter enciclopédico ou, informalmente, através das experiências pessoais e de convívio social; conhecimento que o leitor tem sobre o assunto que lhe permite fazer inferências necessárias para relacionar diferentes partes discretas do texto num todo coerente. (idem, 2011, p.20-24)

Quando o conhecimento do mundo é acionado, a mente interpretadora revitaliza e atualiza a informação arquivada em um novo conhecimento, a partir de um movimento que ocorre no sentido da memória arquivo para a memória criativa, isto é, daquilo que já

está memorizado para outro arranjo informacional que, no processo de leitura, insere o texto atual, tornando-o partilhado entre autor e leitor; tornando-o comum entre vários. Enfim, tornando-o um texto mais amplo e complexo porque passa a configurar a voz reveladora da vida coletiva.

Enfim, como a cultura e, no interior dela, a comunicação é das marcas mais significativas da espécie humana pela complexidade de seus códigos e linguagens como *modus operandi* singular nas diversas mídias, parece pontual o destaque para os muitos modos de funcionamento do diálogo no interior da cultura. Além disso, é importante destacar que o diálogo não ocorre limitadamente dentro de áreas específicas de produção do conhecimento. Ao contrário, é o diálogo que possibilita o estabelecimento de vínculos; é o diálogo que aproxima, interdisciplinarmente, as reflexões e a pesquisa.

### Referências

FENELON, Dea Ribeiro. O papel da História Oral na Historiografia Moderna. In: **(Re)introduzindo a História Oral no Brasil**. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos.

FERES, Cristina de Lurdes P. O uso de entrevistas no estudo da imigração italiana. In: **(Re)introduzindo a História Oral no Brasil**. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos

FERREIRA, Marieta de Moraes. **História Oral e Tempo Presente**. In: **(Re)introduzindo a História Oral no Brasil**. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos

JANOTTI, Maria de Lurdes M. Refletindo sobre História Oral: procedimentos e possibilidades. In: **(Re)introduzindo a História Oral no Brasil**. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos.

JOSÉ, Carmen Lucia. História Oral e Documentário radiofônico. **Revista Conexão**, v.2, no 3. Caxias do Sul: Educus, 2003

KLEIMAN, Ângela. **Texto & leitor- aspectos cognitivos da leitura**. São Paulo: *Pontes editores*, 2011

MEIHY, José Carlos S.B. História Oral: um 'locus' disciplinar federativo. In: **(Re)introduzindo a História Oral no Brasil**. (org.) José Carlos S. B. Meihy. São Paulo: Xamã, 1996, série eventos.



NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005

RAMOS et al.. Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, Irene (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007

WINISK, José M. O Artista e o Tempo. In: **Sem Receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.



**Imagens agrestes:  
O imaginário do cangaceiro a partir do estudo das obras “Deus e o diabo na terra do sol” e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, de Glauber Rocha<sup>1</sup>**

Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff  
Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), São Bernardo do Campo (SP)

**Resumo**

Com um olhar à frente de seu tempo, Glauber Rocha criou um universo próprio sobre o cangaço e cangaceiros emblemáticos como Lampião e Corisco, presentes em *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O tema deste artigo é o imaginário do cangaceiro na obra de Glauber Rocha e o objetivo é mostrar como o cineasta construiu essas imagens e como elas se diferenciam das presentes em filmes como *O cangaceiro*, de Lima Barreto e *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lívio Ferreira. A metodologia inclui a análise dos filmes citados e a utilização de livros de autores relacionados ao imaginário como Cornelius Castoriadis e ao cinema, como Ismail Xavier. A conclusão é que o cineasta baiano inovou ao mostrar novas imagens sobre o tema, diferente de uma obra que busca a monumentalidade, como *O cangaceiro*.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Glauber Rocha; Representações; Imaginário.

**Parte 1: Imaginário e cinema - Conceituação**

“Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista. Um cinema independente do ponto de vista econômico e artístico, que não deixe a criatividade estética desaparecer em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político.”

A frase de Glauber Rocha mostra um pouco a visão desse revolucionário diretor de cinema, que em duas obras *Deus e o diabo na terra do sol* e *O Dragão da*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória no Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul - São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

*maldade contra o santo guerreiro* apresenta o imaginário sobre o cangaceiro.

Originária do termo *idea* ou *eidea*, a palavra imagem (*imago* em latim e *eidos*, em grego), está relacionada a “ver” (*horáo*), cuja conjugação (*aoristo*) é *eidon*, que significa: “eu vi”. Dessa forma, ideia trata-se de uma imagem mental. Como explica Magali Cunha, um dos primeiros que abordou a questão de imagem é Platão, que concebe imagem como ideia de algo, uma projeção da mente, abordagem conhecida como “O Mito da Caverna”. O filósofo descreve a existência de dois mundos: um concreto, que apreendemos pelos sentidos e outro das ideias, mais elevado, do qual nosso mundo não passa de mera sombra. Platão também aborda o tema da imaginação (no grego - *phantasia*) e ancora sua noção na teoria de *mímesis*. Em sua opinião, imaginação seria “um misto de sensação e opinião (...) a mais inferior das faculdades, pensamento que dá base a outros que apreendem esta noção como algo de que se deve desconfiar” (CUNHA, 2011, p. 34).

Gilbert Durand é um dos autores que mais se aprofunda na questão do estudo desse conceito. Para o autor, imaginário é o “conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo sapiens*” e pode ser ainda descrito como “[...] a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de 1,5 milhão de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 1998, p. 17).

Segundo Cornelius Castoriadis, o homem só existe na e pela sociedade, que é histórica. E o que mantém coesa é a perpetuação de seus valores e do *status quo*. Em uma sociedade cada vez mais complexa, globalizada, vemos o antigo que entra no novo com a significação que o novo lhe dá. E uma das formas em que o novo se manifesta de forma significativa é por meio da criação, da obra de arte, como um filme.

No presente artigo esta pesquisadora busca analisar o imaginário do cangaço e de seus personagens nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, comparando com duas obras que abordam o mesmo tema: *O cangaceiro*, de Lima Barreto e *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lívio



Ferreira. Além dessa análise, procura-se identificar as diferenças presentes devido ao momento histórico em que cada uma delas foi produzida.

Segundo Marcos Napolitano, o cinema, com seu caráter ficcional e linguagem artística, confere uma identidade ao documento inicialmente visto como subjetivo. No entanto, sua natureza técnica, sua capacidade de registrar e de criar realidades objetivas remetem a um fetiche de objetividade e realismo, reiterado no pacto que os espectadores criam quando entram em uma sala de cinema:

A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si mesmo, ainda mais que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada. A experiência social do cinema e da televisão apoia sua força nesse pacto. Em alguns casos, o historiador pode reproduzir esse fetiche em seu trabalho de análise, o que fica claro nos casos em que a análise é pautada pela avaliação do grau de “realismo” e “fidelidade” do filme histórico, em relação a eventos “realmente” ocorridos. Em outras palavras, é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas em um filme (NAPOLITANO, 2005, p. 237).

## **Parte 2: Imaginário sobre o cangaço brasileiro**

“O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga [...] o sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa.”

Seco, árido, com vegetação e pessoas que imploram por uma gota de água. Assim é o sertão, nas palavras de Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. No Nordeste brasileiro, só sobrevive o sertanejo, que antes de tudo é um forte, como explica Euclides da Cunha, em um dos clássicos da literatura: *Os sertões*, que mostra a Guerra de Canudos e a figura messiânica de Antônio Conselheiro, que aparece em *Deus e o diabo na terra do sol*, analisada adiante.

Como explica Luiz Zannin Oricchio na obra *Cinema de novo*, é preciso imaginar a Guerra de Canudos como uma rebelião à brasileira. No final do século XIX, milhares de fiéis reuniram-se em torno de Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido como



Antônio Conselheiro. Nascido em Quixeramobim, no Ceará, ao chegar ao árido sertão baiano, resolve formar uma comunidade autônoma, que repudia a República, proclamada em 1889. Era um grupo de pessoas miseráveis, sem expectativas, famintos e apenas alimentados pela fé e que moravam nas vizinhanças do rio Vaza-Barris. O local recebeu o nome de Arraial de Canudos. A comunidade era vista como um problema pelo poder republicano e várias tropas foram enviadas para exterminar o que julgavam ser um foco de resistência ao governo. As tropas foram derrotadas pela comunidade liderada por Conselheiro até que caiu em 1897, diante de um exército bem equipado.

Esse episódio podia ser apenas uma página da história, se não fosse o belo relato realizado pelo escritor Euclides da Cunha, repórter do jornal *O Estado de S. Paulo* e enviado especial para cobrir o que ocorria. Quando saiu de São Paulo para cobrir o episódio, via a República como sinal de progresso e Canudos um local atrasado. Depois de acompanhar de perto a complexidade da situação, ele mudou de ideia. Euclides escreveu então uma série de reportagens chamadas “Diário de uma expedição” e que depois dariam origem ao livro *Os sertões*. Ao invés de fanáticos religiosos, ele encontrou homens destemidos, como se pode perceber no trecho que descreve o final da batalha:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda história, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (CUNHA apud ORICCHIO, 2003, p. 124).

O sertão também é espaço de uma figura emblemática: o cangaceiro. Homem valente, o cangaceiro era seguido por seu bando e roubava dos ricos para dar aos pobres, como o lendário personagem Robin Hood e ficou imortalizado no imaginário nacional devido à figura de Lampião. Na obra *Lampião acesos: o cangaço na memória coletiva*, Marcos E. Clemente busca conceituar o universo da catinga e a prática do cangaço e admite que a tarefa não é fácil. Por isso ele busca a “apropriação e a constituição de diferentes memórias do cangaço” e se questiona: “É possível construir uma história fora dos cânones da historiografia oficial?” (CLEMENTE, 2009, p.180).



Depois de pesquisar folhetos de cordel e fazer entrevistas em locais como Serra Talhada e Mossoró, o autor constatou que há uma glorificação de Lampião. Clemente explica que há uma admiração do sertanejo pelo espírito valente de Lampião, considerado “honrado” e “vingador” dos mais pobres. Já a volante é vista como instrumento de opressão dos poderosos. Sua glorificação é vista como uma forma de se instaurar uma nova ordem em um sertão esquecido. O autor ressalta que é curioso notar que “todo o registro de violência praticada por Lampião e pelo seu bando, inclusive contra pobres trabalhadores e suas famílias [...] parece ter desaparecido da memória coletiva” (CLEMENTE, 2009, p. 103).

Para Clemente, essa glorificação que desconsidera aspectos negativos do personagem, está presente em Baudrillard, que diz que o princípio do mal pode ser entendido “não como instância mística e transcendente, mas como receptação da ordem simbólica, rapto, violação, receptação e malversação irônica da ordem simbólica” (BAUDRILLARD, 1996, p. 161). Portanto em um espaço de carência, a alma popular precisa de seu instante criador, de uma força que a conduza além do pré-determinado pela natureza e pelo governo. O cangaço surge como essa força do povo, que se identifica com Lampião. Herói que como o povo nordestino, passa por dificuldades, mas as enfrenta de forma corajosa. E que junto de Maria Bonita forma uma dupla vista de forma romântica pela população, como *Bonnie e Clyde* no sertão brasileiro.

Luiz Bernardo Pericás em *Os cangaceiros - ensaio de interpretação histórica* também questiona a imagem idealizada de Lampião. Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP), Pericás diz que os cangaceiros costumavam defender seus interesses pessoais, utilizando para isso da violência e procuravam manter vínculos com protetores poderosos, agredindo o próprio povo se fosse necessário. O autor relata que Lampião quando distribuía dinheiro aos mais pobres, fazia questão de que seu gesto fosse público, procurando constituir a imagem de homem bom. No entanto, Pericás alerta que Lampião não roubava dos “ricos” para dar aos pobres. Quando roubava dos ricos, era para guardar o dinheiro para si ou para pagar pelo serviço dos homens de seu bando. Portanto era comum a troca de favores e proteção entre coronéis e cangaceiros, fator

apontado pelo autor como dificuldade na tentativa de construir pontes entre os bandos do cangaço e lideranças comunistas, que os enxergavam como potenciais aliados de lutas revolucionárias.

O autor ainda descreve a violência cometida pelos cangaceiros, como a prática de marcar com ferro em brasa o rosto de mulheres, muitas vezes vítimas de estupro. Entre os principais fatores para a entrada no cangaço estão as disputas entre grupos familiares e a necessidade de vingança - com os crimes ligados à “honra” e à posse da terra ocupando lugar de destaque. Mostra enfim, que uma terra árida e sem lei foi um espaço fértil para o surgimento desse poder paralelo, que pregava que fazia justiça popular, mas que apresentava contradições.

### **Parte 3: Estudo das obras *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro***

“Vou contar uma estória/Na verdade e imaginação/Abra bem os seus olhos/Pra escutar com atenção/É coisa de Deus e o Diabo/Lá nos confins do sertão.” Os versos de Glauber Rocha, escritos em parceria com Sérgio Ricardo e presentes nas músicas, ajudam a compreender o filme *Deus e o diabo na terra do sol*. Nunca antes o sertão e o povo tinham sido retratados com tanta beleza e força. Atemporal, a obra-prima glauberiana impressiona pela modernidade de seu discurso.

O vaqueiro Manuel encarna o sertanejo forte, que não desiste nunca e que pelo seu sonho e fé, vai até os confins do sertão. A figura de Sebastião é a personificação do retorno de Antônio Conselheiro. “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” é a grande promessa de Sebastião e esperança para o povo sofrido. Mas como explica Oricchio, fartam-se apenas da inversão da “ordem natural das coisas”, que perpetua a injustiça social, encontrando no sertão sua forma mais exposta.

Injustiçado mais uma vez, o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) mata seu patrão que o oprime e foge pelo sertão com sua mulher Rosa (Yoná Magalhães) em busca de melhores perspectivas de vida. Em sua trajetória ele se depara com o líder messiânico



Sebastião, o “Deus Negro” (Lídio Silva) e passa a segui-lo, pois ele anuncia a terra prometida e o fim da opressão causada pelos proprietários latifundiários. No entanto, o discurso de Sebastião causa a ira do governo e da igreja local, que solicita a Antônio das Mortes (Maurício do Valle), conhecido como “Matador de Cangaceiros”, que extermine Sebastião e seus seguidores.

Únicos sobreviventes da chacina promovida por Antônio das Mortes ao lado do violeiro cego Júlio, Manuel e Rosa partem sem destino, em busca de uma vida melhor. Encontram pelo caminho Corisco, o “Diabo Louro” (Othon Bastos) e sua mulher Dadá (Sonia dos Humildes), que também vivenciaram uma tragédia e viram Lampião, Maria Bonita e seu bando serem dizimados pela volante, pelos “macacos”, policiais do governo, que não gostavam da justiça praticada pelos cangaceiros.

O Corisco de Glauber Rocha é diferente de outras representações no cinema brasileiro, como o do emblemático filme da Vera Cruz, *O cangaceiro*, de Lima Barreto. Ao contrário da obra de Barreto, que traz uma monumentalidade, com seus cangaceiros com chapéus cheios de adornos e sempre montados a cavalo, como nos filmes de John Ford em Hollywood, o filme de Glauber mostra homens sem recursos, que contam apenas com sua valentia. Enquanto Teodoro (Alberto Ruschel) tem um motivo para entrar no cangaço, é digno e procura ajudar a professora Olívia (Marisa Prado), Corisco é um personagem amoral, que pensa em sua própria sobrevivência, que age mais por instinto do que por honra. Tanto que se entrega de forma instintiva à atração que sente em relação à Rosa, em um longo beijo filmado em todos os ângulos e acompanhado da poderosa *Bachianas*, do maestro Heitor Villa-Lobos. E que se opõe à figura de “Deus” de Sebastião, surgindo como um “Diabo” no sertão, um mal que não apresenta aspectos malignos clássicos, mas uma subversão necessária em um espaço de carência. Antônio das Mortes completa esse quadro de ambiguidade e subversão, pois serve a patrões (é contratado pelos fazendeiros para exterminar as ameaças do sertão: Sebastião e Corisco), mas acaba preparando o povo (Manuel) para sua possível libertação. No final vemos Manuel correndo ao som da música “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. Trata-se de um caminho para a revolução?



Como explica Ismail Xavier em *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, o registro visual do fim almejado não ocorre por força de uma esperança, pois não vemos Manuel alcançando o mar:

Se imagem e som celebram a representação do *télos*, renovando a certeza revolucionária, tal coroação, é uma intervenção direta do narrador. Em termos de desencadeamento, o mar não vem, portanto, da consciência ou do gesto de Manuel. No entanto, o mar na tela parece ter tudo a ver com essa corrida na caatinga. [...] Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não está na própria aventura de Manuel e de Rosa, nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos. [...] Analisar quem interfere no seu percurso e como seus lances fundamentais é encontrar, se possível, a sustentação dessa esperança e verificar se uma determinação mais efetiva aparece ou não no “mecanismo de mundo” para tornar a lenda de *Deus e o diabo* mais do que um elogio romântico da verdade transformadora e da energia do que se move pela negação (XAVIER, 2007, pp.91-92).

O contexto, porém, é diferente da obra de *O cangaceiro*, que buscava mostrar um Brasil que tinha uma grande indústria cinematográfica, à “la Hollywood”. Aqui, como explica Ismail Xavier em *Cinema moderno brasileiro*, Glauber trabalha a relação entre fome, religião e violência, buscando legitimar a visão do oprimido e mostrando uma tradição de rebeldia do povo, ao contrário da propalada índole pacífica do brasileiro. “Em *Deus e o diabo* prevaleceu o impulso de mobilização para a revolta e a tonalidade do filme era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe militar de 1964, no momento de luta pelas reformas de base, com a questão agrária no centro, esta mesma que ainda hoje permanece no centro de tensões sociais brasileiras”, explica Xavier (2001, p.18).

Considerado um dos filmes mais importantes do cinema nacional e marco introdutório do chamado “Cinema Novo”, *Deus e o diabo na terra do sol* inovou ao apresentar enquadramentos inovadores e ir na contramão da decupagem clássica, trazendo planos longos e a naturalidade típica do Neorealismo italiano e montagem inspirada na estética de Eisenstein. Outro ponto forte são as canções, escritas pelo próprio Glauber com Sérgio Ricardo e que pontuam toda a obra e trazem a riqueza da chamada



“literatura de cordel”, típica do povo nordestino. Eleito pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, como um dos “dez maiores filmes de todos os tempos” e foi indicado à *Palma de Ouro* no *Festival de Cannes*. Nessa ópera monumental guiada por Glauber Rocha, pode-ser gostar ou não de tamanha eloquência. Mas é impossível ficar indiferente diante da explosão de imagens, que mudou os rumos do cinema brasileiro.

Assim como outra obra criada a partir da imaginação do cineasta: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. A história inicia com o retorno de Antônio das Mortes (Maurício do Valle) ao sertão. Quando mata o último cangaceiro, Corisco sente-se meio perdido, pois considerava-se imbuído de um propósito maior: livrar o mundo de todos os males. E só ele poderia encarnar perfeitamente o papel de justiceiro. Então, um dia, surge a oportunidade de mais uma vez cumprir seu papel.

Na cidadezinha de Jardim das Piranhas aparece um cangaceiro que se apresenta como a reencarnação de Lampião, chamado Coirana (Lorival Pariz). Antônio das Mortes é chamado para matar esse cangaceiro. E vai até a cidade para exterminá-lo, não por dinheiro, mas porque esse é o seu destino. E aí o filme mostra de forma alegórica o encontro desses mitos. Apesar de desacreditado inicialmente, por se dizer herdeiro de Lampião, no final Coirana morre como um mártir. Nessa fábula que resgata o mito de São Jorge, há, ao contrário de *Deus e o diabo na terra do sol*, um desencanto. O sertão e seus cangaceiros não configuram mais um espaço de subversão, mas de interrogação.

Tudo parece incerto. Instigante, o filme apresenta uma forma diferente de se fazer cinema, seguindo os parâmetros do Cinema Novo. Tão inovador, que não passou despercebido pela crítica e Glauber Rocha foi aclamado como Melhor Diretor no *Festival de Cannes*. Destaque para a atuação de Odete Lara como Lara, atormentada mulher do coronel Horácio (Jofre Soares), que se envolve com o professor interpretado por Othon Bastos. De acordo com Ismail Xavier na obra *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, embora *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* tenha seus momentos esquemáticos, constrói uma alegoria que ultrapassa o retorno simples ao chamado “nacional/popular”, presente nos anos 1960:

O filme desconfia, sem dúvida, da modernização e lhe endereça a sua condenação moral. Mas sabe da sua efetividade, do quanto ela negou a antiga teleologia do sertão/mar e exige a sua inclusão no diagnóstico geral, aqui formulado de modo oblíquo. Neste sentido, Glauber tem uma forma muito peculiar de trabalhar a articulação arcaico/moderno, *inversão da colagem tropicalista*. [...] A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da Revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, esta engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro (XAVIER, 1993, p. 186).

É uma obra também emblemática do chamado Cinema Novo, assim como *Terra em transe*. Filmes muitas vezes não compreendidos pelo público, mas que tinham como intuito chamar a atenção para questões nacionais.

Já *Baile perfumado* (1997), filme de Lívio Ferreira e Paulo Caldas, apresenta um sertão diferente, fértil, rico. Apresenta a história de um personagem real, o libanês Benjamin Abrahão (interpretado por Duda Mamberti). Mascate, fotógrafo e cineasta, ele consegue a proeza de encontrar o famoso bando de Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos). A obra apresenta imagens feitas originalmente por Abrahão e que foram apreendidas pela ditadura do Estado Novo, sendo recuperadas só nos anos 1960 pelo cineasta Paulo Gil Soares e seu produtor, Thomas Farkas. A partir desse material eles produziram em 1965 o curta-metragem *Memória do cangaço*, que ao lado de *A musa do cangaço* (1981), de Humberto Mauro, ajudou a popularizar a figura de Benjamim.

Nessa obra a tônica é a de inovação. Não se busca a politização, como Glauber, nem mostrar o sertão e suas mazelas. O bando de Lampião é mostrado de forma descontraída, dançando, bebendo e rindo. Lampião é visto de forma aburguesada, gosta de usar o perfume francês Fleur d'Amour e o uísque White Horse. É apaixonado por Maria Bonita, mulher que sempre ouve com atenção e que o influencia sobre que decisões deve tomar. Mostra um outro lado do mito: um cangaceiro que gosta de escrever poesias e que reflete sobre seu legado. Nesse momento de decadência do cangaço, eles vivem às custas de fazendeiros ricos, dos quais cobram taxa de proteção. Essa indolência acaba sendo fatal e eles são presos pelos soldados do governo. Como explica Oricchio:

O sertão fértil de *Baile Perfumado*, essa criativa inversão do estereótipo pode ser fascinante e, ainda assim, não conduz a nenhuma consequência crítica, no sentido mais estrito do termo. Funciona como um cenário eficiente para um gênero tido como surrado, mas é só. O que, per se, não enfraquece o filme, pois o horizonte de reflexão política estaria, no caso, mais na expectativa do analista do que no leque de preocupação da dupla de realizadores (ORICCHIO, 2003, p. 134).

#### **Parte 4 - Considerações finais**

Cada obra analisada, à sua maneira, revela diferentes formas de se ver o sertão e seu personagem emblemático, o cangaceiro. Mostram, mais do que visões dos diretores, a marca de seu tempo, de sua história. Segundo Eduardo Morettin, há quatro maneiras como a história se manifesta no cinema:

- a) Herança positivista: preocupação com a exatidão da reconstituição fílmica do passado;
- b) Predomínio da ideologia dos realizadores sobre a historicidade, subvertendo o sentido dos personagens e dos fatos;
- c) Apelo ao discurso novelesco, tornando mais sutil a “subversão” dos fatos;
- d) Criação de uma narrativa histórica própria, que é criada dentro do discurso histórico e que utiliza técnica de citação bibliográfica e documental, que é legitimada pelos pesquisadores.

Estão assim em jogo várias opções de representação cinematográfica da história que não possuem apenas implicações estéticas, mas ideológicas. Muitas vezes essas quatro maneiras se interligam, exigindo do historiador um olhar que vá além da mera dicotomia entre filmes de ficção e documentais. As tensões internas de uma obra cinematográfica vão além do jogo “história oficial” ou “contra-história” da manipulação fílmica em oposição à verdade por trás do filme, como também propõe Marc Ferro.

Segundo Morettin, o mais importante é perceber a ambiguidade das imagens, que nem sempre mostram uma leitura coerente de um fato histórico, mesmo quando esse é o desejo de seus realizadores. Portanto é preciso cuidado ao analisar um documento fílmico, observando o ângulo adotado pela câmera, distância das imagens em relação a um mesmo plano, grau de legibilidade das imagens e da iluminação e grau de intensidade da ação.



Essa metodologia permite avaliar se o documento fílmico é autêntico ou não em relação aos fatos registrados. Quanto menos “manipulação” do material bruto, o filme apresentaria mais veracidade. O problema consiste em separar o que é manipulação de adulteração dos códigos narrativos que estruturam a imagem fílmica e que são compartilhados, guardadas as diferenças de estilos e gêneros pelos conjuntos de cineastas. A nova historiografia chama a atenção sobre abusos decorrentes dessa metodologia, sem o devido exercício crítico. De acordo com Morettin, há três visões distorcidas sobre o documento fílmico: filme como contraponto do documento escrito; filme como registro mecânico do real e filme como resgate do passado, registro do presente e prenúncio do futuro. No lugar dessas proposições, o pesquisador propõe a análise de

Como o sentido é produzido [...] para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançado depois de ter feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe (do filme). [...] Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto (MORETTIN apud NAPOLITANO, 2005, p. 245).

*O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), mostra uma imagem de cangaço e sobre o cangaceiro traz a perspectiva histórica do momento, de Juscelino Kubitschek, de “50 anos em cinco” de se buscar uma modernização do país e também de recuperar a autoestima, exaltando por meio das artes, como o cinema. Com diálogos criados por Rachel de Queiroz, o filme é considerado até hoje o melhor produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e mostra a ambição da produtora em se tornar uma “Hollywood” brasileira. A fotografia é primorosa, o figurino bem elaborado e percebe-se uma necessidade em fazer um filme comercial, que atinja as grandes plateias, lembrando os famosos *westerns* de John Ford. Todo o empenho foi reconhecido e o filme ganhou o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora com “Olê muié rendeira”, interpretada pela atriz Vanja Orico com o grupo os Demônios da Garoa no *Festival Internacional de Cannes*.



Em *Deus e o diabo na terra do sol*, percebe-se uma desconstrução dessa grandeza. Como explica Ismail Xavier em *Cinema brasileiro moderno*, em meados dos anos 1950 ocorre a falência da Vera Cruz. Nos anos 1960 surge um cinema de autor, que contesta esse modo de produção cinematográfico inspirado em fórmulas comerciais, buscando uma nova forma de cinema. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda, que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico e nacional (GOMES, 1996, p.100).



No filme de Glauber, o diretor transgride com a narrativa clássica e procura um “cinema de autor”, como explica Ismail Xavier em *Cinema brasileiro moderno*:

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética – o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. [...]Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas (XAVIER, 2001, p.58).

Na obra, a seca do sertão é um dos personagens, devido à sua constante presença. Corisco é diferente do Galdino (Milton Ribeiro), da obra de Lima Barreto. Enquanto Galdino possui um chapéu todo adornado com estrelas e medalhas e as mãos cheias de anéis de ouro e monta de forma pomposa seu cavalo, Corisco (Othon Bastos) possui



vestimentas simples e vaga a pé: é destituído de recursos como o sertão em que habita. Ao contrário da monumentalidade de *O cangaceiro*, aqui se afirma o realismo com toda sua crueza.

A partir de 1964, com o golpe militar e o início de um período de longa ditadura no país, o cinema busca novos caminhos. Há uma preocupação dos cineastas em analisar o instante presente, mostrando sua perplexidade diante do rumo dos acontecimentos. A questão da ditadura, aparece de forma velada em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

No segundo filme há um retorno do personagem Antônio das Mortes, presente na obra *Deus e o diabo na terra do sol*. Mas diferente do primeiro filme, em que ele aparecia decidido, sabia qual era sua missão, nessa obra o personagem apresenta-se reflexivo e questiona sua própria função na sociedade. Começa a questionar o Coronel Horácio (Jofre Soares), que o contratou para matar Coirana, o último cangaceiro e no final se alia ao professor (Othon Bastos), procurando ajudar a população local. Apresenta de certa forma o fim de uma era (do cangaço), com a morte de Coirana e um mundo que se modificava rapidamente, com a urbanização invadindo o sertão. Mostra também como o país mudava a mentalidade e que era necessário perceber quem era realmente o inimigo e oprimia o povo, representada pelos personagens Mattos (Hugo Carvana) e do Coronel Horácio. Trata-se de uma fábula alegórica, que revela também um desencanto em relação ao momento vigente, de opressão, que viveu seu ápice com a implementação do AI-5 (Ato Institucional Número 5).



Por fim, *Baile perfumado* é uma retomada do “filme de cangaceiro”, em uma época em que o cinema brasileiro voltava a produzir, após anos de quase inatividade.



Com músicas de Chico Science, o filme apresenta linguagem ágil e mostra de forma bem-humorada um sertão fértil e seus protagonistas, que gostam de consumir perfumes e participar de festas. Traz registros originais de Benjamim Abrahão e faz uma homenagem à figura desse pioneiro. Busca assim retomar as tradições nordestinas, mas de uma forma moderna, indicando novos rumos.



O cinema, dessa forma, como propõe Marc Ferro, é um testemunho singular de seu tempo e apresenta uma tensão própria, trazendo à tona elementos da sociedade:

Destrói a imagem de duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre o que cada um queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. [...]. A ideia de que o gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria-prima de uma outra história, que não a História, uma contra-análise da sociedade (FERRO apud LE GOFF & 1976, p. 202-203).

Filmes que possuem marcas do período histórico em que foram produzidos, mas que mostram também uma visão de seus diretores, que permitem identificar não só a mudança no imaginário do sertão e do cangaceiro, mas também da sociedade, propondo uma nova história.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **As estratégias fatais**. Tradução Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias

Thomé. **História e cinema:** dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto: os domínios do homem. Volume II.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CLEMENTE, Marcos E. de. **Lampião acesos: o cangaço na memória coletiva.** São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teiveira, 2009.

CUNHA, Magali do Nascimento. “Da imagem, à imaginação e ao imaginário: elementos-chave para os estudos em comunicação e cultura.” pp. 33-48. In: BARROS, Laan Mendes de (Org.) Diversos autores. **Discursos midiáticos:** representações e apropriações culturais. São Bernardo do Campo (SP): Editora da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), 2011.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” pp.199-2015. In: LE GOFF & NORA, Pierre (Orgs.) **História:** novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema:** trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais: A História depois do papel.” In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto, 2005.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo:** um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PERICÁS, Luís Bernardo. **Os cangaceiros:** ensaio de interpretação histórica. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno.** *Coleção Leitura.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar:** Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### **Filmes:**

**Deus e o diabo na terra do sol** (Brasil, 1964). Direção: Glauber Rocha.

**O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (Brasil, 1969). Direção: Glauber Rocha.

**O cangaceiro** (Brasil, 1953). Direção: Lima Barreto.

**Baile perfumado** (Brasil, 1997). Direção: Paulo Caldas e Lívio Ferreira.



**Sites**

Wikipedia

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Deus\\_e\\_o\\_Diabo\\_na\\_Terra\\_do\\_Sol](http://pt.wikipedia.org/wiki/Deus_e_o_Diabo_na_Terra_do_Sol) (**Imagem de Deus e o diabo na terra do sol**)

Encyclopedia - <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3406800278.html> (**O dragão da maldade contra o santo guerreiro**)

*XV Edição CinePE – Festival do Audiovisual*

<http://www.cine-pe.com.br/2011/v2/index.php?i=homenageados> (**Baile perfumado**)

## “Kinema: linguagem audiovisual e educação” – uma experiência cultural <sup>1</sup>

Renata Mendes Ribeiro<sup>2</sup>  
Centro Universitário Senac - SP

### Resumo

A cultura como relação simbólica que o indivíduo estabelece com a sociedade, representa uma esperança de transformação das práticas sociais que, no sistema econômico capitalista, baseiam-se unicamente na lógica do consumo. A saúde, a educação e a moradia, antes encaradas como direitos, hoje são reivindicadas como privilégios. Baseado nos pensamentos da filósofa Marilena Chauí e do geógrafo Milton Santos, este artigo analisa o projeto “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação” para entender como uma experiência cultural pode permitir ao ser humano uma percepção plena de si mesmo, como cidadão e não apenas consumidor. Diante dessa compreensão, o indivíduo é capaz de contribuir para uma práxis social que coloque o homem na centralidade das ações, lugar que hoje é ocupado pelo dinheiro em estado puro.

**Palavras-chave:** Identidade cultural; Cidadania cultural; Cultura política; Política cultural.

### 1. Introdução

O conceito de cidadania na sociedade capitalista está associado ao direito de consumir. As práticas sociais e as relações humanas, reduzidas à condição de mercadoria, estimulam o indivíduo a posicionar-se diante do mundo como um ser independente. As lutas por melhores condições de trabalho, por acesso à educação e à saúde, que antes eram coletivas, hoje são reivindicadas como privilégios. E, por meio das práticas cotidianas (construções sociais simbólicas, que reproduzem as condições estabelecidas) criou-se a sensação de que o mundo sempre foi assim.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT7: Cinema, Arte e Música, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Graduada em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado, pós-graduada em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos pelo Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo. Pós-graduanda em *Design* Instrucional a distância pelo Centro Universitário Senac em São Paulo. E-mail: reriibeiro82@hotmail.com.



Portanto, para a construção de uma sociedade na qual os homens tenham seus direitos e deveres garantidos, precisa-se primeiro desconstruir o senso comum, de modo que o sujeito perceba-se como parte de uma estrutura social determinada, onde cada lugar, pessoa e coisa são interdependentes, compreendendo, assim, o seu próprio papel ante a sociedade. O geógrafo Milton Santos descreve essa percepção como uma visão sistêmica da vida, formada por uma rede dinâmica, tecida por relações de causa e efeito (SANTOS, 2000: p.169).

Nesse processo de desconstrução das práticas sociais, a cultura tem potencial transformador, porque revela a produção sociopolítica da história. Por se tratar da relação simbólica que o indivíduo estabelece com o seu semelhante, com a natureza, com o tempo e com o espaço, em condições temporais e sociais estabelecidas (CHAUÍ, 2006: p.107) – a cultura é capaz de gerar “um sentido libertário, com força para orientar novas práticas sociais e políticas das quais possa nascer outra sociedade” (CHAUÍ, 2006: p.8-9).

Com o objetivo de investigar como essa potencialidade se realiza, será analisado o impacto do projeto “Kinema: linguagem audiovisual e educação” na vida de alguns dos participantes das oficinas de rádio, de fotografia e de vídeo, ministradas em 2008 nas cidades de Silveiras e Lavrinhas, localizadas no Vale do Paraíba, no Estado de São Paulo.

Além dessas, o projeto abrangeu outras duas cidades no Vale do Paraíba Paulista, Queluz e Areias. Entretanto, o recorte deste trabalho limita-se à Silveiras e Lavrinhas, onde a autora desse artigo foi educadora.

Financiado pelo Programa de Democratização Cultural do Instituto Votorantim (2007/2008), por meio da Lei Rouanet de incentivo à cultura (Ministério da Cultura), o Kinema contemplava outras ações articuladas às oficinas midiáticas:

- exposições públicas mediadas de filmes brasileiros;
- oficinas de socialização, na qual os jovens das quatro cidades se encontravam;



- oficinas de formação em audiovisual para professores da rede pública de educação;
- oficinas de formação em gestão cultural para articuladores municipais;
- constituição de acervos e parque de equipamentos audiovisuais;
- parceria local com as prefeituras desses municípios, que cediam o espaço para as oficinas, os lanches e o transporte para aqueles que moravam em bairros distantes;

Com intuito de avaliar se essa experiência cultural contribuiu para que os participantes assumissem uma postura mais crítica e reflexiva diante da vida, será utilizado o método de análise e síntese, a partir dos dados primários, colhidos em entrevistas semi-estruturadas, gravadas em vídeo, com três egressos da cidade de Lavrinhas e seis da cidade de Silveiras, em fevereiro de 2012.

## **2. Por que ir à escola no sábado?**

### **2.1 Silveiras**

O Vale do Paraíba é uma das 15 mesorregiões do Estado de São Paulo. Os 39 municípios constituintes dessa área têm, em comum, uma organização similar do espaço político administrativo e são subdivididos em 6 microrregiões, seguindo critérios de homogeneidade (VIEIRA, 2009: p.132 apud CLEMENTE; HIGACHI, 2000: p.17).

Silveiras faz parte da microrregião de Bananal, que durante o ciclo do café foi a mais rica do Vale do Paraíba. A Estrada dos Tropeiros, que entrecorta a cidade, constituía a única ligação entre os Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, antes da construção da Rodovia Presidente Dutra, em 1951 (VIEIRA, 2009: p.133). A cidade, considerada sede do Tropeirismo, tem importância histórica para o Estado de São Paulo, porque concentra em seu município parte do Caminho Velho da Estrada Real, usado pelos tropeiros - fundadores de Silveiras por volta de 1725 - para transportar ouro das Minas Gerais até o porto de Paraty. A cidade também teve participação ativa na Revolução Liberal de 1842 e na Revolução Constituinte de 1932. Hoje em dia, a economia do município gira em torno da pecuária leiteira e do artesanato (IBGE, 2010).

Dos 5.792 habitantes, 1.594 têm entre 10 e 24 anos de idade, faixa etária que participava do projeto Kinema (IBGE, 2010). Em Silveiras, as oficinas aconteciam em uma escola municipal, no período da manhã.

Pouco mais de três anos após a finalização do projeto, Amanda Pereira Souza, 17 anos, conta porque ia à escola no sábado de manhã:

Por paixão, porque eu gostava muito de tudo o que a gente fazia. [...] Ano passado, teve o festival de Artes de Silveiras. No Festival de Artes, nós exibimos os curtas do Kinema de 2007 e 2008<sup>3</sup> e as pessoas [...] ainda assistiam com o maior interesse, como se tudo aquilo fosse novo; então, você está rerepresentando a cidade o tempo todo. A cada momento que você apresentava um curta, uma pessoa enxergava de uma forma, a outra se reconhecia nas imagens e era muito legal você falar: “eu faço parte disso, eu ajudei a fortalecer o projeto” (Entrevista concedida em 18/02/2012).

A fala de Amanda Pereira Souza sintetiza o sentimento dos outros jovens conterrâneos entrevistados no mesmo período. Em 2008, eles frequentaram a escola aos sábados para fazer parte do Kinema, porque esse constituía um espaço de aprendizagem de coisas novas e de convivência agradável. Além disso, o projeto proporcionava aos participantes um ambiente apropriado para que eles se percebessem cidadãos silveirenses e pudessem posicionar-se como tal.

Os educadores do Kinema iam de São Paulo para compartilhar seus conhecimentos técnicos, mas esses só fariam sentido com um substrato que, nesse caso, era Silveiras. Para tornar o projeto legítimo, os jovens silveirenses precisariam redescobrir sua cidade, por meio de seus sons e através dos enquadramentos fotográficos e videográficos. O sentir-se útil por mostrar Silveiras a seu conterrâneo, e a si mesmo, de uma maneira ainda não observada, tornou latente a identidade silveirense, no meio de tantas outras cotidianamente ofertadas pela modernidade.

Segundo a concepção sociológica de identidade, essa é formada no diálogo ininterrupto entre o indivíduo e os mundos culturais exteriores, ela costura o sujeito à

---

<sup>3</sup> Os temas dos vídeos finais foram, respectivamente, o tropeirismo e a Cascata, um espaço que costumava ser utilizado como área de lazer, cujas águas foram poluídas pelo esgoto das fazendas ao redor, apesar de Silveiras ser uma Área de Proteção Ambiental – APA.

estrutura. Ao mesmo tempo em que o homem se projeta nas identidades culturais disponíveis, internaliza seus valores e significados, tornando-os parte de si mesmo; essa interação alinha os sentimentos subjetivos desse indivíduo aos lugares objetivos que ele ocupa no mundo social e cultural (HALL, 2005: p.11-12).

Ser cidadão silveirense significa fazer parte de uma comunidade simbólica, construída por imagens do tropeirismo, dos eventos históricos da Revolução Liberal de 1842 e da Revolução Constituinte de 1932, dos símbolos e dos rituais que dão sentido à existência dos moradores de Silveiras, conectando suas vidas cotidianas a um destino que os precede e que seguirá existindo mesmo depois de suas mortes (HALL, 2005: p.52). O perceber-se parte de algo que transcende a própria existência, contribui para uma visão sistêmica da vida, que Milton Santos descreve como “a possibilidade de enxergar situações e as causas atuantes como conjuntos e de localizá-los como um todo, mostrando sua interdependência” (SANTOS, 2010: p. 169). Essa percepção é o primeiro passo para o exercício da cidadania, que pressupõe o lutar pelos direitos e deveres de todos os membros de uma sociedade, já que esses estão conectados e suas escolhas interferem, em maior ou menor grau, na vida do outro.

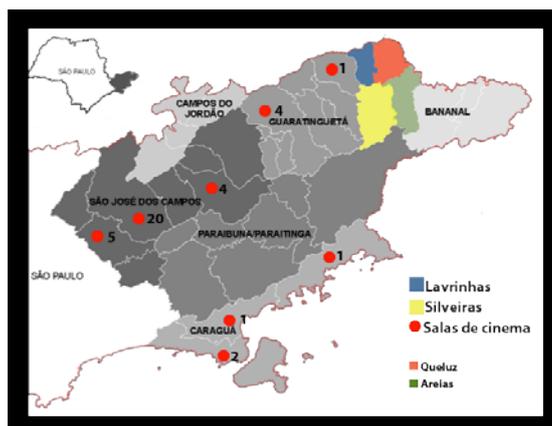
O objetivo principal do Kinema, segundo Patrícia de Oliveira Ramos, uma das coordenadoras do projeto, era “gerar autonomia para os jovens, incentivando-os a dizer e refletir sobre os movimentos do mundo e seus próprios. A tônica era deslocar os jovens do papel de receptores de informações para produtores de informações que lhes dizem respeito”.

### **2.1.1 Cineclube**

Entre as ações desenvolvidas em 2008 estavam o cineclube, as oficinas de formação em audiovisual para professores da rede pública de educação, e as oficinas de formação em gestão cultural para articuladores municipais. Como nenhum professor foi contatado durante a pesquisa de campo, não há dados para refletir sobre o resultado

dessas oficinas. Entretanto, pode-se dizer que o cineclube e as oficinas para articuladores municipais teve um desdobramento significativo.

Em 2010 a mesorregião do Vale do Paraíba Paulista tinha 38 salas de cinema concentradas em apenas 8 dos 39 municípios que a constitui. Dessas, 29 estavam na microrregião de São José dos Campos, que compreende os municípios de Caçapava, Igaratá, Jacareí (5 salas), Pindamonhangaba, Santa Branca, São José dos Campos (20 salas), Taubaté (4 salas) e Tremembé (ANCINE, 2010). Até 2012, não existiam salas de cinema nas cidades de Areias, Lavrinhas, Queluz e Silveiras.



Fonte: VIEIRA, 2009: p.132. Adaptado pela autora

CINECLUBE		
KINEMA 2008	Lavrinhas	Silveiras
Total de exibições por cidade	21	37
Total de público por cidade	1.124	2.192
Média de público por sessão	54	59

Fonte: Relatório livre do projeto Kinema

Pelo menos uma vez no mês, o articulador de cada município tinha como responsabilidade fazer uma exibição de um filme brasileiro em um bairro da cidade. Escolhia-se uma produção audiovisual do acervo da Programadora Brasil, criada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, com o apoio da Cinemateca

Brasileira e do Centro Técnico do Audiovisual – CTAv e do projeto Cinema BR em Movimento, ambos idealizados para difundir a produção cinematográfica brasileira pelo país. Na oficina de gestão cultural, os articuladores desenvolviam, dentre outras habilidades, a prática da mediação entre a temática do filme exibido e os espectadores. A articuladora de Silveiras, Joyce Souza, 24 anos, relembra uma exibição:

Foi no bairro dos Macacos, um bairro afastado da cidade. Eles recebiam muito bem o cinema lá [...] Um dia eu exibi “A Marvada Carne”<sup>4</sup> e como “A Marvada Carne” é uma história que faz parte da realidade deles, de zona rural, de trabalho, de não se ter carne todos os dias pra comer [...] a mediação foi engraçada, porque eu nem precisei falar muito. Eu lancei uma proposta pra um debate e eles começaram a falar (Entrevista concedida em 18/02/2012).

Os moradores do bairro dos Macacos se identificaram com uma série de símbolos presentes no filme “A Marvada Carne” e, durante o debate, estabeleceram um diálogo entre o que viram na tela grande e o que vivenciavam diariamente. A modernidade representada pelo cinema, que antes lhes parecia tão distante, acabou por mostrar-se cotidiana.

Nesse processo de alinhamento da essência do sujeito com os mundos culturais exteriores (HALL, 2005: p.12) a identidade se fortalece e com ela o perceber-se parte de um todo, que transcende à própria existência, e que materializa a relação de interdependência existente entre os seres sociais.

A cidadania cultural reconhece a cultura não apenas como direito de todo cidadão, mas como um espaço onde a luta de classes se manifesta e é trabalhada. Os cidadãos como sujeitos sociais e políticos, exercendo seu direito à cultura, se distinguem dos demais, entram em conflito, se comunicam, compartilham suas experiências, rejeitam formas de cultura, propõem outras e, assim, fazem girar o motor do processo cultural (CHAUÍ, 2006: p.138).

O projeto “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação”, por meio das oficinas de rádio, fotografia e vídeo, proporcionou àqueles que dele fizeram parte, a possibilidade

---

<sup>4</sup> A MARVADA Carne. Direção: André Klotzel. Produção: Cláudio Kahns. Intérpretes: Fernanda Torres; Adilson Barros; Regina Casé e outros. Roteiro: André Klotzel e Carlos Alberto Soffredini. São Paulo: Tatu Filmes, 1985.

de exprimir suas ideias e pensamentos em obras de criação coletiva; compartilhar com outros jovens a vivência de experienciar o novo, conhecer pessoas e a própria cidade, ter uma outra opção de entretenimento além da televisão.

Em 2008 uma reclamação era recorrente nos jovens das duas cidades: “aqui não tem nada para fazer”. Quando esse comentário surgia, era proposto que eles aproveitassem o que estavam vivenciando ali para criar atividades lúdicas e divertidas, para partilhá-las com outras pessoas que se sentissem da mesma maneira. O projeto viabilizou um parque de equipamentos audiovisuais necessários para a realização das exposições de filmes (projetores, caixas de som, aparelhos de DVD, telas de 100 polegadas, potências), para as oficinas de rádio, foto e vídeo (câmeras de fotografia, de vídeo, microfones, fones de ouvido, entre outros), que também poderiam ser utilizados para registrar eventos nas cidades. Cada articulador ficava responsável pelos equipamentos de seu município e pelo uso deles.

## 2.2 Lavrinhas

Lavrinhas faz parte da microrregião de Guaratinguetá, que também teve um bom desempenho econômico durante o ciclo do café, mas, nas últimas três décadas do século XX, apresentou baixos indicadores de evolução econômica. Nos dois últimos decênios, a região tem se transformado em um grande centro de turismo religioso, com destaque para as cidades de Aparecida, com a Basílica Nacional de Aparecida, já centenária; Cachoeira Paulista, com a Canção Nova e Guaratinguetá, com o primeiro santo brasileiro, Frei Galvão (VIEIRA, 2009: p.135).

Dos 6.590 habitantes, 1.282 têm entre 10 e 18 anos de idade, principal faixa etária dos participantes do Kinema (IBGE, 2010). Gleison Leonel de Macedo, 18 anos, morador de Lavrinhas, diz porque ia à escola aos sábados a tarde:

Porque antigamente não tinha a internet, daí a gente tinha que ficar em casa, assistindo televisão, fazendo qualquer coisa e, no final de tudo, dormia sem fazer nada. Com o Kinema não, você ia lá, se divertia, aprendia, conversava com os outros, era bem legal (Entrevista concedida em 19/02/2012).

“Ir para o Kinema” no sábado era um compromisso. Dia de encontrar os amigos que moravam em outros bairros, dia de aprender a mexer na câmera, dia de assistir filme e passear pela cidade não apenas se divertindo, mas levando a diversão para os conterrâneos. As tecnologias de registro e de exibição da imagem tornaram-se próximas e cotidianas, estavam ao alcance desses jovens participantes.

O projeto Kinema propunha exercícios que fizessem uso consciente dos recursos tecnológicos de registro da imagem e do som, bem como da linguagem audiovisual. Era mostrado que cada enquadramento, som ou imagem tinha um sentido e que a combinação desses constituía um discurso. Esse tipo de proposta objetivava a conscientização de que na existência social tudo é construído, portanto, pode ser alterado.

Para a antropologia social, a cultura surge quando aparece algo que, para os humanos, tem a condição de necessidade universal. A lei é um exemplo da capacidade do homem de criar uma ordem de existência que é simbólica e não natural, ou seja, física e/ou biológica (CHAUÍ, 2006: p.111-112). Uma cultura nacional é um discurso, uma maneira de construir sentidos, que influencia e organiza as ações dos indivíduos sociais, bem como a ideia que esses têm de si mesmos (HALL, 2005: p.50-51).

Por isso, a cultura é considerada uma possibilidade racional de gerar novas práticas sociais (CHAUÍ, 2006: p.8-9), mais solidárias e justas, porque ela existe e acontece no âmbito simbólico do ser humano, no qual são introjetados hábitos aparentemente naturais, mas que, na verdade, são construções sociais.

### **2.3 Articuladores: formando educadores locais**

No início de 2008, a equipe de coordenadores e educadores do projeto Kinema selecionou articuladores municipais, considerando o potencial de liderança, a responsabilidade, o comprometimento e o engajamento desses com os propósitos do projeto e com os colegas. Essa função era remunerada, por isso, durante esse processo a equipe precisou distinguir aqueles que se candidataram à vaga apenas pelo dinheiro daqueles dispostos a se transformar em um articulador/educador municipal.

Nessa época, a silveirense Joyce Souza tinha 20 anos de idade, havia terminado o colegial e não sabia se queria fazer um curso superior. A jovem conta que queria fazer alguma coisa com o que estava aprendendo e sabia que gostaria de seguir “trabalhando com gente”:

Nós iam em comunidades, nós participávamos de sessões e, aí, você ouvia as pessoas dizerem: “eu não tenho sessão de cinema”; “mas, se você não tem sessão de cinema, faltam políticas públicas” [...] eu percebi que é preciso ter uma pessoa que possa criar políticas sociais, que fazem com que as outras pessoas tenham acesso ao que lhe é de direito, ao lazer. Como assistente social eu posso criar projetos, criar uma ONG pra trazer isso pra cidade (Silveiras) (Entrevista concedida em 18/02/2012).

Em 2008, Camila Leonel de Macedo tinha 16 anos e foi indicada pela equipe de coordenadores do Kinema para participar da etapa de pré-seleção do programa “Geração Atitude”, no eixo “Jovem de Atitude”<sup>5</sup>, do Instituto Votorantim. Aprovada em todas as etapas do processo, Camila desenhou um plano de carreira, que se enquadrava no regulamento do programa e passou a receber uma quantia mensal do Instituto Votorantim para custeá-lo. Entretanto, quando a jovem optou por cursar Pedagogia ao invés da Matemática, ela não preenchia mais os pré-requisitos e deixou de participar do “Geração Atitude”. Atualmente, Camila atua como professora de Educação Infantil.

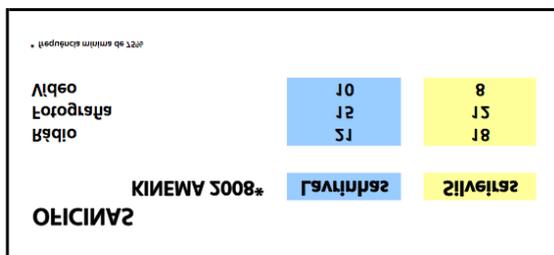
O projeto “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação” representa para essas garotas um marco: a vivência experienciada nas oficinas, nas exhibições do cineclubes, nas relações humanas estabelecidas, nas discussões críticas em um período transitório da adolescência para a vida adulta, contribuíram para o desenvolvimento pessoal e profissional dessas jovens, cujas escolhas demonstram autonomia, engajamento e visão de conjunto. Essa última, essencial para a política, porque esta “apenas se realiza quando existe a consideração de todos e de tudo” (SANTOS, 2010: p.67).

---

<sup>5</sup> O “Geração Atitude” é um programa criado pelo Instituto Votorantim que busca identificar, nos projetos sociais apoiados pela instituição, jovens com potencial e iniciativa de destaque, e oferecer subsídios para que eles concretizem o seu projeto de vida. O programa é dividido em dois eixos, Atitude Empreendedora e Jovem de Atitude. [...] O segundo eixo, “Jovem de Atitude”, oferece orientação para que os estudantes estruturarem seu plano de desenvolvimento individual, com foco no acesso ao ensino superior (VOTORANTIM, 2009).

### 3. E agora, o que eu vou fazer no sábado?

No final de 2008, o “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação” era um projeto maduro. A experiência de 2007 forneceu subsídios para que as atividades e ações culturais no ano seguinte fossem mais assertivas e plenas.



Atividade	Lavrinhas	Silveiras
Vídeo	10	8
Fotografia	12	15
Rádio	15	18
<b>TOTAL</b>	<b>37</b>	<b>41</b>

Fonte: Relatório livre do projeto Kinema

Apesar das boas perspectivas no horizonte, o Instituto Votorantim não renovou o patrocínio. Os jovens de Silveiras e Lavrinhas sentiram o fato como uma perda. Em Lavrinhas, havia um garoto que costumava conturbar as oficinas com conversas paralelas e nem sempre se envolvia nos exercícios propostos, mas era assíduo. No último encontro do ano, ao despedir-se da educadora, ele comentou: “e agora, o que eu vou fazer no sábado?”

Na tentativa de prosseguir com as atividades culturais na região, a OSCIP Vale a Pena, pessoa jurídica a frente do Kinema, inscreveu o projeto no Programa Mais Cultura – Ponto de Cultura do Governo Federal, que em 2009 contemplou a criação do “Ponto Queluz de Cultura”. O “Programa Mais Cultura”, lançado pelo Ministério da Cultura – MinC, em outubro de 2007, reconhece a cultura como necessidade básica, direito de todos os brasileiros e elemento importante para a redução da pobreza e da desigualdade social. O programa tem três dimensões articuladas: Cultura e Cidadania, Cultura e Cidades e Cultura e Economia (MINC, 2009).

Embora as ações culturais propostas pela OSCIP não tenham acabado propriamente - pois criou-se um Ponto de Cultura aberto à comunidade de Queluz e adjacências - o projeto Kinema em sua estrutura e abrangência findou. Esse fato

desestabilizou os participantes enquanto grupo, que haviam legitimado e fortalecido o projeto.

Alguns dos jovens de Silveiras que frequentavam o Kinema, hoje integram a pastoral da juventude, responsável por diversas atividades nessa região, dentre elas as exhibições de filmes do “Silvercine”, o cineclube da cidade que, ao menos uma vez no mês, faz uma sessão de cinema no salão paroquial. Com o término do projeto, os aparatos de exibição foram adquiridos pela paróquia e o padre ofereceu aos jovens a possibilidade de prosseguir com o cineclube. Eles contam que o “Silvercine” é uma necessidade de Silveiras, especialmente do público infantil, principal frequentador das sessões. Com um repertório de filmes majoritariamente norte-americano, demanda dos espectadores, o “Silvercine”, vez ou outra, apresenta títulos brasileiros do acervo da Programadora Brasil e do Cine BR em Movimento, que são emprestados do “Ponto Queluz de Cultura”.

O cineclube em Lavrinhas não teve continuidade. A maioria dos jovens que participou do Kinema passa o dia nas cidades vizinhas de Lorena e Cruzeiro, estudando e trabalhando. Outros mudaram-se de Lavrinhas com o mesmo intuito.

#### **4. Ponto Queluz de Cultura**

Com uma verba de R\$60 mil por ano, o projeto “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação” transformou-se no “Ponto Queluz de Cultura” – PQC, resultado de uma parceria entre o Ministério da Cultura e a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. O PQC sob a ótica de seus próprios agentes:

local de todos e para todos. [...] Lugar onde você possa mostrar quem é. Mostrar sua arte, seja ela qual for [...] O Ponto Queluz de Cultura disponibiliza o espaço pra você e para seu grupo. Temos também um excelente acervo de gibis, livros e de filmes. Sem falar no equipamento de som e imagem para a exibição de Cinema. Interesses: Mostrar eventos realizados em Queluz e região; não só organizados pelo Ponto Queluz de Cultura, mas por outros espaços e pessoas. Atualmente o Ponto Queluz de Cultura tem um acervo de 100 filmes, sendo a maioria brasileiros. [...] Venha conhecer nossa gibiteca, o acervo de livros sobre a temática Ambiental, sobre Audiovisual e de Desenvolvimento Social. Temos também alguns títulos literários (PONTO QUELUZ DE CULTURA, 2010).

Patrícia de Oliveira Ramos, diretora geral da OSCIP Vale a Pena, diz que o nome do ponto de cultura foi escolhido pela comunidade que, aos poucos, se aproxima desse espaço não apenas para fruir cultura, mas também para produzi-la. O PQC e o projeto Kinema compartilham o mesmo objetivo: gerar autonomia nos atores sociais, de modo que eles não apenas recebam as informações e o conhecimento, mas que também os produzam de forma crítica e consciente.

Anualmente, o PQC lança um edital de seleção de projetos e oferece um plantão de dúvidas, com o objetivo de orientar a elaboração das propostas para que o proponente “não desanime de compartilhar suas idéias ou conhecimentos culturais com os futuros interessados”. Desde 2011, os projetos apresentados ao “Ponto Queluz de Cultura” devem versar sobre a temática “Raízes da Nossa Terra”, abordando a cultura local, a riqueza artística, histórica e social da comunidade queluzense (PONTO QUELUZ DE CULTURA, 2012).

O “Ponto Queluz de Cultura”, em parceria com o Governo Federal, Estadual e as instâncias municipais, contribui para a efetivação da cidadania cultural no município de Queluz e adjacências ao garantir: o direito à informação, permitindo que o seu acervo de filmes, de livros e gibis seja usufruído por qualquer cidadão; o direito à fruição cultural, tendo acesso a todos os eventos e atividades ofertados gratuitamente pelo PQC; o direito à produção, ao abrir editais públicos para seleção de projetos culturais propostos pela comunidade, bem como oferecer orientação para que pessoas que nunca fizeram uma proposta cultural possam formatá-la nos padrões exigidos para pleitear financiamento; o direito a participação, ao abrir à comunidade a chance de envolver-se na gestão do “Ponto Queluz de Cultura”.

Em um programa como esse, o papel do Estado restringe-se à “assegurador público de direitos, prestador sociopolítico de serviços e estimulador-patrocinador das iniciativas da própria sociedade, enfatizando [...] a obrigação de uma política [...] de garantir direitos, quebrar privilégios, fazer ser público o que é público”. Chauí estava certa ao afirmar que encarar a cultura sob o ponto de vista dos direitos, concebendo o

trabalho e a vida cultural de maneira democrática é viável, profícuo e possível de ser multiplicado (CHAUÍ, 2006: p.102).

## **5. Considerações Finais**

Uma das metas do Kinema era deixar um legado, um grupo sólido capaz de propor atividades culturais em seus municípios, bem como manter o cineclube funcionando, mesmo sem a presença quinzenal dos educadores e coordenadores do projeto. Entretanto, a própria existência social constitui um desafio para esse objetivo. Os jovens querem e precisam trabalhar, estudar, garantir seus futuros profissionais e materiais.

Em Silveiras, o cineclube é uma demanda da comunidade, mas a sua continuação está sob a responsabilidade de jovens que ainda vivem lá, diferente dos jovens lavrinhenses, que voltam para o município apenas para dormir ou para visitar a família nos finais de semana.

Embora essa meta do Kinema não tenha se realizado plenamente, percebe-se nas falas, nas escolhas e nos caminhos percorridos por alguns dos participantes entrevistados que suas posturas diante do mundo mudaram, porque eles estão descobrindo o sentido da própria presença no planeta.

O projeto “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação” enquanto experiência cultural possibilitou a seus jovens participantes uma percepção plena de si mesmo, como cidadãos e não apenas consumidores. Essa mutação é o primeiro passo para o nascimento de uma outra sociedade, cuja mudança estrutural efetiva só acontece por meio da política e da economia.

A partir de um filme, de um livro, de uma oficina de vídeo, de uma mediação de cinema compartilhada, os indivíduos vão, aos poucos e a seu tempo, se apropriando da história, cientes de que esta também é uma construção social. Os egressos do Kinema e os agentes do “Ponto Queluz de Cultura”, a medida que partilham seus conhecimentos, opiniões e visões de mundo, contribuem para a tomada de consciência de outras pessoas, que passarão a enxergar-se como cidadãos capazes de implantar um novo modelo

econômico, social e político, no qual as decisões sejam tomadas considerando o impacto delas sobre o ser humano.

## Referências

ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual: **Relatório do número de complexos e salas por UF e municípios**. Disponível em: <[http://oca.ancine.gov.br/rel\\_salasexibicao.htm#](http://oca.ancine.gov.br/rel_salasexibicao.htm#)>. Acesso em: 24 mar. 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural, o Direito à Cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2010: Silveiras**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=355200#>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2010: Lavrinhas**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=352660#>

INSTITUTO VOTORANTIM. **Geração Atitude apoiará projetos de desenvolvimento de 17 jovens**. Disponível em: <[http://www.institutovotorantim.org.br/pt/br/fiqueDentro/noticias/Paginas/090910\\_geracaoatitude.aspx](http://www.institutovotorantim.org.br/pt/br/fiqueDentro/noticias/Paginas/090910_geracaoatitude.aspx)>. Acesso em: 11 mar. 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa Mais Cultura**. Brasília, 2009. Disponível em: <<http://mais.cultura.gov.br/2009/02/09/410/>>. Acesso em: 11 mar. 2012.

OSCIP VALE A PENA. **Relatório livre do projeto “Kinema: Linguagem Audiovisual e Educação”**. Queluz, 2009.

PONTO QUELUZ DE CULTURA. **Blog**. Disponível em: <http://pontoqueluzdecultura.blogspot.com.br/>. Acesso em: 24 mar. 2012.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

VIEIRA, Edson Trajano. **Industrialização e políticas de desenvolvimento regional: o Vale do Paraíba Paulista na segunda metade do século XX**. 2009. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Cap. 5, p. 133-135. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-03022010-143611/>>. Acesso em: 24 mar. 2012.

## Memória e história no filme *Narradores de Javé: mito, realidade e ficção*<sup>1</sup>

Jaqueline Lemos<sup>2</sup>  
ECA/USP e Universidade São Judas, São Paulo, SP

### Resumo

O presente artigo faz uma breve incursão ao filme **Narradores de Javé**, da cineasta Eliane Caffé, para fazer relações da narrativa da película com as noções de mito, realidade, história, fato histórico, memória, imaginação e do papel do narrador. A partir da transcrição da obra e da análise cultural de suas características narrativas, procuramos estabelecer os vínculos que se articulam nas diversas perspectivas narrativas que o filme suscita. Partimos da premissa que narrar é um ato vital ao humano ser e essencial para compreendermos a jornada humana. O cenário fictício de **Narradores de Javé** é uma peça singular para compreendermos as facetas que estão imbricadas no ato narrativo. Ao contar e recontar uma história – que se propunha tornar-se oficial – um povoado narra, a partir de perspectivas distintas, suas memórias. A película é reveladora, pois a trama explicita a complexidade do ato cultural que é a narrativa.

**Palavras chave:** fato histórico; imaginação; mito; memória; narrador.

### Parte I – Transcrição da obra *Narradores de Javé*<sup>3</sup>

Foi lá, “num buraco perdido no oco do mundo”, como bem definiu Antonio Biá, que sucedeu essa história. Era o Vale do Javé. Um povoado diminuto, menos que um cisco no mapa.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7: Cinema, Arte e memória, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA/USP (São Paulo/SP) e mestre pela instituição. É professora e pesquisadora na Universidade São Judas (São Paulo/SP). Emails: [jaquelemos@uol.com.br](mailto:jaquelemos@uol.com.br) e [prof.jaquelemos@usjt.br](mailto:prof.jaquelemos@usjt.br)

<sup>3</sup> A **Parte I** deste artigo é uma releitura, na forma de um breve conto, da narrativa do filme *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003). Neste trecho, recontamos a narrativa a partir de uma síntese de elementos essenciais para compreendermos as reflexões que proporemos na parte conceitual do artigo. Para manter fidelidade às características do filme, o texto nesta parte mantém uma narrativa próxima da oralidade.



Diante da ameaça do desaparecimento completo do povoado para a construção de uma barragem, matutam uma saída. Os engenheiros avisaram: somente uma terra de “história grande”, registrada nos conformes das palavras escritas, teria o poder para impedir o avanço das águas:

— Vamos nós mesmo hoje escrever a grande história do Vale de Javé — propõe Zaqueu aos seus conterrâneos.

— Escrever??

— Escrever?? — entreolham-se assustados já que a palavra escrita era arte das mais raras pr’aquelas bandas.

— Vamos colocar no papel os enredos, gente!! — empolga Zaqueu — Desencavar da cabeça os acontecimentos de valor. Botar na escrita. Fazer um ajuntado tudo que é importante. Mas só tem validade se for científico!!

— Científico??

— Não pode ser história xistosa, inventada, sem regra. Tem que ser história verdadeira, científica — explica Zaqueu, definindo o que lhe parecia ser o tal de científico.

Para assumir tão primorosa missão, o povoado escolheu Antonio Biá. Homem de pouca credibilidade, com fama de futriqueiro, inventador... Mas era o único naquelas terras que sabia laçar as palavras do vento e domá-las nas linhas do papel. Biá sabia contar histórias. Saberria então, ajuntar as histórias do Vale de Javé.

E lá foi ele. Com caderno encapado e lápis em punho saiu à cata das gentes e das suas memórias.

Das lembranças ancestrais, aquele povoado sabia que era herdeiro de Indalécio, Maria Dina e de uma tropa de gente retirada de sua terra por conta do ouro cobiçado pela Coroa Portuguesa. Cruzaram caatingas e montanhas até achar o novo lar. Cantaram as divisas da terra nova: o Vale de Javé. Ali fincaram raízes. O sino era o único bem do povoado e memória do que já tinham sido.

Essa era história contada por todos, mas cada um refazia um bocadinho da narrativa buscando lugar de destaque na “história grande” e “científica” do Vale de Javé.



Antonio Biá ouvia a todos, mas pouco ou nada escrevia. De repente, interrompia a lembrança de um narrador e recontava a história, assim do jeito que lhe apetecia. E explicava:

— Olhe, uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido — filosofava Antonio Biá.

Pois bem, as histórias contadas pelo povo não ganharam vida nas páginas do caderno encapado de Biá. Na hora de compartilhar em alto e bom som a história grande de Javé, Biá escafedeu-se, mandou apenas um bilhete e o caderno rabiscado com quase nada de palavras.

No bilhete, Biá dizia:

— Quanto às histórias, melhor ficar na boca do povo, porque no papel não há mão que lhe dê razão...

Enfurecido, o povo correu atrás do homem. Agarrado pelos colarinhos, enjaulado pela multidão, foi obrigado explicar tamanha enganação. Biá fez troça da empreitada aceita. Disse que jamais seriam capazes de impedir a chegada do progresso pois eram nada. Eram areia no vento. “Javé é um buraco perdido no oco do mundo”. E foi cruel:

— A gente é povo que não escreve o próprio nome, mas inventa histórias de grandeza para esquecer a vidinha rala. Isso é fato. É científico!!!

E o fato foi que as águas chegaram. Inundaram Javé.

E o povo bateu em retirada mais uma vez. Tal qual seus antepassados, a gente de Javé carregava o sino da igreja como relíquia de uma “história grande”.

Escanteado e rejeitado, Biá se reaproximou. Abriu as páginas do caderno encapado e disse, novamente, que estava escrevendo a história de Javé. O povo se ajuntou em volta dele. Cada um queria botar um naco do seu eu na história grande de Javé.

E assim foi.

E assim escreveram sua história.



— E desde então, essa é a história de Javé, que se conta, mas que também pode ser lida e relida por essas serras e por essas grotas sem fim. Tá assentada em livro, correndo o mundo pra nunca que ser esquecida. É isso e não tem mais que isso. Quem quiser que escreva diferente — arremata Zaqueu.

## Parte II – Diálogos e tessituras

A instigante e sensível obra da cineasta Eliane Caffé, **Narradores de Javé**, de 2003, é rica em significados. Dos pouco mais de 100 minutos da narrativa cinematográfica, podemos promover pontos de contatos entre: mito, símbolo, narrador, narrativa, história, ciência, acontecimento, fato histórico, fato jornalístico, imaginação etc.

### A realidade profunda e mítica

Um dos planos mais fecundos da obra de Eliane Caffé é o mítico. O povoado de Javé condensa, sintetiza, a jornada humana desde os tempos primevos. É um povo que busca seu lugar: a terra prometida. Da sina de retirantes, vida de nômades, gente da oratura, sem o domínio das letras, faz a história e conserva a memória por meio da tradição oral. Mas a humanidade caminha em direções várias. Javé ficou no tempo dos antigamentes. A vida ali vivida não dava àquela gente um lugar de assento maiúsculo no mundo moderno, do progresso. A obra instala uma primeira relação: tradição x modernidade.

Esta dicotomia não traz conceitos excludentes, mas complementares. **Narradores de Javé** nos expõe dois planos de tempo, ou melhor, duas perspectivas para olhar o tempo. Seta e ciclo do tempo se apresentam claramente, de acordo com conceitos elaborados por Stephen Jay Gould. Para Gould, na seta do tempo:

A história é uma sequência irreversível de eventos que não se repetem. Cada momento ocupa sua posição distinta numa série temporal, e o conjunto desses momentos, considerados sequência apropriada, narra uma história de acontecimentos que se ligam uns aos outros e se movem numa direção definida. (GOULD, 1991, p. 22)

No plano da seta do tempo, a chegada da hidrelétrica e a respectiva inundação do povoado são acontecimentos irreversíveis. Por mais que tentasse impedir a sequência de eventos, a população de Javé não conteve o movimento que os arrastou de forma violenta para a modernidade.

Mas existem outros planos de tempo que se entrelaçam na obra. Nas profundezas da narrativa mítica, ciclos se justapõem, se sobrepõem e tecem a história. Para Gould, no ciclo do tempo:

Os eventos não têm sentido enquanto episódios distintos e com impacto causal sobre uma história contingente. Os estados fundamentais são imanentes no tempo: sempre presentes e jamais se modificando. Movimentos aparentes são partes de ciclos que se repetem, e as diferenças do passado serão as realidades do futuro. O tempo não tem direção.” (GOULD, 1991. p. 22)

Ao intuir a irreversibilidade do progresso, o povo de Javé se impôs uma tarefa hercúlea: escrever, “colocar no papel”, a própria história. Da tragédia que se avizinhava, aquela gente procurou uma solução. Como nos esclarece Martín SAGRERA, “[...] os mitos nascem e tomam corpo a partir de situações trágica, que pedem uma solução.” (SAGRERA, 1967, p. 78)

No desejo de se realizarem como povo, buscaram dar sentido à vida por meio da narrativa epopeica-mítica. Era necessário contar uma história heroica, grandiosa, de feitos estupendos que justificasse o lugar deles no mundo. Na ancestralidade e na memória a vida foi ressignificada. Cada um que narrava a história de Javé para Antonio Biá “botar as letras no papel”, desafiava a razão reducionista e a seta do tempo.

Os narradores criativos moldavam a “vida que devia ser”. Tal qual nos sugere Canclini (1983), o povo de Javé reelaborou simbolicamente suas estruturas para “compreender e transformar” a vida. A narrativa mítica é dotada de profundidade, como nos propõe Mircea Eliade. “As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser”. (ELIADE, 1996, p. 8)

Na profundidade da narrativa mítica, o povo de Javé refuta a vida rala, pequena. Neste plano, racionalidade e lógica perdem significado. A imaginação faz brotar a riqueza interior, como defende Eliade. “A imaginação imita modelos exemplares [...] reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade, pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito.” (ELIADE, 1996, p. 16)

É interessante observarmos que a exigência feita à gente de Javé foi justamente que eles escrevessem uma “história científica” do povoado. Segundo explicação do personagem Zaqueu, para ser científico “*não pode ser história xistosa, inventada, sem regra.*” Aquele povo fez vistas grossas para essa tal ciência. Narrar amarrados à razão disjuntiva? A vida é maior!! É superlativa. É como sugere Sinval Medina: “Existe, tanto nas forças cósmicas do universo, com dentro do próprio ser humano, um território obscuro, misterioso, irreduzível à explicação racional.” (MEDINA, 1993, p. 117)

Outro embate aparentemente dicotômico é colocado por **Narradores de Javé**: a verdade como sinônimo de ciência; a imaginação como sinônimo de invenção, coisa sem crédito. Trilhado desde que a humanidade tornou-se obcecada pela objetividade, este embate jogou o imaginário numa vala obscura. Sinval Medina (1993) adverte que o excesso de objetividade é uma “atitude anti-onírica”. Não é razoável que busquemos compreender a vida tomando como referência apenas uma das possíveis formas de conhecimento: a racionalidade científica. “A arte (como várias outras manifestações do espírito) existe para permitir ao ser humano a lida com o inexplicável.” (MEDINA, 1993, p.119) “A ficção [*aqui podemos incluir o mito*] mobiliza o imaginário, a intuição, o inconsciente. São territórios não cobertos pelo mapa lógico-analítico.” (MEDINA, 1993, p. 118)

Intuitivamente, os narradores do povoado de Javé sabiam que não só a história com carimbo de ‘ciência’ poderia lhes significar a existência. Na tessitura da narrativa de epopeia, organizaram o caos da vida. Não impediram a seta do tempo, mas refizeram o ciclo, “reordenaram relações”, como nos propõe Sagrera ao compreender o papel social do mito.

El mito es una representación motriz de la vida. Representa el mundo, mas en un lenguaje que permite modificaciones inmediatas en nombre de un absoluto; comporta imperativos que no admiten réplica; concentra todos los instintos y sentimientos para proyectar el ser humano sobre una trayectoria.” (PERROUX, apud SAGRERA, 1967, p. 75)

### **A história escrita de próprio punho**

Outro cruzamento possível a partir da obra de Eliane Caffé é o da oralidade e da escrita. O roteiro nos conduz para algumas importantes conexões. O povo de Javé nunca se preocupou em “documentar” a vida. “Botar na escrita”, como diziam, era coisa desnecessária. Registrar uma história de grandeza, tal qual exigiam os homens do progresso, seria caminhar no sentido de tornarem-se parte da história legitimada. O que eram não tinha validade alguma para a sociedade da razão, das letras, da história com ‘H’ maiúsculo. Mas tinha validade para eles mesmos. Entretanto, não era suficiente.

A legitimidade da narrativa está imbricada com a legitimidade do narrador. O caderno de capa dura e folhas pautadas zelosamente protegido por Antônio Biá deveria ser o fiel depositário da história oficial daquela gente. Lembranças, causos, mitos, imaginação de cada um, (não de todos, mas daqueles sabiam histórias de valor), irá revestir-se do valor de “fato histórico” por meio das escritas de Biá.

Quando Le Goff (1984) sugere reflexões sobre as encruzilhadas do ofício do historiador e do contar a história, percebemos que o ofício do narrador está centrado na experiência. E a experiência é a fonte que alimenta a narrativa (Benjamin, 1994). É da necessidade de compartilhar e de atribuir sentidos ao que foi vivido que podemos compreender algumas tarefas do narrador.

Se este narrador em questão estiver imbuído das vestes de um historiador, precisará assumir seu ofício tendo claro que “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (Le Goff, 1984, p. 163). Revisitar o passado para o povoado de Javé era dar sentido ao presente e imprimir significados ao lugar do grupo no mundo.

Le Goff evidentemente questiona a ideia de narrativa histórica “definitiva”, isto é, que estabeleça uma versão final e irretocável sobre um fato/acontecimento. Se a reinterpretação e construção são constantes, estão permanentemente em movimento. É possível, sempre, ressignificar o passado, a partir de onde se busca içar conexões do hoje com o ontem. E as novas conexões dão pistas para o futuro.

É provável que aos olhares de historiadores ortodoxos, a definição de Le Goff soe como relativismo inconsequente. Entretanto, quando Le Goff orienta o olhar do historiador para o campo das incertezas, ele sugere que este narrador da história saiba das imperfeições e da falibilidade da “ciência do tempo”.

Talvez, ingenuamente, poderíamos supor que o passado é um “bloco” concreto, sedimentado. Portanto, observá-lo e narrá-lo é algo preciso. Mas, certamente não é. “A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir”, já alertou Ricoeur (citado por Le Goff). Sabiamente, Antonio Biá compreendia as facetas da história. Ao tentar justificar que precisava “florear” episódios, foi certo: “uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido.”

### **As intenções do narrador**

Um dos pontos mais instigantes abordados na obra de Eliane Caffé é justamente o fato de a narrativa apresentar-se a partir de diversos pontos de vistas, de diversas perspectivas, de olhares distintos. Le Goff (1984) também nos remete à mesma reflexão. Uma coisa é o acontecimento; outra coisa é a narrativa sobre o acontecimento. Le Goff recorre a Roland Barthes para lembrar que “o discurso histórico não segue o real, apenas o significa”. E ele o significa visto que o enunciador deste discurso cria um sujeito com intenções. O filme mostra esta realidade com a narração das origens do povo de Javé a partir das intencionalidades de personagens distintos: o herdeiro de Indalécio; a herdeira de Maria Dina; o herdeiro dos escravos.

Cada narrador transcria a saga original do seu povo tomando como ponto de partida sua relação com o mundo. Só é possível narrar a partir de um lugar: seja ele

geográfico, temporal, psicológico... A narrativa da herdeira de Maria Dina, por exemplo, vem à tona marcada pela necessidade de iluminar uma voz de gênero: as mulheres que historicamente estiveram silenciadas nas narrativas. A mesma aproximação podemos fazer quanto à questão racial, no momento em que o herdeiro dos escravos toma a narrativa para si.

A narrativa histórica, portanto, está imbricada não só das intencionalidades do narrador criado pelo autor, mas também “do local” de onde se narra e do tempo no qual está inserido o autor. Ou seja, não é “apenas” o acontecimento que está sendo narrado, mas há um diálogo multifacetado em torno da narrativa. Se o historiador tem claro todas as forças que interagem no seu ofício, certamente ele se abre para compreender as evidentes limitações de uma pretensa história universal, tão enraizada. Uma crítica muito procedente neste aspecto foi pontuada por Le Goff, quando ele diz: “o saber ocidental considera pois que a história nasceu com os Gregos. Está ligada a duas motivações principais. Uma de ordem étnica, que consiste em distinguir os Gregos dos bárbaros. [...] O outro estímulo da história grega é a política ligada às estruturas sociais. [...] A história, arma política. Esta motivação absorve finalmente a cultura histórica grega” (LE GOFF, 1984, p.188). Neste sentido a história cumpriu um papel “civilizador” e “homogeneizador” dos povos.

As narrativas que não estavam imbuídas dos “valores gregos” eram estigmatizadas como bárbaras. Não civilizadas. No filme de Eliane Caffé, a mesma questão foi problematizada. O povo de Javé, analfabeto e esquecido, representa a “barbárie”, que será varrida do mapa pela força irrefreável do progresso. Somente se conseguissem “escrever a história grande e científica” é que evitariam a morte do povoado.

Podemos afirmar que a exigência feita pelos engenheiros é a mesma feita pelos Gregos. Mas, mesmo vencido aquele povo continuou sua narrativa. Deu sentido à vida. Com o sino símbolo de uma trajetória, retirou-se das terras inundadas e refez sua narrativa. O povo de Javé não sucumbiu às imposições dos engenheiros do progresso. Mostrou na prática o significado do alargamento dos horizontes da história “sob a forma

dum saber falível, imperfeito, discutível, nunca totalmente inocente” (LE GOFF, 1984, p. 245). Segundo Le Goff:

A história já tem a sorte ou a infelicidade (única entre todas as ciências?) de poder ser feita convenientemente pelos amadores. De fato, ela tem necessidade de vulgarização – e nem sempre os historiadores profissionais se dignam aceder a esta função, no entanto essencial e digna, da qual se sentem incapazes; mas a era dos novos *media* multiplica a necessidade e as ocasiões para existirem mediadores semi-profissionais. (LE GOFF, 1984, p. 180)

### **Narrativas no campo da comunicação**

O filme de Eliane Caffé também nos permite compreender o papel do narrador não somente no campo da história, mas inclusive do jornalismo, posto que o jornalista é um leitor e narrador do cotidiano. “Dotado da capacidade de produzir sentidos, ao narrar o mundo, o *sapiens* organiza o caos em um cosmos. O que se diz da realidade constitui outra realidade, a simbólica.” (MEDINA, 2006, p. 67) Compreender a realidade simbólica (ou segunda realidade como diz Boris Kossoy) é uma das tarefas mais fundantes que um narrador precisa desenvolver.

Ciente das diferenças entre fato e narrativa; acontecimento e fato histórico, o narrador (seja ele historiador, jornalista...) seria capaz de dar os primeiros passos para alcançar o voo autoral e emancipatório que propõe Cremilda Medina para o produtor de sentidos. São apenas os primeiros passos, pois para que o jornalista narre a “história social da atualidade” como um autor-mediador ele necessita municiar-se também de sutileza, complexidade e afeto (MEDINA, 2006).

Precisa abrir-se para perceber a realidade nos seus múltiplos sentidos e nas múltiplas dimensões. Perceber os sentidos que nos fazem humanos: tato, paladar, audição, olfato, visão. A narrativa humana não pode prescindir dos sentidos humanos. Medina (2003) critica a atrofia de sentidos e o aprisionamento a regras de uma razão instrumental no jornalismo. Segundo Medina:

Quando se enfrenta, na comunicação social, e se vai ao mundo resgatar os perfis dos protagonistas sociais, sobretudo aqueles que ainda não se consagraram como vedetes (olimpianos, segundo Edgar Morin), não está em jogo a razão ou a irracionalidade. Emerge uma esfera que



transcende a dicotomia racional/irracional: o universo fluido e misterioso da não-racionalidade. (MEDINA, 2003, p. 130)

Cremilda Medina prossegue:

Quando se constrói um personagem ou uma história de vida, as fronteiras do real e do imaginário se diluem [...]. Cai por terra a assepsia racionalista da interação humana criadora de um encontro sem cartas marcadas. Também a crença de um rigor profissional que chegue ao relato objetivo da realidade, em última instância, à verdade, só persiste em mentes arrogantes. (MEDINA, 2003, p. 130)

Antonio Biá, se jornalista fosse, teria escrito uma comovente narrativa contemporânea. Sem muita fé em si mesmo, portanto humilde, sentiu/viu/ouviu/tateou/digeriu o inconsciente daquela gente dos fragmentos vários que foi ouvindo da boca de cada um. Biá conseguiu “contar a história coletiva de forma sutil e complexa, afetuosamente comunicativa e iluminando no caos alguma esperança do ato emancipatório.” (MEDINA, 2006, p. 69)

Narrou uma história. Estabeleceu vínculos. Organizou o caos.

## Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. [Obras escolhidas; vol 1]

BLOCH, M. **Apologia da História, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos – ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOULD, S. J. **Seta do tempo, ciclo do tempo: mito e metáfora na descoberta do tempo geológico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



LE GOFF, J. **História**. In: Enciclopédia Einaldi, volume Memória-História. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MEDINA, C. **A arte de tecer o presente – narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.

\_\_\_\_\_. **O signo da relação – comunicação e pedagogia dos afetos**. São Paulo: Paulus, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ciência e jornalismo – da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus, 2008.

MEDINA, S. **A literatura na era da incerteza**. In: Do hemisfério sol – o discurso fragmentalista da Ciência. Medina, Cremilda; Greco, Milton (orgs). São Paulo: ECA/CJE/CNPq, 1993.

RICOUER, P. **Tempo e Narrativa: o tempo narrado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. [vol 3]

SAGRERA, M. **Mitos y Sociedad**. Barcelona: Editorial Labor, 1967.

### Filme

**NARRADORES DE JAVÉ**. **Direção:** Eliane Caffé. **Roteiro:** Luís Alberto de Abreu e Eliane Caffé. **Produção:** Vania Catani. **Elenco:** José Dumont, Nelson Xavier, Rui Resende, Gero Camilo, Nelson Dantas, Alessandro Azevedo, Maurício Tizumba, Benê Silva, Matheus Nachtergaele, Altair Lima. **DVD:** 102min, NTSC. **Brasil, 2003**.

### Roteiro de Narradores de Javé

ABREU, L. A. de; CAFFÉ, E. **Narradores de Javé**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004. (Coleção Aplauso. Série cinema Brasil / coordenador geral Rubens Ewald Filho)

## “Nós tamo tudo perdido aqui”: um estudo sobre a recepção da 31ª Bienal de arte de São Paulo<sup>1</sup>

Marcia Perencin Tondato<sup>2</sup>

Bruna Freire Bastos<sup>3</sup>

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo-SP

### Resumo

Neste artigo analisamos os processos de recepção da 31ª Bienal de Arte de São Paulo, tendo como principal referência teórica o conceito de “hibridação cultural” de Néstor Garcia Canclini. A partir de sondagem de cunho antropológico realizada na Bienal, exploramos falas dos visitantes e suas relações às noções de midiatização, descoleção, desterritorialização e poderes oblíquos, buscando refletir sobre as formas de recepção da exposição, bem como sobre a própria metodologia empregada.

**Palavras –chave:** comunicação, consumo, arte, espaço urbano.

### 1. Introdução

A 31ª Bienal de Arte de São Paulo<sup>4</sup> trabalhou o tema “Como (...) coisas que não existem”. Nas reticências estão suprimidos os complementos “falar sobre”, “viver com”, “lutar por”, “usar” e “aprender com”. A proposta visou discutir sobre uma arte tão

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 - Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas do Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo-SP, mtondato@espm.br

<sup>3</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas do Consumo, Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo-SP, fbastos.bruna@gmail.com

<sup>4</sup> Criada em 1962, a Fundação Bienal de São Paulo está localizada no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, em um pavilhão emblemático da arquitetura modernista brasileira, projetado por Oscar Niemeyer. É uma das mais influentes instituições internacionais de promoção da arte contemporânea e seu impacto no desenvolvimento das artes visuais brasileiras é notadamente reconhecido. Desde a sua primeira edição, em 1951, foram produzidas trinta Bienais, com a participação de aproximadamente 160 países, 67 mil obras, 14 mil artistas e 8 milhões de visitantes. As duas últimas Bienais atraíram mais de 500 mil visitantes em cada edição, além do público registrado nas itinerâncias realizadas em diversas cidades do país, que na 29ª Bienal foi de 230 mil visitantes e na 30ª Bienal foi de 185 mil visitantes. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/bienal.php>. Último acesso em 17/02/2015.

imbricada à vida humana que não chega dela diferenciar-se substancialmente, diluindo-se no cotidiano, e, sem fronteiras claras, alojando-se nas ações mais corriqueiras e fragmentadas. A Bienal trabalhou a ideia de que “as coisas que não existem”<sup>5</sup> são trazidas à tona quando mais precisamos delas, ou seja, quando o que existe não é suficiente e, portanto, precisamos reinventá-lo. Por este motivo, o foco dos trabalhos apresentados foram as coisas que não existem dentro do contexto do conflito, situação em que é necessário ultrapassar limites e tornar real o que ainda é somente imaginação.

Quando a organização da 31ª Bienal nos diz que “esta não é uma Bienal fundada em objetos de arte, mas em pessoas que trabalham com pessoas que, por sua vez, trabalham em projetos colaborativos”<sup>6</sup> entendemos que nesta edição da Bienal a preocupação fundamental não foi expor obras que respondessem à exigências técnicas determinadas ou estilos específicos, mas oferecer uma experiência que tratasse sobre processos, ela própria, fazendo parte do trabalho artístico. O material de comunicação da exposição explica que: “a expectativa é de que todos [...] possam explorar algumas das possibilidades ali presentes para depois seguirem os seus próprios caminhos, individuais e/ou coletivos, levando algo novo consigo.”

Para entender como foi percebida a intenção metalinguística da 31ª Bienal, refletindo sobre a própria arte no contexto contemporâneo, enfrentando as incertezas, ambiguidades e polivalências de seu potencial estético e comunicativo, realizei uma pesquisa antropológica, tendo como referência as noções sobre “hibridação cultural” de Néstor Garcia Canclini (1998) e metodológicas de Rosana Guber (2004).

## **2. Uma reflexão sobre os processos de recepção da 31ª Bienal**

Entendendo que as instâncias metodológica e teórica não são dissociadas (GUBER, 2004), começo este artigo, de caráter mais analítico e teórico, apresentando o processo metodológico com um relato sobre o modo de produção dos dados a serem analisados.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>. Último acesso em 17/01/2015.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>. Último acesso em 17/01/2015.



A opção foi uma abordagem antropológica, com foco na produção de um conhecimento não etnocêntrico, ou o menos etnocêntrico possível, sem se voltar para a confirmação de hipóteses, mas para o reconhecimento de práticas e lógicas próprias dos sujeitos em observação. Guber (2004) nos mostra os caminhos para esta abordagem, dando destaque à entrevista antropológica, que não é estruturada, não trabalha com perguntas pré-estabelecidas e nem roteiro definido, baseando-se na interação ativa em que o olhar se volta para o que está sendo produzido no encontro entre observador e observado. Em uma interação em que os sentidos se abrem, sugerindo categorias e noções que o pesquisador aprofundará em suas reflexões.

A princípio, pensamos em trabalhar a partir da observação participante. Contudo, esta não se mostrou adequada para os fins da reflexão intencionada que necessitaria dados construídos a partir da fala dos visitantes da exposição, daí a decisão por entrevista-los. A preocupação por não imprimir marcos interpretativos do pesquisador sobre os visitantes fez com que optássemos por abordá-los com a pergunta: “Olá, você pode me contar como está sendo a sua visita aqui na Bienal?”. O material empírico assim coletado consistiu, portanto, nas respostas livres dos visitantes e fotografias produzidas em campo.

A partir do material produzido, iniciamos, então, o processo de “reflexividade”. Segundo Guber (2004), a instância reflexiva é o momento em que o conhecimento a partir do trabalho do campo se faz. É no processo de reflexividade que se rompe com o empiricismo, culturalismo, sociocentrismo e positivismo. Isso porque ao praticar a reflexividade cruzam-se diferentes canais e formas de elaboração intelectual. Portanto, cruza-se o que os entrevistados dizem com o que eles fazem, articulam-se dados históricos com os conceitos teóricos e contextualiza-se a pesquisa enquanto interação comunicativa. Para a autora, as duas principais operações que compõem a reflexividade é o reconhecimento dos entrevistados e entrevistadores como agentes de uma cultura, portanto, sujeitos de suas ações, pessoas que decidem sobre suas ações dentro de um contexto. E a segunda operação é pensar sobre o momento de interação entre entrevistador e entrevistado, entendendo que tanto um como outro estão produzindo discursos que devem ser relativizados (GUBER, 2004).

O exercício de reflexividade que fazemos neste artigo ao analisar as falas dos visitantes não visa revelar a verdade sobre suas posições ou a explicação exata do porquê de seus discursos, mas identificar algumas categorias teóricas com as quais as falas dos visitantes possam dialogar e com isso contribuir para que avancemos nas reflexões sobre a problemática da pesquisa, a recepção da 31ª Bienal de arte de São Paulo segundo o conceito de “Hibridação Cultural” de Garcia Canclini (1998).

### **3. Hibridação: Cidade e Espaço público**

Nem parece São Paulo, trânsito, coisa ruim, aqui tem natureza, esporte, cultura, é outra coisa. Outra realidade, diferente de tudo. (depoimento de visitante na 31ª Bienal).

Dois pontos principais nos chamam a atenção nesta fala. O primeiro é a relação feita entre a Bienal e os termos “natureza, esporte, cultura”. O segundo é a distinção entre a descrição da cidade de São Paulo como “coisa ruim”, “trânsito”.

Quando o entrevistado qualifica a Bienal como um lugar em que há “natureza, esporte, cultura”, podemos entender que ele está considerando o Parque do Ibirapuera como um todo e não somente a Bienal, uma vez que dentro do Pavilhão da Bienal não há nenhuma área verde, nem espaço para práticas esportivas, mas, apenas, áreas construídas para abrigar exposições e manifestações culturais. Já o Parque se configura como um complexo de entretenimento e lazer da cidade, agrupando espaços para a prática das atividades descritas pelo informante “natureza, esporte, cultura”.

A segmentação dos espaços urbanos por funções específicas é típica do plano de cidade barroco, que se apoia sobre três pilares: leitura mecânica dos fluxos de circulação da cidade; planejamento para a organização de uma cidade sem males ou conflitos; visibilidade do poder e controle da cidade por meio de um esquadramento de seus espaços. Neste projeto, há equipamentos coletivos promovendo a disciplina e a vigilância, garantindo um modelo de normalidade (ROLNIK, 2012).

São Paulo teve projetos urbanísticos alinhados ao plano barroco, que transformaram os contornos da cidade, substituindo pequenas vias por grandes avenidas

e dando margem ao crescimento da cidade. Contudo, como nos mostra Toledo (2004) na obra “São Paulo: três cidades em um século”, os serviços básicos de atendimento aos cidadãos não acompanharam o projeto urbanístico e a falta de transporte, serviços de telefone e correios desestimulou a criação de centros alternativos, fazendo com que a cidade crescesse verticalmente ao invés de se expandir para os lados. Com isso, casarões foram destruídos para dar lugar a prédios mais modernos e altos, áreas verdes deram lugar a novos edifícios e iniciou-se uma intensa prática de especulação imobiliária.

Atualmente, a cidade de São Paulo é uma das dez cidades mais populosas do mundo<sup>7</sup>, com 19 milhões de habitantes em sua zona metropolitana. Todavia, como nos explica Rolnik (2012), apesar da passagem do tempo, o projeto urbanístico barroco ainda é válido para a maioria de seus espaços urbanos.

Entendemos que o Parque do Ibirapuera pode se encaixar como um exemplo deste tipo de espaço, uma vez que possui uma finalidade objetiva, a de abrigar práticas esportivas e de lazer, além de uma sistematização específica que o organiza dentro de uma concepção de “cidade sem males”, com grades, guaritas e catracas que funcionam como dispositivos de segurança, mas também de controle. Então, quando o visitante reconhece o Parque como lugar de “natureza, esporte e cultura”, em sua fala há um sentido que se relaciona a esta organização espacial sustentada pelo projeto urbanístico barroco.

Segundo Garcia Canclini (1998), uma esfera pública que se orienta para as finalidades, para a eficiência e para o controle é aquela voltada para as ações pragmáticas, hostil às subjetividades. Instância que, por sua vez, encontrará refúgio na esfera privada.

Em uma época em que a cidade, a esfera pública, é ocupada por agentes que calculam tecnicamente suas decisões e organizam tecnoburocraticamente o atendimento às demandas, segundo critérios de rentabilidade e eficiência, a subjetividade polêmica, ou simplesmente a subjetividade, recolhe-se ao âmbito do privado (GARCIA CANCLINI, 1998, p. 288).

É nesse sentido que o autor nos explica o processo de mediação, tendo em vista que, em paralelo à urbanização há o movimento de recolhimento das subjetividades para

---

<sup>7</sup> <http://www.cidadedesaopaulo.com/sp/br/sao-paulo-em-numeros>

o âmbito privado. Os meios de comunicação de massa, nesse contexto, fazem a ponte entre a esfera pública e a esfera privada e, assim, os cidadãos passam a consumir assuntos relativos à esfera pública dentro de suas casas, discutindo-os no âmbito da intimidade, em família e com os amigos. É por esta razão que Garcia Canclini (1998) expõe a mídia como a grande mediadora e mediatizadora das interações coletivas e do que vem a ser entendido como “público”.

Como quase tudo na cidade ‘acontece’ porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer, acentua-se a mediatização social, o peso das encenações, as ações políticas se constituem enquanto imagens da política. Daí que Eliseo Verón afirme, de forma radical, que participar é hoje relacionar-se com uma ‘democracia audiovisual’, na qual o real é produzido pelas imagens geradas pela mídia (GARCIA CANCLINI, 1998, p.290).

Então, quando o entrevistado descreve São Paulo como “trânsito”, “coisa ruim”, e a Bienal como algo distante disso, e nem parece uma estar contida na outra, a Bienal em São Paulo, tem-se a impressão e estarmos falando de “duas realidades”, “uma diferente da outra”. A partir disso, podemos nos remeter ao conceito de mediatização trabalhado por Garcia Canclini, na medida em que o “real” de São Paulo construído pela mídia não abriu possibilidade para que esta “outra realidade” pudesse ser esperada. Na interpretação do entrevistado, uma realidade em que não há “trânsito” e não há “coisa ruim” não poderia pertencer à cidade de São Paulo, contudo, “pertence”, daí a surpresa. Do ponto de vista do conceito de “democracia audiovisual” (VERÓN, *apud* GARCIA CANCLINI, 1998) podemos dizer que não houve espaço para uma significação pública de São Paulo nos moldes da realidade experimentada pelo visitante na Bienal.

Podemos, então, entender que a atribuição e sentido pelos visitantes da Bienal dialoga com o próprio imaginário da cidade de São Paulo, e com o “jogo de ecos” (GARCIA CANCLINI, 1998) provenientes dos meios audiovisuais, além dos que experimentamos diariamente no cotidiano nas ruas.

#### 4. A Memória e o Corpo

A realidade esmagou o que tem aqui. Lá fora parece que tá vivo, aqui dentro não. (depoimento de visitante na 31ª Bienal).

Para analisar a fala desse entrevistado, trazemos fotografias elaboradas durante a visita à Bienal. Nelas é possível observar a disposição dos corpos dos visitantes em relação às obras,<sup>8</sup> o que nos ajuda no aprofundamento da reflexão sobre as experiências vividas na Bienal, e fora dela. Em primeiro lugar, notamos que nas três fotografias os corpos<sup>9</sup> dos visitantes refletem pouco ou nenhum movimento. De modo geral, os visitantes estão sozinhos, em duplas ou em trios, poucos estão junto a grupos com muito mais pessoas. Podemos também observar que a maioria dos visitantes está com as mãos dentro dos bolsos, com as mãos entrelaçadas ou apoiadas sobre o corpo. Quase nenhum está tocando a obra, lembrando que as duas primeiras fotografias mostram cenas com obras em que o toque era proibido, sinalizado por um aviso “não tocar”, já na terceira fotografia temos uma obra que podia ser tocada.



Figura 1: visitantes<sup>10</sup> na 31ª Bienal de Arte de São Paulo

Fonte: fotos elaboradas por Bruna F. Bastos, em Novembro/2014

A partir das fotografias, observamos que o comportamento dos corpos dentro da Bienal não varia substancialmente de obra para obra, indiferentemente se for permitido ou não serem tocadas. Nesse sentido, entendemos que, além de regras explícitas como “proibido fumar”, “colocar o celular no modo silencioso”, “andar devagar”, “não fotografar com flash”, “não tocar as obras”, “não comer e nem beber na exposição”, há

<sup>8</sup> Todas as obras podem ser pesquisadas no site da 31ª Bienal. Disponível em <http://www.31bienal.org.br/pt/information/808>. Último acesso em 16/01/2015.

<sup>9</sup> Utilizamos o termo “corpos” por ter como objetivo uma reflexão sobre a postura física dos visitantes da Bienal, a interpretação de seus gestos e movimentos.

<sup>10</sup> Da esquerda para a direita: visitantes em contato com a obra “Map” de Qiu Zhijie; visitantes em contato com a obra “Não é sobre sapatos” de Gabriel Mascaró; visitantes em contato com a obra “RURU” de ruangrupa.

também uma educação e uma expectativa sobre a forma de se comportar em uma exposição com esta.

Uma classificação rigorosa das coisas, e das linguagens que falam delas, sustém a organização sistemática dos espaços sociais em que devem ser consumidos. Essa ordem estrutura a vida dos consumidores e prescreve comportamentos e modos de percepção adequados a cada situação. [...] Contudo a vida urbana transgride a cada momento essa ordem (GARCIA CANCLINI, 1998, p.301).

Entendemos o ambiente da Bienal (galeria de arte) como um desses espaços sistematizados, dotado de uma gramática própria onde se é esperada uma conduta padrão. É neste sentido que contrapomos a disposição dos corpos dentro do espaço da Bienal em relação à disposição dos corpos fora dela.

Fora do Pavilhão da Bienal, na marquise<sup>11</sup> que conecta o Pavilhão aos outros prédios do parque, o que se via eram visitantes em movimento. Grupos de jovens, adolescentes e famílias praticando skate, patins, dança, acrobacias, tocando violão, cantando, comendo, dançando, etc. As conversas, os cantos e as risadas são em alto tom. O cheiro é de suor e de comida. Os grupos variam em tamanho, desde pessoas sozinhas e em duplas até grupos de 20 a 30 pessoas, que se tocam, gesticulam, numa convivência informal e sem compromisso com o local. Tal diferença de comportamento interpretamos sob a perspectiva de que o controle sobre o corpo percebido e registrado dentro do Pavilhão reflete a compreensão da necessidade de conter movimentos e práticas que pudessem eventualmente configurar-se com possíveis transgressões aos sistemas sociais vigentes. Como vemos na figura 2.

---

<sup>11</sup> Sobre a Marquise do Parque do Ibirapuera: “Projeto do renomado arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, com aproximadamente 600 metros de extensão, que interliga o conjunto de edifícios formado pelo Palácio das Indústrias, hoje o edifício da Bienal, o pavilhão de exposições Governador Lucas Nogueira Garcez, conhecido como “Oca”, os Palácios das Nações e dos Estados, o Museu de Arte Moderna (não previsto no projeto original), e, apenas muito recentemente, apesar de previsto no projeto original, um grande auditório[...]” Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.070/371>>



**Figura 2: Visitantes na Marquise do Parque do Ibirapuera**  
Fonte: Google imagens.<sup>12</sup>

Enquanto em museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles. (GARCIA CANCLINI, 1998, p.301)

Entendemos que a dinâmica urbana à qual se refere Garcia Canclini está mais oprimida dentro do pavilhão da Bienal, e essa contenção se dá, entre outras instâncias, no controle dos corpos dos visitantes, que são impedidos de interagir com as obras com outros sentidos além da visão, e logicamente audição e olfato, se for o caso. Neste sentido, os corpos que estão fora do pavilhão se veem diante de possibilidades de interação com os movimentos sociais, visto que estão sob menor regulamentação e podem dialogar mais livremente com o ritmo da vida contemporânea. Então, quando o entrevistado diz “lá fora parece que tá vivo e aqui dentro não”, interpretamos que o rígido controle sobre os corpos e sobre os tipos de interação que se dão entre eles e as obras tolhem a irreverência que confere vitalidade à prática social.

Ainda sobre a interação entre obra e visitante:

A impressão é que os artistas estão bem protegidos dentro do lema “qualquer leitura é válida”, então fazem qualquer coisa e deixam na mão das pessoas a tarefa de procurar, decifrar, cavoucar, até achar algo, porque esse algo será transformador. (...) Se com isso eles querem

<sup>12</sup> Não fotografamos os visitantes na marquise. Para trazer imagens de referência, utilizamos imagens capturadas na web, das quais selecionamos as que mais se alinham à observação feita. Da esquerda para a direita: Disponível em <http://www.flickrriver.com/photos/artexplorer/tags/louise/>; Disponível em: <https://terraplana.wordpress.com/2010/01/>; Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.070/371>



ênfatar a importância do processo e não do fim, dizer que é o processo que importa, ok, mas me coloca no processo de verdade então, não me mostra os seus esboços. Porque senão eu já estou dentro desse contexto de fim e aí não consigo dialogar com o processo. (depoimento de visitante na 31ª Bienal).

Historicamente as artes já desempenharam função sagrada, possuindo um lastro com as figuras divinas, seu consumo acontecendo mediante a contemplação. Com o avanço da tecnologia, o advento da fotografia e a possibilidade de reprodução em larga escala, o campo artístico adquiriu função política, deixando de restringir-se somente ao sagrado para abrir-se para diferentes práticas sociais. Assim, seu consumo passou a se dar também mediante a fruição, em específico no da modernidade, a partir do que a prática da arte faz parte de manifestações culturais diversas, identitárias, de protesto, publicitárias, etc.. Portanto, seu consumo inscrevendo-se em formas variadas, híbridas, que extrapolam a contemplação (BENJAMIN, 2014).

Colocar as obras novamente em um contexto de consumo a partir da contemplação funciona como uma retomada da perspectiva de ser o campo artístico algo sagrado, de difícil acesso, um lugar de iniciados, deslegitimando outras formas de consumo e limitando a democratização, entendida como acesso livre aos significados. Então, quando o visitante diz “me coloca no processo de verdade então, não me mostra os seus esboços” há uma crítica sobre a forma de expor obras de arte em galerias e museus. Uma forma que sugere um tipo de consumo que preserva o distanciamento entre obra-artista e público. Se nessa a proposta era Bienal trabalhar a ideia da contemporaneidade da arte, de seu processo e das relações sociais no século XXI, isso não aconteceu do ponto de vista da maneira como as obras foram expostas, que manteve um caráter conservador, que privilegia a contemplação.

## **5. Sobre “(des)Coleções” e “Territórios”**

Foi ótimo. Eu sempre venho nas Bienais. Antes tinha muita instalação e agora muito vídeo, deu pra sentir que agora é a coisa do audiovisual. E antes tinha uma ala da América Latina ou uma homenagem a algum clássico, dessa vez não... Não tem tanto a arte conversando com a gente.

Se bem que até teve o índio. Teve bastante coisa de movimentos sociais, transsexuais, religião. (depoimento de visitante na 31ª Bienal).

Podemos perceber que esta é uma frequentadora habitual das Bienais quando faz comparações entre a edição atual (2014) e as edições passadas, destacando os gêneros e as temáticas apresentados. Além disso, pontua suas observações com frases como “antes tinha muita instalação” e desta vez “muito vídeo”, “agora é a coisa do audiovisual”. Esta separação por gêneros feita pela visitante nos remete à discussão de Garcia Canclini (1998) sobre as coleções.

O autor nos chama a atenção para a forma como organizamos os bens simbólicos em uma cultura. Em geral, dentro do termo “cultura urbana” estão noções como o culto, o massivo e o popular, subdivisões que se configuram como critérios para separar as manifestações e hierarquizá-las. Dentro de cada uma das três noções, existem coleções específicas, grupos de obras com as mesmas características. Conhecê-las já é uma forma de possuí-las, pois significa compartilhar de uma gramática que possibilita relacionar-se com elas, capacidade que é sinal de distinção em relação a quem não a possui e, portanto, não consegue distinguir as coleções e, portanto, com elas se relacionar (GARCIA CANCLINI, 1998).

O espaço urbano do século XXI, todavia, perde grande parte do rigor das coleções. Nos próprios museus, espaços em que os ambientes são mais conservadores do que no espaço público estão expostas obras de diferentes artistas em uma mesma sala. Instalações, performances, quadros, painéis e até grafites dialogam em um mesmo espaço nas galerias contemporâneas. Uma mistura de gêneros que também é possível notar na arquitetura urbana, em uma mesma rua encontramos estilos que nos remetem a diferentes épocas e lugares.

As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada. (GARCIA CANCLINI, 1998, p.304).

Quando a entrevistada destaca a separação do gênero “instalação” em relação ao gênero “vídeo”, está procurando fazer comentários que lhe pareçam mais lógicos a partir de uma gramática com base em um repertório de coleções, buscando nele algum referencial para se orientar. A separação por gênero tecnológico, contudo, desconsidera as estruturas discursivas que se relacionam às obras em sua concretude e não em sua abstração, o que nos leva ao comentário anterior, quando o visitante comenta que não se sente parte daquilo, sobrando, portanto apenas o superficial, o material.

Outro aspecto que sinaliza essa superficialidade relativa é quando a entrevistada fala sobre a ausência de uma “ala da América Latina” ou uma “homenagem a algum clássico”, existente em Bienais anteriores. Mais uma vez, é a busca de um referencial, de algo conhecido, principalmente em relação à homenagem a um “clássico”, ou seja, “alguém que eu conheça”. Para suprir esta “ausência”, a entrevistada, então, recorre ao um “se bem que até teve índio”, que de certa forma a aproxima daquele contexto, pois o índio vai a significar uma “reterritorialização” (índio – Brasil) em contraste com “desterritorialização” percebida com mais intensidade.

Seguindo este raciocínio, a perda dos referencias em relação à organização dos bens simbólicos também se dá em um nível territorial. Há, portanto, um duplo movimento, o primeiro se liga à perda da relação natural da cultura com os espaços geográficos e o segundo se liga às relocalizações territoriais relativas. Os dois movimentos podem ser explicados por fenômenos característicos da sociedade contemporânea: a) a radical alteração dos cenários de produção e consumo, que agora acontecem de modo descentralizado e planetário; e b) as migrações multidirecionais que “relativizam o paradigma binário e polar na análise das relações interculturais” (GARCIA CANCLINI, 1998, p.311).

Quando a visitante explicita uma referência territorial “América Latina” e uma identidade fundamentalmente marcada por sua relação com o espaço geográfico como é a do índio, entendemos que a busca por signos identitários ligados ao território geográfico é prioritária, o que significa que a diminuição das distâncias e a flexibilização das fronteiras culturais, características típicas de uma sociedade transnacional, que não

excluem a presença de referenciais de identidade relacionadas ao território geográfico. A convivência dessas duas circunstâncias aparentemente contraditórias, valorização do território geográfico e valorização da fluidez entre as culturas, sinaliza presença da hibridação na leitura das obras da Bienal.

A questão da “desterritorialização” e “reterritorialização” também é evidente quando a visitante hesita em mencionar a figura do índio como referência latino-americana “autêntica”. Nesse sentido, entendemos essa figura fortemente atravessada por simulacros no contexto da citação da visitante, o que não compromete seu reconhecimento como símbolo identitário. No entanto, inferimos que sua legitimidade é comprometida. Sem nos aprofundarmos no aspecto da hesitação da visitante em abraçar o índio como o símbolo da América Latina, na Bienal, ter-se dado pelo caráter do simulacro, contudo, arriscamos afirmar que a entrevistada busca legitimidade ao destacar a ausência dos artistas “clássicos”, uma exigência de legitimação em relação à adequação à cultura hegemônica.

## 6. Pós modernidade

Ah, legal, mas eu não entendo nada (risos). A casinha ali, com a baladinha é legal. Mas nós *tamo* perdido aqui. *Tamo* tudo perdido [risos]. (depoimento de visitante na 31ª Bienal).

Bem interessante. Fala de pontos da contemporaneidade como travesti, Rússia, pobreza. É bem icônico. Todos me tocaram de uma forma desejada. (depoimento de visitante na 31ª Bienal).

A primeira fala, “tamo perdido aqui”, traduz um sentimento ingênuo mas sincero. Se adotarmos o paradigma pós-moderno da arte, podemos dizer que esse sentimento expressa a falta de um “referente de legibilidade”, típico de uma condição artística desprovida de estilo, que se sustenta pela “co-presença tumultuada de todos” (GARCIA CANCLINI, 1998, p.329). Do ponto de vista deste paradigma estético artístico, já não há a fixação clara de um roteiro ou de um autor, por isso as temáticas e os estilos se misturam, como falamos anteriormente ao tratar das (des)coleções, e também já não há a crença na totalidade de um autor, já que o mercado artístico e as indústrias culturais tornam

improvável a tentativa de uma arte totalmente inaugural. Ambas as circunstâncias favorecem para que a crença em uma gestualidade artística total e imediata perca força. Neste contexto, a hibridação é o cenário de uma arte cheia de nuances, fragmentada e destotalizante. A fala “tamo tudo perdido aqui” sintetiza de forma coerente o estado da arte da 31ª Bienal, uma vez que faz parte da proposta artística da exposição esta opacidade de estilo, paradigma e legibilidade.

Contudo, “estar perdido” não significa não ser capaz de atribuir significado, interpretar o que observa. Ao adotar a Análise de Discurso de Linha Francesa como pressuposto teórico, entendemos que não há leitura sem interpretação. Toda atividade de interação verbal se relaciona a uma práxis, que é ideológica e histórica, portanto, é impossível um signo vazio, sem sentido. Todo signo “está prenhe de sentidos”, cabe ao leitor atualizá-lo no momento de enunciação (BACCEGA, 1998, p.84).

Quando o visitante diz “estar perdido”, quer dizer que lhe falta um referente de legibilidade que lhe permita atualizar rapidamente os signos que lhe estão sendo apresentados. Cada obra articula diferentes signos, cada um deles se relacionando a uma história e a uma série de discursos sociais. Somente no momento da leitura é que os signos adquirem um sentido específico, atribuído pelo leitor que articula os signos em relação ao seu repertório pessoal, atualizando e construindo o sentido único, que será atribuído ao que é observado. Ao dizer-se “perdido”, o entrevistado mostra a dificuldade de “atualizar” os signos expostos na Bienal, que, intencionalmente ou não, não foram de fácil leitura para ele.

Já na fala seguinte, “todos me tocaram de uma forma desejada”, podemos apreender que existe um referente de legibilidade. Se há uma forma desejada, há um referente atuando nesta relação. Independente da origem e da qualidade deste referencial, o fato de ele ter sido interpelado no discurso da entrevistada evidencia que nessa interação ele existe e está sendo usado para atualizar os signos e orientar a leitura das obras.

Entendemos, portanto, que os referentes não são inerentes apenas à obra, não existem apenas “por si”, eles fazem parte de um jogo polifônico, multifacetado, que leva em consideração o próprio signo e a constelação semântica a qual se relaciona no

momento de interação com o sujeito. Suas existências circulam nos discursos comunicacionais, econômicos, estéticos, concretos e imaginários que entram em interação no momento da leitura.

### **Considerações finais**

Até onde nos foi possível aprofundar neste artigo, consideramos que o conceito de “Hibridação Cultural” (GARCIA CANCLINI, 1998) é de grande riqueza para pensar sobre a Bienal e sua recepção. Primeiro porque dialoga diretamente com a temática da exposição, permitindo uma discussão do ponto de vista de noções referentes à pós-modernidade, como a midiaticização, principalmente por meio dos vídeos exibidos, das descoleções, da hibridação dos gêneros que conviviam nos pavilhões, abordando a desterritorialidade, contida na diversidade das nacionalidades das obras e dos artistas. Segundo, porque o conceito de hibridação também dialoga com os discursos interpelados pelos entrevistados, tratando sobre as relações da arte com a cidade de São Paulo e as normas de organização do espaço urbano, discutindo a questão das coleções em conjunto às de identidade nacional/territorial, abordando as formas de leitura e de interação com estas circunstâncias contemporâneas.

Por fim, o conceito de hibridação nos mostra como as esferas sociais estão imbricadas umas às outras. A arte não pode ser entendida como um campo autônomo, independente, autônoma, ou até mesmo “acima” de outros campos sociais, pelo contrário, ela está entrelaçada neles e em conjunto constrói sua linguagem e sua legibilidade. Deste entrelaçamento das práticas sociais não se exclui dos jogos de poder, por isso, por mais sobreposta à vida comum que a arte possa estar, ainda é usada como forma de demarcar assimetrias e distinções, não de modo linear e taxativo, como em épocas anteriores, mas de modo oblíquo.

A arte faz parte de uma instância de poder que atua no campo cultural, com capacidade para gerar discursos com alto potencial polissêmico, que podem denunciar a tortuosidade dos poderes. Nessa atuação oblíqua, a arte dá visibilidade a um conjunto de relações simbólicas que dialogam com outros campos, como o político e o econômico.



Apesar de sua atuação se dar no plano imaterial, ela dialoga com o plano material, podendo gerar diferentes possibilidades de transformações, “as práticas culturais são, mais que ações, atuações. Representam, simulam as ações sociais, mas só às vezes operam como uma ação” (GARCIA GANCLINI, 1998, p.350). Assim, o efeito “transformador” almejado pela Bienal tem a possibilidade de acontecer, mas sua potencialidade é simbólica, pouco localizável, e se sobrepõe a uma complexa trama social, tensionada por poderes oblíquos.

### Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. **Comunicação e linguagem. Discursos e ciência.** São Paulo: Moderna, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 2014.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EDUSP, 1998.

GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.** Buenos Aires: Paidós, 2004.

ORLANDI, Eni. **Cidade dos Sentidos.** Campinas: Pontes, 2004.

RESTREPO, Luis Carlos. **O direito à ternura.** Petrópolis: Vozes, 2001.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século.** São Paulo: Cosac & Naify, Duas cidades, 2004.

## O cinema como instrumento da preservação histórica da dança contemporânea: O registro e o documentário *Kontakthof* de Pina Bausch <sup>1</sup>

Tamara Vivian Katzenstein<sup>2</sup>  
Patricia Moran Fernandes<sup>3</sup>  
Universidade de São Paulo, SP

### Resumo

O objetivo desse *paper* é discutir a importância do registro audiovisual de uma apresentação cênica para a constituição da memória da dança. O trabalho da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch pode ser conhecido através de diversos filmes. Analisaremos uma de suas coreografias, *Kontakthof*, que ainda hoje faz parte do repertório da Companhia. Nosso enfoque é uma mesma cena filmada em três olhares: na tourne da Companhia em filme de Chantal Akerman (1983), no *registro* de uma apresentação (2001) e no filme homenagem de Wim Wenders (2009). Veremos como os filmes expressam suas leituras através de diferenças sutis presente tanto no enquadramento como na montagem. Os registros mantêm o trabalho da dança em sua dimensão pública, social e de descoberta, ultrapassando o momento da apresentação da peça para o público.

**Palavras –chave:** Registro Audiovisual; Teatro Dança; Memória.

### 1 – Introdução

A dança não produz por si só objetos materiais, apenas eventos, diferindo da arquitetura, da literatura, das artes plásticas e da escultura que permanecem através das construções, dos livros e das pinturas. Ela fica registrada de três formas: no músculo do dançarino, na memória do público ou através do registro material, da memória gravada, ou registrada em alguma notação.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Aluna do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

<sup>3</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

Esses arquivos da dança permitem um campo da constituição da teoria da dança enquanto saber, num intercâmbio com seu potencial dentro da cultura imaterial, própria das artes cênicas. Na sociedade contemporânea a função da memória e de seus monumentos em conexão com a rememoração, sofre consequências estéticas, sociais e políticas a partir da digitalização da imagem, sendo que a sobrevivência do passado e do presente no futuro vai depender da sua documentação com seus graus de complexidade. Tanto através do trabalho de um curador que recombina e seleciona trabalhos, como de quem acessa suas memórias, transforma-se um arquivo-morto, ou seja, imagens organizadas, mas não em circulação, em um movimento ativo, vivo, gerando novas constelações.

A função do filme é diferente de objetos colecionados em museus que já foram úteis no passado, mas se tornaram obsoletos, como trens, fitas K-7, disquetes ou discos de vinil. Uma biblioteca com seus livros ou um acervo de filmes se presentificam quando acessados. Para Le Goff (1994), não é o culto à origem que interessa, mas a sua capacidade de dar a entender a transformação do pensamento, que aumenta a compreensão da consciência cultural e social. Segundo ele, o material de documentação tem diferentes interpretações dependendo da época em que é acessado. Para Le Goff, governos autoritários manipulam memória a seu favor, criando uma leitura oficial desta. É, pois, apenas quando se guardam os documentos, que se pode, num momento posterior, fazer reler o material em sua dimensão política e estética. O passado e a cultura, que se transmitem pela linguagem, não são arbitrários. Os filmes, com suas leituras, unem o visível ao invisível e, com isso, fecundam o visível, atribuindo a um objeto do passado uma leitura que o torna portador de um significado. O filme é matéria do passado e do presente, documento trazendo a dimensão de monumento e sentimento.

Como registro histórico, a dança contava até o advento do cinema, apenas com comentários: artigos de jornais, ou fotografias, que não davam conta da dimensão que lhe é mais cara, o movimento. Preservar uma dança em audiovisual pode incluir não apenas registros da apresentação, mas também entrevistas com o coreógrafo ou com o diretor, a preparação técnica e conceitual dos dançarinos, os figurinos, e, eventualmente, a leitura

do público a partir de sua resposta ao vivo à performance dos bailarino ou por entrevistas. São alguns desses aspectos que serão estudados através dos filmes escolhidos para esse trabalho.

Hoje a web, especialmente a plataforma extremamente acessível do Youtube, onde há milhares de registros tanto históricos como atuais, promove pela difusão e acesso, trocas entre dançarinos. O intercâmbio entre coreógrafos e dançarinos estimula a investigação de linguagem pelo acesso a referências de um passado longínquo e recente. Ressaltamos, porém, sua baixa qualidade de resolução da imagem e, em geral, de indexação, carente de referências relativas ao trabalho e equipe.

Na Europa, já existem vários arquivos atualizados, em consonância com a cultura digital, com investimento público. Lá se percebe uma preocupação em manter a dança e sua memória vivas através de subsídio, para a preservação dos acervos e das próprias Companhias. Aqui no Brasil não há um empenho público para essa questão, e se conta apenas com poucas iniciativas particulares, como do Acervo Mariposa<sup>4</sup> ou de algumas companhias tentando preservar seu trabalho, como o Grupo Corpo<sup>5</sup> ou a São Paulo Companhia de Dança<sup>6</sup> além do trabalho do cineasta Evaldo Morcazel.

## 2 – *Kontakthof* como estudo de caso

Pina Bausch foi uma coreógrafa e dançarina alemã reconhecida internacionalmente por sua arte revolucionária tanto pelos temas apresentados como na técnica e conceitos sobre a movimentação dos corpo. Seu trabalho se insere no campo do Teatro Dança, sendo ela uma de suas grandes incentivadoras. Sua coreografia para *Kontakthof* foi montado inicialmente em 1978 com a *Companhia Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* e apresentada desde então tanto em Wuppertal, cidade sede do grupo, como em diversas outras cidades e países, incluindo o Brasil na primeira visita da Companhia em 1980. Os

---

<sup>4</sup> Acervo iniciado em 2007 e idealizado por Nirvana Marinho em São Paulo, guarda trabalhos de videodança doados pelos artistas e se mantém através de verbas para a Cultura conseguidas através de editais e recursos de incentivo.

<sup>5</sup> Grupo mineiro de dança contemporânea, fundado em 1975 tem hoje 35 coreografias e amplo reconhecimento nacional e internacional.

<sup>6</sup> Criada em 2008 pelo governo do Estado de São Paulo, essa companhia de dança tem no seu repertório obras tanto clássicas como contemporâneas.

trabalhos de Pina normalmente são longos, e *Kontakthof* tem 2 horas e 30 minutos, e traz por tema a complexidade da relação homem e mulher.

Em 1983 Chantal Akerman<sup>7</sup> acompanha uma turnê do grupo pela Europa e realiza o filme-documentação *Un jour Pina m`a demandé*, onde vê-se um trecho desse espetáculo. A mesma coreografia foi re-montada em 2000 com um grupo em que a maioria dos participantes, não dançarinos mas amantes do dançar, tinham mais de 65 anos. Desse processo foi gerado um Vídeo-Registro, *Kontakthof-Damen und Herren ab 65 (2007)*, e um documentário, *Damen und Herren ab 65*, distribuídos em DVD (2002). Em 2004, o mesmo espetáculo foi re-montado novamente com outro elenco: adolescentes de 14 a 16 anos, e desse processo também foi realizado um documentário: *Tanzträume (Sonhos em Movimento)* que chegou às telas do cinema e foi distribuído em DVD. Como Bertold Brecht, Pina propõe retirar o espectador de sua zona de conforto cultural. Para tal, exacerba situações cotidianas aqui relacionadas aos papéis do masculino e feminino historicamente construídos, evidenciando nas convenções jogos de interesse e opressão. A exuberância e excesso do grotesco tempera a crítica com graça, deixando sem lugar sentidos consolidados e lugares-comuns. A problematização de convenções se amplifica nas escolhas dos dançarinos de *Kontakthof*. Ao trabalhar com amadores (mais velhos ou mais novos do que o usual na dança) o jogo com papéis e lugares sociais foi amplificado. Questiona-se entre outros, um dos bastiões da dança: o profissional e sua técnica. E foi justamente a alternativa ao uso de apenas profissionais, que ela desejou documentar em filme e em registro. O último trabalho onde essa peça aparece são partes do filme póstumo de Pina Bausch, de Wim Wenders, chamado de *Pina (2009)*. Os cinco filmes *Kontakthof* são uma experiência única para Pina Bausch, onde se vê a mesma partitura em corpos diferentes e uma oportunidade extraordinária para pesquisa, pois temos cinco olhares distintos sobre o “mesmo” objeto.

---

<sup>7</sup> Chantal Akerman, diretora contemporânea do cinema independente, nasceu na Bélgica e trabalha especialmente sobre o feminino.

Segundo Marcel Martin, justamente Wim Wenders e Chantal Akerman, fazem parte do que ele chama de nova vanguarda do cinema dos anos 70, e tem uma linguagem que se utiliza do espaço como “quadro objetivo fixo da ação”, e empregam diversas vezes planos fixos, planos gerais e planos sequência tomando o espaço como determinado e material. (MARTIN, 2003:212). O filme de ambos não acrescenta novos personagens à sua narrativa, se fixando e explorando os *dançadores* e *dançarizes*<sup>8</sup> dos espetáculos. Nesse caso, isso se apresenta na única aparição extra ao elenco é Pina Bausch: em *Un jour Pina m`a demandé* ou através de imagens localizadas através de pesquisa de arquivo em *Pina* de Wenders.

O comprometimento de Chantal Akerman com questões de gênero é conhecido. Traz questões referentes à mulher, nos mais diferentes ambientes como: no trabalho, em casa, e nas suas relações com o sexo oposto. Em um cinema com *takes* longos, movimentos repetitivos em si mesmos, focando os detalhes, Chantal cria seu contexto a partir dos problemas e personagens abordados, tendo uma forma de enquadrar, em que a *mise-en-scène* dialoga diretamente com o espectador, pois não existe mundo da representação fora do seu plano. Este termina no corte, quando se vai para outra cena, que pede outro enquadramento. Utiliza estes recursos expressivos na cena mencionada.

...Chantal Akerman é uma cineasta ferozmente política, pois acredita no plano como um discurso completo, cujo único contraplano possível seria o da plateia de cinema que o assiste – e que, mentalmente projeta sua voz, sua cortina, sobre as imagens... Assim como seus planos são panfletos de subjetividade, a impossibilidade do contraplano reconhece a colaboração constante do espectador. (ANDRADE. Fábio, 2009)

Em *Un jour Pina m`a demandé*, realizado para a TV italiana, Akerman acompanha, em 1983, por cinco semanas, a tournée da *Tanztheater Wuppertal* pela Alemanha, Itália e França, incluindo em seu filme, diversas cenas dos ensaios, camarins, e partes dos espetáculos. Nessa excursão foram apresentadas quatro peças *Komm Tanz*

---

<sup>8</sup> *Dançator* é um termo utilizado por Patrice Pavis (1999) para descrever o personagem do Teatro Dança. Cássia Navas (2008) utiliza-se do termo *Criadores-bailarinos* para os *performers* de Pina Bausch destacando o papel desses como criadores da coreografia. Esse trabalho optou pelo uso do termo *dançator* ou *dançariz* pois ele valoriza mais o aspecto da apresentação do que da sua concepção

*mit mir, Kontakthof, Walzen e Nelken*. Há três cenas que fazem parte da narrativa referente à *Kontakthof* (gravado no teatro Scala de Milão). Na primeira, bem curta (4min) vê-se um ensaio de *Kontakthof*, dirigido por Pina Bausch. Os dançadores fazem em roda os movimentos dos braços. Cena alegre, agradável, demonstrando o clima que reinava na Companhia naquela viagem.

Da experiência com os dançarinos sênior há dois trabalhos: um documentário com entrevistas e cenas dos ensaios, e um registro da peça integral, sendo que deste último foi escolhida a cena a ser analisada, pois a visão da obra de Pina se encontra na sua íntegra.

Wim Wenders conheceu o trabalho de Pina em 1985 assistindo a *Café Müller* e *Sagração da Primavera*, em Veneza. Wenders até então não se interessara por dança e essas peças o deixaram, conforme suas palavras, “devastado e lhe abriram uma porta de sensibilidade que até então nunca tinham sido abertas”.<sup>9</sup> Depois disso, ele sempre se perguntou como realizar o filme sobre Pina, pois depois dos espetáculos, foram apresentados um ao outro e pensaram em concretizá-lo. Segundo Wenders, foi ele quem sugeriu a realização do filme, mas com o seguir dos anos, ela ficou interessada em realizar o filme e lhe perguntava quando este iria sair. Afinal, ele demorou mais de 20 anos para conseguir concebê-lo. Com o surgimento do 3D e a possibilidade de revelar o espaço de uma forma nova dentro do audiovisual, iniciou em 2008 os planos para a efetivação do filme, que iniciaria efetivamente em 2009. Dois dias antes do começo dos ensaios, Pina falece subitamente. Após um período de luto, Wim Wenders, impulsionado pelos *dançadores*, interessados em se despedir e agradecer a Pina, resolve levar o projeto a frente<sup>10</sup>. O uso do 3D para Wim Wenders foi uma possibilidade de pesquisa e desenvolvimento de linguagem. Ele estudou o potencial da percepção dada por ele, que além de uma nova forma de apresentar o espaço, seria a possibilidade de apresentar o volume dos indivíduos, segundo seu entendimento, na dança de Pina havia uma presença e um peso ao dançador não encontrado por ele, em nenhuma outra dança ou coreógrafa.

---

<sup>9</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=tAtPS2n3tVc>>. Consultado em 29 de dezembro de 2014.

<sup>10</sup> <<http://www.pina-film.de/en/about-the-movie.html>> Consultado em 28 de dezembro de 2014.



Como uma homenagem a Pina Bausch, deflagrando um processo de renascimento e reflexão, Wenders acrescentou a ideia de uma coreografia - homenagem dos *dançadores* individualmente, além de acrescentar cenas de arquivo e conversas com eles, o que a princípio não fora previsto. Ele manteve a regra, estabelecida com ela de não criar uma biografia em linguagem clássica, com voz over etc. O filme apresenta cenas de *A Sagração da Primavera*, *Café Müller*, *Kontakthof* e *Vollmond*, escolhidos por Wenders e Pina, dentro de um leque de mais de 40 coreografias. Os pensamentos dos *dançadores* sobre sua vivência com Pina Bausch e suas coreografias próprias, são apresentados tanto no palco como em outros cenários na cidade ou próximos a Wuppertal, seguindo uma proposta de *O lamento da Imperatriz*, filme de 1989 da Companhia. Passa assim a ser, de um filme com Pina, para um filme para Pina. Agora, impulsionado pelos *dançadores* que precisavam realizá-lo como celebração à vida que essa artista tinha deixado neles. Não permitiram que Wenders desistisse. Inspirados em Pina Bausch, entendem a dança como a melhor resposta às tristezas<sup>11</sup>.

Pensando na amplitude da morte em relação a uma carreira, Walter Benjamin sublinha como a narrativa, por ter agora um final, se torna comunicação. Na sua origem saber-se que o fato já ocorreu, e que no presente, se entra em contato com seu fantasma. Há um final e apenas uma dimensão da vida que continua. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – que são as substâncias de que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. (BENJAMIN, 1994:197)

Os espetáculos foram filmados ao vivo, no Wuppertal Opera House, com audiência. Em função da agenda apertada e de tournées mundiais, a Companhia dispôs dessa oportunidade para as filmagens. Tecnicamente, diferente do registro desse trabalho, foi usada uma grua, o que deu ao filme a possibilidade de se aproximar dos *dançadores*.<sup>12</sup> No caso de *Kontakthof*, imagens adicionais foram realizadas com o elenco sênior e com

<sup>11</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=tAtPS2n3tVc>>. Consultado em 29 de dezembro de 2014

<sup>12</sup> <[https://www.youtube.com/watch?v=UIXE\\_2u2vKo](https://www.youtube.com/watch?v=UIXE_2u2vKo)> e <[https://www.youtube.com/watch?v=UIXE\\_2u2vKo](https://www.youtube.com/watch?v=UIXE_2u2vKo)>. Acessados em 29 de dezembro de 2014.



os adolescentes. As reflexões aparecem como voz *over* sobre as imagens dos *dançatores* pensativos, faladas nas línguas mãe desses: alemão, turco, japonês, português etc. Evidencia-se assim a transculturalidade nas propostas de Bausch.

Em 1h e 14seg. encontra-se a cena onde uma *dançatriz boneca* é rodeada por homens tocando-a. Esse momento do espetáculo foi escolhido tanto por Wim Wenders como por Chantal Akerman, para fazer parte de seus filmes, também está presente no registro. Wenders vai de um espetáculo a outro dentro do palco, diferentemente da estratégia de Chantal Akerman, que passou de uma coreografia a outra com imagens do camarim. Wenders sente-se mais a vontade para interferir nas narrativas de Pina, encaixando uma cena na outra.

### **3 – Mesma cena no Filme registro, em Wim Wenders e em Chantal Akerman**

A cena a ser estudada está quase no final da peça, onde durante todo o espetáculo tentou-se, sem sucesso, o encaixe perfeito entre homens e mulheres. Desfilam pequenas crueldades de gênero. Torna-se evidente a diferença entre as expectativas criadas por cada um, e o que realmente o outro é e entrega. Na cena estudada a mulher já perdeu toda excitação, o interesse pelo outro, e vontade de se relacionar. No registro *ab 65* (ilustração 1), temos para essa cena, oito planos. Quando a música começa utiliza-se o plano geral, onde se vê todo o palco. A câmera faz um pequeno movimento para centralizar a ação e há um corte para o plano médio. Onze homens a toca-la. Volta-se para plano geral no momento em que a *dançatriz* está no chão. Há um zoom in até o plano médio, que corta para o primeiro plano onde se vê claramente a sua apatia. Volta-se ao plano médio que permanece quando há a troca da música. Após um pequeno tempo em que eles continuam no ato de boliná-la, aparece outra mulher e eles se desligam da “boneca” para irem atrás da novidade. Essa outra é mostrada em primeiro plano. Nessa altura os dançatores formam uma roda e é possível vê-los, claramente, um a um. O último plano da coreografia é um plano geral, onde se vê a roda e o palco. Black out.

O objetivo dessa cena, tal qual o resto do filme, é narrar a coreografia do ponto de vista do espectador na plateia. Os elementos expressivos, no qual se inclui o palco, a



iluminação original do espetáculo, a interpretação dos dançadores e cortes em momentos chave, geram tensão pela incompletude do ato e substituição do mesmo por outro evento. A tensão, o desconforto suscitado pelo evento excessivamente encenado era um dos objetivos da coreógrafa. A cena é entendida em contraponto às anteriores e posteriores, montadas na sequência definida originalmente por Pina Bausch. Poder acompanhar a narrativa da cena na ordem estabelecida pela coreógrafa dá uma compreensão maior da obra original. É diferente de se ver uma adaptação, que é um recurso usado hoje em dia na literatura, por exemplo, e muitas vezes para infantilizar uma história. Um filme ou um livro tem uma respiração, um ritmo que lhe é próprio, proposto pelo autor. No registro isso se mantém. O registro, quando preocupado com o todo em vez de destacar momento supostamente “maior” do espetáculo, contempla questões em aberto, deixa brechas e “espaços em branco” tão prezados por Pina, interessada na instabilidade da vida e seus eventos. Não há uma visão essencialista do espetáculo, como um projeto com viradas e roteiros articulados de maneira actancial, trata-se de um todo, de uma curva de eventos, sem a necessidade de closes para enfatizar a interpretação e fazer crescer a dramaturgia, a aproximação é lírica. Os temas trazidos pela discussão de gênero são obscenos por si só, não necessitam de amplificação óptica.



Ilustração 1. Cenas do Registro de *Kontakthof* ab 65

Em *Pina*, para a cena (ilustração 2) que está em 1h15min, foram utilizados 10 planos: três planos gerais onde se veem as cabeças dos espectadores, dois planos gerais de conjunto, três planos médios e duas imagens em primeiro plano, numa cena que toma um minuto e cinquenta e seis segundos. A cena é iniciada com a mulher sozinha no meio

do palco, de olhos fechados em silêncio. Os homens se aproximam e ficam tocando-a insistentemente. Aqui o esforço é mostrar a forma dura como ela é adulada e observar se ela tem alguma reação, o que, de fato não acontece. Em relação ao registro, Wenders e Akerman têm por diferencial o uso do plano médio fechado da *dançatriz* aonde se percebe mais sua expressão. Aos homens, (10), não interessam uns aos outros, e formam um bloco como se fosse um organismo só. Nenhum quer exclusividade e só se interessam em aproximar-se da mulher, trata-se de quantidade como qualidade<sup>13</sup> de relação, representativa de um estado da cultura. Não se faz assim necessária a individuação dos dançadores masculinos. O todo, sua movimentação e ação previamente enunciada encarnam em bloco uma coreografia expressa no conjunto, na impossibilidade de emergência de outra qualidade sensível daquele bloco humano em movimento.



**Ilustração 2. Cenas de *Pina*, em Wim Wenders.**

O olhar de Wim Wenders é topológico, espacial, pois metade dos seus enquadramentos (cinco) estão em planos gerais. Vê-se a ação, e têm-se os detalhes do rosto da mulher, mas o que ele busca é o vazio do movimento dos homens.

Chantal usa apenas dois enquadramentos nessa cena, que no seu filme fica com três minutos e cinco segundos (ilustração 3). Com o rosto pálido, com pó branco, a *dançatriz* foi filmada primeiramente em Plano Médio, mostrando toda a truculência e

<sup>13</sup> Qualidade entendida na perspectiva perciaiana. A primeira acepção do signo em sua fenomenologia da percepção. Expressa assim não um conceito ou mesmo delinea um objeto, mas uma qualidade em aberto em termos de representação, como indicação sensível de um universo de referência.

insensibilidade dos homens que a estão cercando. A *dançariz* está tristonha, distante, estática e os homens a tocam, de forma mecânica, sua ausência instaura a violência do ato masculino. Nesse instante, o filme é cortado para Plano Geral e vê-se outra *dançariz*, ativa, caminhando, sendo que os homens passam então a segui-la. Na cena final de *Kontakthof*, em Plano Geral, todos andam em círculo, olhando para a plateia, a questão abordada é devolvida ao público.



Ilustração 3. Cenas de Chantal Akerman, em *Un jour Pina m'a demandé*.

Esse trecho encontra-se aos 20 minutos até 26 minutos do documentário. O tempo todo, o plano médio mostra o assédio. A câmera, colocada à esquerda do palco, na plateia se move acompanhando os movimentos da mulher que começa de pé, é colocada sentada, depois de pé novamente, depois vai para os braços dos homens. Estes deitam-na no chão e novamente a colocam de pé. Câmera e enquadramento fixos estabelecem moldura rígida, colocam o espectador como observador e testemunha passiva para a angústia da cena, expressa pela atriz. Os movimentos dos homens passam a ser repetitivos e cansativos. Tem-se a insensibilidade masculina até o momento em que a outra mulher entra em cena. Como pode ser visto no *take*, na sexta imagem do bloco acima (ilustração 59), a mulher já está apática, desgostosa e sem esperança.

Chantal passa então para o plano geral até o final da cena, que termina no *black out* do espetáculo. Na segunda cena, a câmera sobre um tripé está no centro do palco, também no lugar da plateia e faz pequenos movimentos de pan. O corte acaba distinguindo esses dois momentos. O corte não está no início da segunda música, quando entra a outra mulher, mas após os homens saírem de quadro, pouco a pouco, com a “boneca” ficando só. Na cena seguinte os homens vão atrás da outra mulher. Todos acabam andando em um círculo, que não aparece por inteiro, mostrando os *dançatores* uns atrás dos outros.

Diferença dos três: no registro 3min56seg e seis planos, em Chantal 3min05seg e dois planos (praticamente a cena inteira) e em Wenders 1min56seg e dez planos.

No filme-registro veem-se melhor os detalhes como figurino, iluminação, cenário, cabeças do público e é focado em apresentar ao público o espetáculo e a coreografia como foi concebida por Pina Bausch e apresentada em uma noite determinada. Em *Un jour Pina m`a demandé* é a apatia da *mulher* e a angústia construída a partir de takes longos, gerando uma possível raiva dos homens. Já Wenders, ao decupar mais a cena, busca a ação e defende os *homens*, que aqui tem o papel de tentar animar a *dançatriz*.

*Kontakthof* fala sobre beleza, amor, dor, solidão e a busca de conexões entre homens e mulheres. Os diferentes filmes com essa peça mostram como esses sentimentos são vivenciados de muitas formas diferentes, apesar da cultura tentar normatizá-los e pasteurizá-los. E não é essa a função da arte?

### **Considerações Finais**

A mesma cena, filmada por pessoas diferentes mostra aspectos diferentes, sendo que a suposta objetividade da câmera é acrescida da subjetividade do ser humano. Viu-se nesse trabalho como a própria forma o enquadramento de uma cena enfatizando uma perspectiva de abordagem do problema produzindo sentidos.

O registro documentando o espetáculo com apuro técnico serve de referência a possíveis composições e serem extraídas cenas, cuja compreensão ultrapasse o limite



temporal da apresentação. O legado cultural e a pesquisa de um coreógrafo são ganhos de uma cultura e servem de base para quem vem depois, servindo de inspiração para novos pesquisadores e artistas. As três abordagens da mesma cena retratam escolhas embutidas na construção da memória, exibindo como a memória é atravessada pela subjetividade tanto na produção quanto na resistência do poder. O cinema, o vídeo, seja na forma de documentário, ficção ou registro têm um papel singular ao deixar como legado, imagens cuja potência recuperam a espontaneidade e as falhas da oralidade. Como bem colocam historiadores da Escola dos Annales, “hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto. Constituem arquivos orais; são coletados etnotextos. Enfim, o próprio processo de arquivar os documentos foi revolucionado pelo computador. (LE GOFF, 1994: 6) . Em suma, da cena à ruptura da cena, seja ela, mais, ou menos, construída o audiovisual é o recurso privilegiado para a produção de documentos de dança, uma vez que, como a dança é movimento. E como documento, será um repositório para investigações e releituras futuras e contemporâneas.

### Referências

ANDRADE, Fabio. <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalfabio.htm>.> De plano em plano: o cinema unitário de Chantal Akerman. **Cinética: Cinema e Crítica**. Maio de 2009. Consultado em 04 de fevereiro de 2014.

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

DELEUZE, Gilles. **A Imagem Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1994.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

NAVAS, Cassia. Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança.in **Seminários da Dança I. História em movimento** Joinville Festival de dança, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.



### **Filmatografia**

KONTAKTHOF WITH LADIES AND GENTLEMEN OVER 65 Filme Registro. Direção e Coreografia: Pina Bausch Cenário e figurino: Rolf Borzik. Câmeras Olaf Klein, Detlef Erler, Andreas Fiegel. Edição Wolfgang Weigl Produção Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH 2001 Duração: 2 h 30 minutos. Distribuição L`Arche Editeur Paris. 2007

PINA. Documentário. Direção Wim Wenders. Produção: Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 2011.103 min. Digital 3 D Coreografia: Pina Bausch. Produção: Neue Road Movies (Berlin) Coproduzido por: Eurowide (Paris) com a colaboração de Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, ZDF, ZDF theaterkanal e ARTE. Distribuição: Hanway Films, 2009.

UN JOUR PINA M`A DEMANDE. Documentário para Televisão. Direção Chantal Akerman. Produção: Antenne – 2, Belgich Radio em Televisie (BRT), Institut National de l`Audiovisuel (INA), Tanztheater Wuppertal e outros. Distribuição World Artist (1989). Duração: 57 minutos. Produção Executiva: INA. Roteiro Alain Plagne. Realizado em Betacam SP, 1983.

## O cinema nacional como minoria cultural: expressão silenciada e apagamento da memória<sup>1</sup>

Antônio Reis Junior<sup>2</sup>  
Centro Universitário Fundação Santo André - SP

### Resumo

A partir de uma perspectiva histórica, este artigo apresenta o resultado da análise de políticas de Estado para o audiovisual e da constituição do mercado cinematográfico no Brasil para investigar um fenômeno estudado pelo pesquisador Néstor Garcia Canclini que é a formação de “minorias culturais” que ocorre quando a expressão cultural de um país é relegada a uma condição marginal em seu próprio mercado. Assim, o propósito da pesquisa que originou o artigo foi o de averiguar o papel dos sujeitos e as razões das interdições que inviabilizam parte importante da exibição pública dos filmes nacionais e os silenciamentos que vem como consequência deste processo. Desta forma, a partir desta metodologia empregada, a pesquisa nos permitiu concluir que se trata de um processo de censura de mercado.

**Palavras-chave:** Cinema; História; Memória; Cultura; Censura.

### Introdução

Este artigo originou-se da pesquisa de doutorado realizada na Unicamp entre 2005 e 2010, motivada pelo interesse despertado em pesquisadores<sup>3</sup> acadêmicos por questões relacionadas à memória do público brasileiro em relação ao cinema nacional. A escolha do audiovisual brasileiro como objeto de estudo baseou-se no princípio de que o legado deixado pela produção cinematográfica nacional será sempre de extrema importância, não só para o historiador que o toma como fonte, mas também a todo público por permitir o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória do Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Pós Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com bolsa FAPESP. Historiador e professor do Centro Universitário Fundação Santo André.

<sup>3</sup> Refiro-me ao grupo de pesquisa alocado na Faculdade de Educação e intitulado OLHO – Laboratório de Estudos Audiovisuais e aos pesquisadores da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, particularmente Jean Claude Bernardet e Ismail Xavier.

contato com diferentes acontecimentos, mentalidades, valores e formas de comunicação e de expressão artística desenvolvidas no país.

O cinema brasileiro pode representar, melhor que qualquer outra cinematografia, aspectos de nossa história, sociedade e cultura. Por se apresentar para nós como uma via de acesso privilegiada para a discussão sobre a diversidade étnica, cultural e regional que compõe o país, por se tratar de uma linguagem\técnica\arte que prosperou em todo o território, tornou-se expressão dessa diversidade, constituindo-se como importante fonte de registro audiovisual do lugar e época em que os filmes foram realizados. Nesse sentido, a filmografia nacional, desde que considerada em seu amplo repertório e que tem a diversidade como atributo marcante, pode se tornar um elemento de aproximação entre os diversos, desiguais, sob o aspecto de classe, gênero, cultura, e outros.

No período referenciado, constatamos que parte expressiva dessa filmografia estava, em boa medida, ausente nos locais onde poderia ocupar amplo espaço: o circuito exibidor comercial (as salas de cinema), as locadoras comerciais<sup>4</sup>, a programação televisiva (TV Aberta) e os acervos institucionais, especialmente os acervos universitários<sup>5</sup> que pudemos conhecer. Os cineclubes e os festivais de cinema, lugares onde assistíamos filmes não comerciais, eram poucos e concentrados em bairros centrais. Além disso, quando os festivais e mostras acabavam, esses filmes não entravam no circuito comercial nem tinham distribuição comercial em vídeo/DVD.

Por tratar-se de pesquisada realizada inicialmente na interface entre a comunicação e a educação, optamos pelo mapeamento do repertório de um segmento de professores da rede pública do ensino fundamental e médio em São Paulo<sup>6</sup>, que quando explicitavam seu repertório cinematográfico, faziam raras referências ao cinema brasileiro. Mais do que isso, julgavam o cinema nacional ruim, precário, inexistente, com

---

<sup>4</sup> Cabe registrar que a extinção gradual das locadoras é apenas um indicador de um processo mais amplo do surgimento das novas janelas no mercado audiovisual e novas formas de consumo de filmes que se consolidaram nas redes interativas como a Internet.

<sup>5</sup> Videoteca da Faculdade de Educação e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

<sup>6</sup> A pesquisa formulou questionários de avaliação deste repertório, além de realizar entrevistas com professores que participaram de programas de formação na perspectiva da chamada *educação para os meios* ou da *leitura crítica da comunicação* e do estudo da linguagem audiovisual com propósito de uso didático de filmes nos espaços escolares.



excessivo apelo erótico e pornográfico, fraco, e, portanto, inferior ao cinema estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Esse público desconhecia a produção nacional anterior à década de 1990, salvo poucas exceções como os filmes do ator e cineasta Amácio Mazzaroppi (1912-1981), entre outros. Consequentemente, quando procurávamos destacar a importância de nossa filmografia, esbarrávamos na resistência desse público que, mesmo estando em diferentes regiões da cidade e também no interior do Estado, repetiam, surpreendentemente, os mesmos comentários impregnados de juízo de valor e de uma crítica depreciativa do cinema brasileiro. Cabe ressaltar a particularidade da experiência para lembrar que não se trata de todo público brasileiro e que nos referimos a um segmento bastante específico deste público.

Essa experiência com professores nos permitiu uma inferência: tal desconhecimento, que abria espaço para preconceitos, poderia ter a sua origem na indisponibilidade de parcela expressiva do cinema nacional a esse público. Sabemos que o afastamento do público brasileiro de seu próprio cinema não se deve a problemas de comunicação dos filmes com o público, nem tampouco a uma suposta inferioridade do cinema brasileiro em relação a outras cinematografias, mas, sim, a questões estruturais da atividade, entre as quais, o modelo de distribuição, a retração das salas de cinema, sua concentração geograficamente desigual na cidade, bem como o preço dos ingressos são as mais evidentes.

Cabe, portanto, apresentar e esclarecer melhor as razões do silenciamento de parte expressiva da produção e investigar que forças mantêm a condição marginal do cinema brasileiro: trata-se afinal de uma prática de censura de mercado? É a ordem econômica e política voltada aos interesses do capital privado que limita e interdita o cinema nacional? O que explica a longa permanência da exclusão dos filmes nos circuitos exibidores? Neste segmento audiovisual, por que nos tornamos uma “minoridade cultural”?

### **O Cinema Brasileiro e o Esfacelamento da Memória**

A historiografia do cinema brasileiro (VIANY, 1959; BERNARDET, 1979, 1995; RAMOS, 1984) revela uma permanente busca de cineastas e produtores por espaço em

seu próprio mercado para distribuição e exibição de seus filmes. As intervenções do Estado também foram inúmeras para desenvolvimento do cinema e para a ocupação de seu mercado, seja através de leis protecionistas e órgãos reguladores ou da criação de empresas estatais, como a Embrafilme (1969-1990), voltadas à produção e distribuição de filmes brasileiros. Dos ciclos regionais com produções autorais ao cinema industrial, da Embrafilme ao Cinema da Retomada<sup>7</sup>, o cinema brasileiro passou por crises sazonais, descontinuidades e períodos marcados também pela conquista de um grande público. No entanto, sempre enfrentou obstáculos para fazer chegar ao espectador suas produções.

Historicamente, uma das razões que nos permite compreender o afastamento de parcela expressiva do público brasileiro de sua própria cinematografia foi a construção da hegemonia norte-americana no mercado cinematográfico mundial, que permitiu a difusão massiva do cinema industrial trazendo implicações para o desenvolvimento dos cinemas nacionais. Essa hegemonia deixou um pequeno espaço para os filmes brasileiros que se tornaram, em grande medida, desconhecidos de seu público. Os canais de difusão, como as salas de cinema e a televisão, tornaram-se excelentes canais para exibição do cinema industrial norte-americano que, através dos grandes estúdios organizados como corporações souberam ocupá-los. No Brasil, como em outros países da América Latina, essa hegemonia está presente até hoje.

Tal hegemonia teve início no Brasil na década de 1920, quando os grandes estúdios tiveram crescimento vertiginoso, inicialmente no mercado interno norte-americano e posteriormente alcançando a hegemonia no mercado mundial. No entanto, é no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)<sup>8</sup> que podemos identificar um divisor

---

<sup>7</sup>. Cinema da Retomada foi o nome dado ao cinema produzido no Brasil a partir de 1993 após curto período (1990 a 1992) da gestão de Fernando Collor na presidência do Brasil quando a Embrafilme e órgãos reguladores da atividade cinematográfica foram extintos reduzindo drasticamente a produção. A retomada aconteceu a partir da Lei do Audiovisual em 1993 e a criação de leis de incentivo fiscal que previam isenção de parte dos impostos investidos na produção cultural por empresas privadas.

<sup>8</sup>. Segundo SIMIS (1996:206) “embora a indústria cinematográfica norte-americana já perfilasse, desde o final da Primeira Guerra, como uma das maiores de seu país, foi depois da Segunda Guerra que o montante estimado do capital nela investido chegou a US\$ 2.699.290.000, tornando-se, provavelmente, a terceira indústria americana, depois do petróleo e do aço.” Assim, de acordo com a autora, é que os filmes norte-americanos passam cada vez mais a depender do mercado externo, pois a maior parte deles não pode recuperar seus gastos apenas com o mercado interno em razão do alto custo de seus filmes produzidos com elevada qualidade técnica.

de águas para o cinema brasileiro. Até esse evento, as cinematografias europeias tinham grande presença no Brasil, fato que mudou drasticamente com a guerra e o incremento da presença da cinematografia norte-americana no mercado brasileiro (BERNARDET, 1979).

A produção de cinema se organizou nos EUA, sobretudo no Estado da Califórnia em Hollywood, apoiada no *studio* e no *star system*, e principalmente com a prática da verticalização, na qual os estúdios, além de produzir, controlavam também o sistema de distribuição e o circuito exibidor, sustentando uma produção e um consumo em larga escala e garantindo um público de massa de diversas nacionalidades. Nos EUA, o crescimento das *Majors* e a formação de cartéis, provocaram uma reação do poder público que passou a adotar medidas de controle, definindo regras para uma equidade entre os produtores no mercado cinematográfico. Daí resultou, por exemplo, a proibição da prática da verticalização<sup>9</sup> e a conseqüente monopolização do mercado.

Segundo Carlos Augusto Calil:

Com exceção da *Universal* e da *Columbia*, além evidentemente da *United Artists*, que nem era um estúdio, todas as grandes eram verticalizadas, isto é, controlavam o negócio do cinema desde a produção até a exibição nas suas próprias salas, ou salas coligadas. É claro que acumulavam distribuição dos seus filmes, assim como cuidavam da publicidade deles. Constituíam, portanto, um verdadeiro truste. A identificação entre o estúdio e o circuito era tão trabalhada, que os cinemas levavam o nome do estúdio, funcionando como vitrines de uma marca já identificada pelo público. Amparada na emenda antitruste, a justiça americana foi desmontando, uma a uma, as estruturas verticalizadas dos grandes estúdios (...) as *Majors* optaram então por permanecer apenas produtoras/distribuidoras” (CALIL, 1996, p.52).

O cinema estrangeiro, contudo, não deve ser o único responsável pela ausência dos filmes brasileiros no circuito exibidor. As dificuldades encontradas pela produção

---

<sup>9</sup>. Carlos Augusto Calil, ex-presidente da Embrafilme, a empresa estatal brasileira que produziu e co-produziu filmes por pouco mais de duas décadas (1969-1990), em seu artigo *Cinema e Indústria* enumera outros fatores que levaram ao crescimento das corporações, como a primazia do produtor, a valorização dos escritores e dramaturgos contratados pela indústria, a organização em gêneros e, sobretudo, o processo de verticalização da atividade.

cinematográfica nacional, como a falta de recursos disponíveis e a incapacidade do poder público para fomentar a produção e garantir amplo espaço, também, são em grande medida, responsáveis. No entanto não se constituem como o principal fator.

No Brasil, a reação a essa hegemonia veio a partir da formulação de políticas públicas voltadas à proteção do cinema nacional e algumas iniciativas para criação de reserva de mercado. Assunto de interesse do Estado, desde o governo de cunho nacionalista de Getúlio Vargas (1930-1945), cujo marco nesse sentido, foi a criação da lei de obrigatoriedade de exibição do cinema nacional datada do ano de 1932<sup>10</sup>, os filmes já enfrentavam o gargalo da distribuição e da exibição pública. A partir daí, uma série de medidas governamentais foram tomadas, mas não representaram mudança significativa desse quadro.

Essa ausência dos filmes nacionais no mercado e a luta por sua conquista que originaram as primeiras leis protecionistas, os órgãos reguladores e as empresas estatais, permanecem atuais, pois os canais de exibição dos filmes nacionais ainda são muito restritos. Os grandes estúdios continuam controlando boa parte da distribuição dos filmes nacionais dentro de nosso próprio mercado ao mesmo tempo em que os interesses dos exibidores nacionais, na maioria das vezes, aparecem bastante atrelados aos interesses das distribuidoras norte-americanas que garantem a primazia de seu produto. Isso tudo em detrimento da produção nacional. Empresas distribuidoras como *Columbia*, *Paramount*, *Warner*, *Metro-Goldweim Meier*, aliadas aos exibidores, garantiram, no mercado brasileiro uma presença dos filmes norte-americanos em grande número de salas e uma distribuição efetiva de seus filmes a um público de massa no mercado de vídeo/DVD com lançamentos que superam e muito o lançamento dos filmes nacionais. Sobre tal fato, o crítico, professor e cineasta Jean-Claude Bernardet, no fim da década de 1970, apontava:

---

<sup>10</sup>. Decreto 21.240 assinado por Getúlio Vargas que além da obrigatoriedade anual prevista, nacionalizou o Serviço de Censura de filmes e criou também a “Taxa cinematográfica para educação popular” (RAMOS, 1987) A essa lei seguiram-se muitas outras, voltadas à criação de reserva de mercado.



Não é possível entender qualquer coisa que seja ao cinema brasileiro, se não tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Esta presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional, como condicionou em grande parte suas formas de afirmação. (BERNARDET, 1973, p.11).

Descrevendo o contexto cinematográfico do período, o autor enumera uma série de razões que, naquela conjuntura, permitia explicar a presença do filme estrangeiro no mercado cinematográfico brasileiro. Em seu primeiro capítulo, intitulado *Presença Importada*, expõe de forma clara as razões pelas quais a concorrência entre os produtores brasileiros e os produtores norte-americanos era, e assim permanece, desigual. Destaca a diferença entre o alto custo para produção e comercialização do filme brasileiro se comparado ao filme estrangeiro, sobretudo o cinema industrial. Descreve os mecanismos para amarrar os exibidores brasileiros aos distribuidores norte-americanos e a defesa intransigente de seus interesses no Brasil através de *lobby* de representantes da indústria junto ao governo brasileiro. Discute também o fato da ocupação do mercado interno não se dar apenas por causa do sistema econômico, mas sim pela falta de ações mais propositivas do governo brasileiro na formulação de políticas públicas de incentivo ao cinema nacional<sup>11</sup>.

Desta forma, investigando as vicissitudes dos cinemas nacionais – o fenômeno é latino-americano – frente à hegemonia de *Hollywood*, o que está colocado para o debate – além da oposição entre o nacional e o estrangeiro, é o interesse pela difusão de filmes entendidos como “culturais” em oposição aos “industriais”.

A oposição entre um cinema autoral, de caráter mais “cultural”, a um cinema industrial contém simplificações que talvez não contribuam para um entendimento

---

<sup>11</sup>. Um bom exemplo é a Índia que impôs barreiras ao cinema estrangeiro e impulsionou sua indústria nacional conquistando o grande público no país.

melhor do que chamamos de cultura nacional. O cineasta brasileiro Eduardo Escorel<sup>12</sup> afirma que:

poderíamos ser levados a pressupor a existência de um cinema que não seja uma “expressão cultural”. O passo seguinte nos faria considerar que esse outro cinema é o “cinema industrial”. A consequência lógica desta linha de raciocínio seria reconhecermos a existência de uma oposição irreconciliável entre um cinema dito “cultural” e outro qualificado de “industrial”<sup>13</sup>

Essa dicotomia entre o cultural e o industrial, como afirma o autor, pode levar a um maniqueísmo que coloca a cultura como algo autêntico, que “ocupa o lugar do bem”, e a indústria, por seu caráter de produção em série em larga escala para o consumo da massa, ocuparia então o “lugar do mal”.

Nessa linha de argumentação, o autor critica os defensores de um cinema dito cultural por oposição a um cinema comercial afirmando que tal defesa “implicaria em aceitar nossa condenação ao gueto, ou seja, em aceitarmos passivamente a exclusão do nosso próprio mercado” (ESCOREL, 2002, p. 17). Isto porque, de acordo com o autor, não é possível pensar em cinema brasileiro recusando critérios comerciais necessários para a presença dos filmes no mercado e também pela necessidade de “consolidar uma demanda de massa pelo filme nacional” já que, sem ela, o cinema brasileiro permaneceria exclusivo a poucos interessados. Defende ainda a isonomia entre o filme nacional e o importado exigindo também um espaço legítimo em seu mercado.

Quando falamos da luta por um cinema nacional de grande expressão, de produção e consumo acessível a todos, do esforço de formação de público, devemos constatar também, como aponta Escorel, que não vemos uma iniciativa desse público por um cinema nacional. Para ele:

O público brasileiro não assume a postulação por um cinema nacional. Ele aceita e se regozija com o que consome vindo do exterior. Por mais festejado que às vezes seja internamente, o cinema não aparece na pauta da nossa política externa quando ela atua em defesa dos setores

<sup>12</sup>. Eduardo Escorel (1945- ) – Montador de inúmeros filmes do cinema nacional, entre eles, *O Padre e a Moça* (1965), *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Terra em Transe* (1966), de Glauber Rocha.

<sup>13</sup>. Comunicação feita no Seminário *O Cinema como Expressão Cultural* realizado no Centro Cultural Banco do Brasil na cidade do Rio de Janeiro de 27 a 29 de maio de 2002.

produtivos que buscam condições de acesso ao mercado norte-americano. Os interesses da laranja, da soja, dos sapatos e do aço são considerados, mas falar em cinema nesse âmbito continua sendo tabu.

Assim, nem o Estado, formulador e indutor de políticas de defesa da produção nacional a partir da reserva de mercado e obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, e nem o público atuam no sentido de garantir efetivamente a conquista do mercado. E, no caso do cinema brasileiro, certamente não há uma indústria, como a televisão<sup>14</sup> brasileira, que ocupe amplo espaço no mercado – produção, distribuição e exibição – e que apresente uma visão hegemônica sobre o país.

Sobre isto, Escorel, combatendo a ideia de recusa a todo e qualquer critério comercial para difusão cinematográfica, finaliza apregoando que:

Na contradição do cinema, indústria e cultura evoluem numa complexa coreografia irredutível a um esquema simplificado. Não há cultura cinematográfica sem filmes. Não podem existir filmes se não houver cinema. Não há cinema sem consumo. Não há consumo sem comércio. No comércio, os filmes devem atender a requisitos de qualidade e diversidade. Essa é a eterna utopia do cinema brasileiro.

É necessário dizer que não se trata de valorizar o cinema nacional em detrimento de cinematografias estrangeiras. Até porque a diversidade é um valor fundamental para a formação cultural do que chamamos de identidade brasileira. Trata-se de garantir um espaço que lhe pertence, dispor de um mercado natural.

Entretanto, a permanência da marginalização no mercado, embora com grande aumento da oferta a partir da década de 2000, é notável. Um aumento que podemos denominar de seletivo, pois parte expressiva da produção audiovisual permanece à

---

<sup>14</sup>Do ponto de vista da formação de uma identidade nacional, o papel da televisão no Brasil é muito mais preponderante por sua abrangência e onipresença, indistintamente em todas as classes sociais no caso da TV aberta. A “cultura da telenovela” - que tem início na década de 1950, seguindo a tradição das radionovelas, e que na década de 1970 cresce junto com a popularização da TV, período marcado pela formação das redes nacionais, cujo sinal passou a alcançar todo o território nacional - é certamente, mais consolidada e “formadora de repertório” do que o cinema brasileiro, que também aparece, embora raramente, na sua programação. Nesse sentido a televisão, bem mais que o cinema brasileiro, tem sido há cinco décadas um instrumento eficaz de difusão de um sentimento nacional. Entretanto não podemos afirmar que, mesmo forjando uma identidade, a diversidade do país - geográfica, cultural, social, econômica - esteja representada em sua programação. Ou seja, se é possível falar em múltiplas identidades em um país de dimensão continental e com tamanha diversidade, certamente nem todas elas estão representadas pela TV.

margem dos canais tradicionais de exibição, excetuando a *Internet*<sup>15</sup>. O que nos mobiliza para a afirmação da nossa cinematografia, bem como outras expressões da cultura nacional.

Segundo o balanço na última década do mercado cinematográfico realizado pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema no Brasil), órgão ligado ao Ministério da Cultura, o desempenho do cinema brasileiro, tomando como parâmetro o público e a renda nas salas exibidoras, demonstrou um crescimento significativo. As razões apresentadas pela ANCINE para explicar a reaproximação do cinema brasileiro com seu público e um melhor desempenho “a melhor qualidade técnica dos filmes, a maior organização dos agentes do setor, e o calendário de lançamentos mais estratégico” E, sobretudo, de acordo com a Agência, a produção de filmes que caíram no gosto do grande público<sup>16</sup>.

Os dados divulgados pela agência, reafirmam a permanência histórica da hegemonia do cinema norte-americano em relação a público e renda, superando os nacionais e o conjunto de filmes de todas as outras nacionalidades. Tal hegemonia se manifesta não apenas na grande quantidade de filmes e de público no mercado, mas também no controle da distribuição dos filmes nacionais a maioria ainda distribuídos por empresas norte-americanas (*FOX, Warner, Sony, Disney, Columbia*, e outras).

A despeito das permanências, o diretor-presidente da ANCINE, Manoel Rangel, identifica a atual conjuntura (2010-2014) como a fase mais promissora do cinema nacional se comparada às décadas anteriores. Segundo ele, “isso é fruto do compromisso dos produtores brasileiros, distribuidores e exibidores, de uma política cultural atenta a

---

<sup>15</sup> O incremento das tecnologias digitais e dos novos canais de difusão e acesso está alterando todos os níveis da produção audiovisual, bem como as formas tradicionais de distribuição e exibição de filmes brasileiros. Hoje, os equipamentos em vídeo digital, a possibilidade de filmar com aparelhos celulares, os *softwares* de edição de imagem e som operados em computadores pessoais e a *Internet* como canal de difusão, entre outras funções que pode cumprir, revolucionaram o acesso a equipamentos que possibilitam a produção audiovisual facilitando a aquisição de ferramentas para expressão de grupos até então alijados da produção. E também estimularam a criação de novos filmes que têm como destino exclusivo a rede mundial de computadores.

<sup>16</sup>Entre eles *Se eu fosse você 2* de Daniel Filho, *A Mulher Invisível*, *Os Normais 2*, *Besouro*, *Divã*, *Salve Geral*, entre outros. O filme *Se Eu Fosse Você 2* vendeu 6.112.851 ingressos (5.786.844 em 2009, e o restante nas pré-estreias realizadas em dezembro de 2008) e arrecadou R\$ 50.543.885, superando o recorde anterior da *Retomada*, que era de *Dois Filhos de Francisco*, lançado em 2005, com 5.319.677 espectadores.

todos os elos da cadeia econômica do setor, da parceria entre o Estado e as empresas privadas, enfim, planejamento”.

No entanto, a nova conjuntura não impediu a crescente retração das salas de cinema no Brasil, que passou por um processo de elitização do consumo dos filmes em razão do encarecimento de ingressos, entre outros fatores. Assim, o cinema de rua não foi retomado com o fechamento definitivo da maioria das salas exibidoras e o preço do ingresso no circuito exibidor, concentrado nos *shopping centers*, permanece inacessível a grande parte da população. Ou seja, há uma continuidade desse quadro de elitização ao mesmo tempo em que o consumo popular de filmes em DVD – especialmente através da compra no mercado informal de cópias não autorizadas – se generaliza bem como o acesso pela *Internet* de filmes de arquivos pessoais que escapa totalmente a qualquer forma de controle que procure garantir pagamento de direitos autores aos detentores.

### **O Cinema Nacional como “Minoria Cultural”**

Há pesquisas importantes sobre o desenvolvimento da indústria cultural na América Latina, entre elas do pesquisador mexicano Néstor Garcia Canclini que em seu livro, **Diferentes, Desiguais e Desconectados**, faz uma análise crítica e atual da produção e circulação de bens culturais no continente, averiguando o que ocorre na indústria fonográfica, na produção editorial e no mercado cinematográfico.

Ao analisar o cinema latino-americano no contexto da globalização, Canclini defende a tese de que a globalização “desglobaliza”, isto é, ao invés de aproximar nações, promover intercâmbios e intercomunicações entre os países e culturas, ela é responsável pela adoção de políticas de isolamento, desconexões e exclusões colocando o cinema latino-americano como “minoria cultural”.

O autor faz a distinção entre minorias demográficas e minorias culturais, defende e comprova que o processo de globalização transforma ou converte maiorias demográficas em minorias culturais. Isto é, o espaço reservado para as expressões culturais das nações latino-americanas no mercado global e dentro dos mercados

nacionais, é cada vez menor. A produção e o consumo desses bens culturais (livro, disco, filme) nacional e internacionalmente, passam a ser cada vez menores, pois, nos mercados globais, “culturas internacionalmente mais numerosas são colocadas em lugares minoritários” (CANCLINI, 2005, p. 243).

Canclini toma como exemplo a produção editorial e a indústria fonográfica para exemplificar como, na Argentina e no México, editoras nacionais passam a ser compradas por empresas espanholas integradas a oligopólios europeus e norte-americanos, e, como no Brasil, gravadoras nacionais encerram suas atividades e vendem seus catálogos a empresas transnacionais com sede nos Estados Unidos. Assim, ao mesmo tempo em que as empresas transnacionais apregoam a criação de novos mercados, a incrementação nos intercâmbios culturais, a maior difusão de bens culturais é feita de maneira a eliminar uma enorme gama de produtores culturais locais que são excluídos e marginalizados em razão de uma seleção que é feita por artistas que garantem audiência massiva.

Ao afirmar que a “reestruturação globalizada dos mercados culturais pode ter consequências ainda mais radicais: interromper a comunicação dos criadores com sua própria sociedade e despojar as nações periféricas do seu patrimônio” (CANCLINI, 2005, p. 244), o pesquisador corrobora o que discurremos nesse artigo quando constatamos o afastamento do público em relação à cinematografia nacional<sup>17</sup>.

E, ao examinar o que ocorre no mercado interno norte-americano, aponta para uma retração de filmes importados, processo que vai na contra-mão do crescente público de cidadãos norte-americanos que fala espanhol (35 milhões). Essa retração ocorre com o encerramento de inúmeras salas que exibiam filmes de língua espanhola a esse público (10% na década de 1960 e 0,75% em 2005). Esse não aproveitamento do mercado é explicado pela formação de uma estrutura oligopolista da distribuição ao apontar que “96% dos filmes são administrados por 13 companhias” (CANCLINI, 2005, p. 247).

---

<sup>17</sup> Para Canclini “no campo cinematográfico, o predomínio mundial do cinema estadunidense do pós-guerra em diante converteu-se em oligopólio a partir da década de 1980, ao controlar simultaneamente a produção, distribuição e a exibição em mais de uma centena de países. Numa operação mais expansiva do que em qualquer outro campo cultural, Hollywood impôs um formato de filmes quase único: produções de mais de 10 milhões de dólares – nas quais mais da metade do orçamento destina-se a marketing -, com preferência pelos “gêneros de ação” (*thrillers*, policiais, aventuras, catástrofes, guerras) e com temas de fácil repercussão em todos os continentes”. (CANCLINI, 2005, p.245-246).

Além disso, a isenção de impostos por parte do governo norte-americano para sua indústria cultural e os inúmeros incentivos protecionistas contribuem sobremaneira para criar barreiras intransponíveis a cinematografias estrangeiras em seu mercado.

Portanto, além da marginalização dentro de seu próprio mercado, o espaço no mercado dos EUA para a cinematografia latino-americana é cada vez mais limitado, criando “minorias culturais”, não só no interior dos países, mas no mercado global. E, além da defesa do desenvolvimento dos cinemas nacionais, da conquista de espaço para expressão cultural, o autor enumera novos fatores de natureza política e econômica relacionados aos novos rumos do desenvolvimento capitalista na América Latina que provocam essa exclusão, entre eles

as novas facilidades concedidas aos investimentos externos pelas políticas de desregulamentação dos governos latino-americanos a partir da década de 1990, que propiciaram altos investimentos estadunidenses, canadenses e australianos na construção de conjuntos de multissalas de cinema em cidades grandes e médias da região. Assim, os capitais transnacionais submetem a programação à uniformidade da oferta internacional mais bem sucedida e subtraem tempo de exibição a outras cinematografias. Os estudos comparativos da programação nas capitais latino-americanas mostram que, nos últimos quarenta anos, os espaços de exibição aumentaram, mas a oferta perdeu diversidade”. (CANCLINI, 2005, p. 248)

Portanto, em relação à tendência de retração das salas e limitação dos espaços para o filme nacional, podemos afirmar que há na verdade um agravamento não só no Brasil, bem como nos outros países latino-americanos, como a Argentina e o México, cuja produção cinematográfica, apesar de expressiva, vai se convertendo, como afirma o autor, em minorias culturais dentro de suas próprias fronteiras.

Além da crítica ao processo de formação das chamadas minorias culturais, Canclini formula uma pergunta chave diante desse quadro de “desglobalização” para pensar alternativas ao modelo vigente dos mercados globais e nacionais: o que podemos

fazer para inverter ou frear esse processo que aumenta a exclusão de minorias<sup>18</sup>? Existem maneiras de se ampliar os intercâmbios culturais sem asfixiar as minorias?

A resposta oferecida pelo pesquisador passa pela idéia de organizar a diversidade de outro modo, combatendo as hegemonias, as estruturas oligopolizadas, penalizando através de novas regulamentações o processo de *dumping* e, portanto, corrigindo desequilíbrios quanto ao acesso e a produção de bens culturais. E, sobretudo promover a “diversidade cinematográfica para que a expansão das salas, de lojas de vídeo e de canais de televisão destinados a filmes não se converta numa abundância monótona” e alienígena. (CANCLINI, 2005, p. 253).

Dessa maneira, conclui que:

A combinação de diferenças e desigualdades, as tendências comerciais para empobrecer a diversidade indicam a necessidade de políticas interculturais transnacionais. Em décadas passadas, os debates concentravam-se em políticas de representação e multiculturalidade dentro de cada país. Agora, a conversão de maiorias demográficas em minorias culturais exige políticas regionais e mundiais que regulem os intercâmbios das indústrias de comunicação, a fim de garantir oportunidades de produção, comunicação e recepção diversificada que a lógica do mercado tende a estreitar. (CANCLINI, 2005, p. 255).

Desta forma, permanece o desafio colocado às cinematografias latino-americanas para superar tal exclusão e ao poder público e a sociedade civil dos diferentes países para promover a democratização do acesso à produção e aos bens culturais rompendo definitivamente com o colonialismo cultural que hoje assume novas formas no mundo global.

### **Considerações Finais**

A despeito dos dados oficiais publicados recentemente pela ANCINE, a Agência Nacional de Cinema, entidade fomentadora e reguladora do mercado cinematográfico, apontando o aumento das distribuidoras brasileiras que vem, paulatinamente, desde 2004,

---

<sup>18</sup> O geógrafo brasileiro Milton Santos preferia usar o termo “minorizado” em vez de “minorias” sob o argumento de que se trata de conjuntos populacionais significativos (maiorias demográficas), de grande expressão, mas que, no entanto, são colocados em posição de subordinação política, convertendo-se como diz Canclini em “minorias culturais”.

conquistando o mercado interno, bem como o aumento significativo dos ingressos vendidos, a evolução importante da receita das bilheterias e o incremento da exibição não comercial de filmes nacionais, há uma continuidade notável no *market share* do cinema brasileiro que nos permite falar em censura de mercado.

Embora não tenha sido o foco neste artigo, é necessário lembrar que estes mecanismos de interdição do cinema nacional também ocorrem, desde os anos de 1990 com as leis de incentivo ou isenção fiscal quando o poder público, em boa medida, passou a transferir ao capital privado, através das empresas financiadoras e seus profissionais de *marketing*, os filmes escolhidos para patrocínio. Tal modelo, bem representado pela Lei do Audiovisual e pela Lei Roaunet, se por um lado marcou a fase da Retomada, garantindo a viabilização de muitos filmes após extinção da Embrafilme (1969-1990), por outro lado criou novos entraves aos realizadores e não alterou substancialmente o mercado para garantir equidade entre o cinema nacional e estrangeiro.

Neste caso a censura de mercado não ocorre com o “gargalo” da distribuição e da exibição como descrevemos, mas sim com a exclusão de filmes não alinhados aos interesses promocionais, estéticos, ideológicos e políticos de empresas que investem em cultura e que, conseqüentemente, não possibilitam que estes produtores se tornem beneficiários de recursos privados. Embora a pré-qualificação dos projetos seja realizada pelo Estado que não adota nenhum critério de conteúdo ou estético na avaliação das obras, mas tão somente de viabilidade comercial, determinados filmes acabam interditados no nascedouro pela falta de investimento.

É necessário reconhecer o empenho da ANCINE e a importância da continuidade de políticas de fomento e regulação que desde 2003 criaram condições para a aprovação da Lei da TV Paga em 2011 que criou a obrigatoriedade de veiculação de conteúdos nacionais para as emissoras que operam as TVs por assinatura o que vem provocando o fortalecimento da indústria audiovisual brasileira. No entanto, estamos ainda distantes de uma emancipação que provoque uma ruptura com as atuais condições deste importante segmento da cultura brasileira.



## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: Proposta para uma história**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

CANCLINI, García Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.) **O Cinema no Século**. 1.ed. São Paulo: Imago, 1996.

ESCOREL, Eduardo. O Cinema como Expressão Cultural. Comunicação feita no Seminário realizado no Centro Cultural Banco do Brasil na cidade do Rio de Janeiro de 27 a 29 de maio de 2002.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Anablume; Fapesp (Selo Universidade 51), 1996.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 8.ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

REIS JUNIOR; Antônio. **Cinema Brasileiro na Escola Pública: reconhecimento na diferença**. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas, 2010.

**Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas**. 1ª edição, julho/2013 Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013. Disponível em [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br), último acesso em 20/02/2015.

## O corpo como substrato narrativo no filme “A pele que habito”<sup>1</sup>

Valdeci Ribeiro da Gama<sup>2</sup>  
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

### Resumo

Corpo-substrato-narrativa-melodrama: análise a partir do filme *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar. Este artigo tem como objetivo discutir a constituição do corpo como substrato de uma narrativa melodramática, na qual o corpo é pensado tanto como personagem, quanto como processo- e principalmente - como substrato. Essa tríplice compreensão é presumível na medida em que se pode considerar o corpo como algo que necessita de encontros e de afeições, os quaisele partilha a fim de construir sua própria coesão. Na obra, o que resta após uma transformação do corpo é a representação dele como fetiche e gestos carnis. Um corpo que é desligado do real, pois é desarraigado da temporalidade; assim, torna-se um fetiche (sexo imagético). Está fora da possibilidade de “in-carn-ação”, isto é, a “ação” de tornar-se carne no tempo junto aos outros. O corpo não se torna carne, mas “simulacro”.

**Palavras chave:** corpo; narrativa; substrato; melodrama.

### Introdução

O corpo tem importância vital. O primeiro a compreender o corpo como expressão essencial de poderes foi o pensador francês Michel Foucault. De acordo com este autor, o corpo se relaciona estrategicamente, sendo agente e peça dentro de um mecanismo de forças e saberes presentes em toda a sociedade. O corpo se torna local de símbolos que nele se inscrevem; é portanto, objeto de expressão e base das forças que se articulam estrategicamente na história da sociedade.

Com o surgimento do gênero melodrama no teatro e, respectivamente, no cinema, o corpo torna referência central para as cenas; nas obras cinematográficas, é

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 **Cinema, Arte e Memória**, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi. Orientadora: Maria Ignês Carlos Magno. Especialista Comunicação Pela Puc/SP, graduado e licenciado em filosofia pela FAJE, Belo Horizonte. Email: gamavaldeci@yahoo.com.br



medida referencial. O corpo foi- e é- discutido, elucubrado, apresentado, criticado, censurado, explorado, ideologizado, vulgarizado, criado e inventado constantemente nas mais importantes obras cinematográficas.

Com a popularização do melodrama, aliado a essa base incorporada do teatro, o diretor norte-americano David Wark Griffith se apropria das características do gênero mais conhecidas pelo público, e adapta-o para o cinema. Griffith traz para a cinematografia uma nova linguagem, inserindo tramas no melodrama e aprimorando-as com sua principal técnica desenvolvida na época, a qual ficou conhecida como montagem paralela. Objetivo basilar de tal montagem era criação de suspense no telespectador. Consoante afirma Costa (1995), “os primeiros exemplos de montagem paralela aparecem por volta de 1907 [...]. O papel de David Wark Griffith foi crucial neste período de transição, de mudança na linguagem”.

Uma das mais importantes contribuições de Griffith para o cinema mundial foi adaptar a forma melodramática ao cinema, utilizando-se de diferentes cortes dos corpos, mas deixar de lado a magia até então mostrada no cinema. Griffith corporifica a construção do espaço através dos planos distintos e múltiplos com o movimento dos corpos dos protagonistas, dando ao corpo a importância que ele possui até hoje no cinema. O famoso “plano americano”, no qual a câmera se aproxima do ator mostrando melhor e mais naturalmente suas expressões, é uma criação de Griffith. O enquadramento desse plano corta o corpo do ator, mas mantém em foco as partes corpóreas para as quais o diretor busca dar mais atenção. O plano americano é atualmente um dos recursos mais utilizados nas produções cinematográficas. É este tipo de plano- e outros conhecidos - que o importante cineasta Pedro Almodóvar vai utilizar no filme *A pele que habito*, obra que se constitui objeto da análise.

Essas criações de Griffith foram, indubitavelmente, as mais importantes atualizações do cinema em relação ao melodrama teatral. Tais atualizações possibilitaram que os filmes fossem capazes de concentrar diferentes situações que concorriam em uma única direção, convergiam no ponto central da história (ápice) com grande impressão de sincronismo e tensão. Os avanços deixados por Griffith foram riquezas sem precedência.



O objetivo deste artigo é mostrar o corpo como substrato narrativo em *A pele que habito*. Ademais, busca-se demonstrar como elementos principais do melodrama estão presentes nesta obra. Nela, o corpo é apresentado como objeto central - assim como o corpo é objeto essencial no gênero melodramático. Esta centralidade do corpo é visível e interpretável na silhueta do corpo, na roupa, nas partes erotizadas, nas atitudes, nas falas das personagens e, principalmente, nos relacionamentos.

*A pele que habito* é um destes filmes interessantes, fascinantes e contagiantes, com um enorme aditivo emocional e um forte abalo sentimental envolvido; ademais, propõe uma reflexão acerca do enlouquecimento humano, do comportamento social e da expressão do corpo perante a sociedade. Esses são, sem dúvida, alguns elementos presente no gênero melodrama.

Assim como no teatro e no cinema, o melodrama atualmente ainda é um dos gêneros mais explorados por grandes diretores.

## **Melodrama**

De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra “**melodrama**” é originária do francês *mélodrame*. Etimologicamente, é formada pelos termos *melos* (grego), que significa som, e *drame* (latim antigo), que significa drama. É gênero de obra dramática, desenvolvido a partir do século XVIII, cujo texto é acompanhado de música instrumental. O termo melodrama possui significados muitas vezes contraditórios, os quais são aplicados com diferentes definições em formas artísticas diversas e em ocorrências variadas ou mesmo, em distintas ocorrências dentro dos meios de comunicação de massas.

O Melodrama se define como gênero teatral no século XIX, por utilizar com autonomia uma linguagem simples e popular, por ser repleto de revelações, sentimentalismo, suspense e outras formas de sofrimento e alegria próprias do povo simples.

Atualmente, o conceito de melodrama nas mídias de massa é interpretado de uma forma ampla, haja vista que é apresentado através de novelas, seriados, comédias,



programas de auditórios, filmes etc. O gênero melodramático também perpassa a maioria das produções cinematográficas. O melodrama se utiliza de uma linguagem popular para comover o telespectador, apresentando-lhe certos padrões morais e estéticos próprios ao abordar temas como família, trabalho e sociedade, etc.

O melodrama é um estilo de teatro que tem sido aplicado tanto no palco, como no cinema, na televisão, no rádio e em outros formatos. Ou seja, este gênero está em voga desde o século XVIII até o presente. Talvez o conceito mais puro e simples do que venha a ser o melodrama está contido na obra *Melodrama: Genre, Style and Sensibility*, de John Mercer e Martin Shingler (2004), na qual identificam três conceitos distintos, mas interligados, por meio do qual é possível fazer sentido o melodrama:

O melodrama como um gênero, originário do teatro europeu do século 18 e 19; como um estilo cinematográfico específico, simbolizado pela obra de Douglas Sirk ou como uma sensibilidade que emerge no contexto de textos específicos, falando e refletindo os desejos, preocupações e ansiedades de audiências.

O conceito proposto poderia ser uma boa definição do que é melodrama, mas não é tarefa fácil definir de modo sucinto seu conceito, Ou seja, conceituar o que vem a ser o melodrama, definitivamente, é trabalho árduo. Talvez, de uma forma genérica, pode-se afirmar que o melodrama é essa tradição herdada da literatura, do teatro e da música, e que segue soberanamente no cinema industrial até hoje. É um simples gênero que apostou - e aposta - na simplificação da arte entre o bem e o mal, na dicotomia mocinho e bandido. É o gênero que perpassa sutilmente todos os outros gêneros, sendo que, mesmo com o transcorrer de gerações, o melodrama continua, de forma marcante, a cativar o público em geral.

### **O melodrama e o corpo em Almodóvar**

O título deste tópico pode até parecer uma combinação perfeita, haja vista o fato de elementos do melodrama serem perceptíveis em muitas obras de sua produção.

Pedro Almodóvar Caballero, nascido em Calzada de Calatrava, em 24 de setembro de 1949, é um renomado cineasta espanhol. Ganhou vários prêmios em sua carreira: duas

estatuetas do *Oscar*, duas do *Globo de Ouro*, quatro da *British Academy of Film and Television Arts*, quatro prêmios do *Festival de Cannes* e seis do *Goya*, a honraria máxima do cinema espanhol. No decorrer de sua vitoriosa carreira, Almodóvar sempre reconheceu que seu cinema era inspirado em obras de grandes diretores clássicos, tais como Luis Buñuel, Federico Fellini ou Ingmar Bergman, os quais assistiu quando criança.

Pedro Almodóvar é um desses diretores que moldaram sua carreira de forma bastante autônoma e pessoal. Seu cinema possui a capacidade de transformar o cotidiano em algo extraordinário, em uma espécie de labirinto de sentimentos no qual o drama se transforma em comédia e em melodrama.

O melodrama e o corpo na obra almodovariana são quase sempre elementos constantes. O maniqueísmo, o bem e o mal, o mocinho e o bandido, muitas das vezes passam despercebidos ou em muitos casos confundem o espectador - a exemplo do filme *A pele que habito* - mas, se olhados com mais rigor, vê-se que quase sempre estão presentes. Nesta obra, em alguns momentos, o espectador possui certa dificuldade de se posicionar a favor desses ou daquele personagem, e até mesmo, em saber quais personagens estão do lado do “bem” e quais estão do lado do “mal”.

O corpo é elemento presente de modo fascinante nas obras almodovarianas; o diretor trabalha com diferentes formas de explorar o corpo, mostrando-o como substrato na maioria das suas obras cinematográficas. No filme *Fale com ela*, por exemplo, ele expõe em cena dois corpos em coma: o de Alice, vítima de um acidente de carro, e o de Lydiá, uma toureira que sofreu um acidente na arena. Na obra, Almodóvar trabalha a questão dos corpos estáticos como sendo corpos extremantes vivos, os quais se comunicam de forma concreta. Ele explora as várias formas, maneiras e possibilidades de se relacionar com corpos em um estado de inércia, mas ao mesmo tempo, como substrato de uma realidade que ainda não chegou ao fim.

Já em *A pele que habito*, Almodóvar mostra um corpo como substrato da narrativa. Aqui e como em outros de seus filmes, o corpo é a sua medida, como em Griffith. Mais do que isso, Almodóvar mostra um corpo como objeto de transformação, de fetiche, de relação e de desejo. O corpo é elemento tão central que, na trama, o protagonista – um



médico - cuida de uma paciente que aparentemente estaria sendo tratada porque sofreu um acidente, queimou-se e agora necessita de uma nova pele. Este médico está desenvolvendo uma nova pele para que a paciente possa ter um novo futuro; ele busca uma pele que seja resistente, intocável à prova de fogo ou de qualquer outro machucado. Almodóvar não é o único diretor a retratar o corpo dessa maneira, como objeto essencial para a obra, muito outros já retrataram o mesmo, de várias outras formas. Assim, o corpo - parte vital da existência desde o nascimento - ganha no cinema tanto o reconhecimento dado, primeiramente, por Griffith e, posteriormente, por muitos outros diretores, como a importância de ser referência em cena.

### **O corpo como conceito**

A importância que o corpo possui no cinema atualmente é fator adquirido no decorrer da história. Desde os primórdios, o corpo é substrato daquilo que se tenta manter ao longo da vida. Não se vive sem um corpo. Todos são parte essencial de um corpo, ou seja, todos são, fundamentalmente, um-ser-no-corpo. Fisicamente, as modificações e transformações acontecem nos corpos, mesmo quando não se quer. No entanto, algumas transformações são levadas a cabo forçosamente, como se vê na obra de Almodóvar. Não existe ser humano que não seja corporificado. É a corporalidade que os individualiza, que os insere na realidade e que permite sua comunicação com o mundo-natureza.

Portanto, o corpo não é apenas um objeto, como será possível observar no filme *A pele que habito*. Pela mesma razão, a consciência que se tem do corpo não é um pensamento, não se pode decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma ideia clara; sua unidade é sempre implícita e confusa. Não há outro modo de conhecê-lo se não vivendoo e se confundindo com ele. Portanto, é-se o corpo, e o corpo é um sujeito natural, como esboço provisório do ser total. Assim, a experiência do corpo próprio se opõe ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto.

### **O corpo no melodrama como substrato**

Talvez em *A pele que habito*, o corpo apareça como substrato por ser um componente que está presente como elemento de uma estratégia narrativa. No melodrama, o corpo - principalmente, o da mulher - era visto como o espaço destinado aos sentimentos, ao desejo, à volúpia, à sensualidade, à libidinagem etc. A partir dessa visão corporal, Almodóvar mostra em sua obra um realismo que preconiza a necessidade de não idealizar o real, mas apenas representá-lo fielmente, tal e qual se observa na sociedade, mostrando a singularidade dos corpos. No filme, Almodóvar se apropria da forma e da estrutura corporal do melodrama mostrando em cena o corpo como sonoro, gestual e visual; tudo o que acompanha a serviço do espetáculo: é o corpo falando de suas formas mais sublimes.

Ao se utilizar desse gênero, Almodóvar sistematicamente se aprofunda na alma humana por meio dos personagens de seus filmes - quase sempre femininos - que tentam sobreviver à realidade nua e crua. Almodóvar é um dos poucos diretores capazes de contar histórias mesclando-as de forma provocadora - e distinta - até transformá-las em enredos interessantes e explosivos, nos quais a beleza surge do ordinário.

Dentre os temas abordados em seus filmes, estão alguns grandes conflitos humanos, como por exemplo, as relações familiares, o fracasso sentimental, as obrigações sociais e morais, a busca pela própria identidade, a transgressão das normas sociais, a dependência emocional, o sucesso profissional frente o fracasso pessoal, etc. A grandeza de Almodóvar está em sua capacidade de tratar tais assuntos por meio de tramas simples, característica bem típica do melodrama. Seus personagens, em geral, vivem entre o drama, melodrama e a comédia. Fingem diariamente, atuam como se suas vidas fossem uma peça teatral; sofrem por serem escravos de suas paixões ao ponto de - mais do que viverem - sobreviverem à fria realidade.

Em *A pele que habito*, Almodóvar não foge muito ao seu estilo, mas coloca algumas diferentes pinceladas na trama. O filme é repleto de mistérios, sendo o corpo a referência inicial e final: é substrato narrativo e fio condutor desta obra. Seja o corpo da mulher de Robert, da filha, de Vicente ou de Vera, é exatamente a partir do corpo que o diretor trabalha o gênero melodramático e todo o mistério presente no filme.



No longa-metragem, o personagem Robert Ledgard (Antônio Banderas) é um famoso cirurgião plástico. Tem em sua mansão um estranho experimento científico: Vera (Elena Anaya) é o objeto no qual o médico trabalha. Ele está em processo de construção de uma pele resistente para implantar na moça, a qual aparenta ser sobrevivente de um acidente trágico.

Robert vive com sua filha Norma (Bianca Suárez). Ela possui problemas psicológicos causados pela morte de sua mãe, que se suicidou. A fim de tentar superar o trauma causado pela morte da mãe, o médico da família sugere que Robert tente novamente a socialização da sua filha. Pai e filha vão juntos a um casamento. Nesse casamento, Norma conhece Vicente (Jan Cornet), vão até o jardim da casa para um passeio. Ali, Vicente a estupra. A circunstância acaba por provocar outro trauma em Norma, que passa a crer que foi seu pai quem a estuprou, visto que foi ele quem a encontrou desmaiada. Por esse motivo, Robert deseja se vingar: sequestra Vicente e começa a transformar seu corpo em objeto de desejo.

A partir de sua sinopse, é possível compreender o filme como um típico melodrama contemporâneo. Alguns elementos podem comprovar essa afirmação, como por exemplo: um homem bem sucedido que tem uma filha traumatizada por conta da morte da mãe que se suicidou. A menina foi estuprada por um desconhecido e o pai deseja vingança a qualquer custo. É uma história repleta de suspense, drama, vingança, família, sociedade etc. Estão presentes na trama estes elementos primordiais, os quais não podem faltar em um bom melodrama.

O personagem Robert possui um forte fetiche por aquilo que ele está cuidando e construindo. Todas as vezes que chega do trabalho, liga um monitor e fica a apreciar o objeto desejado: o corpo de sua paciente. O médico se torna obcecado por aquele corpo que está criando e que é idêntico ao de sua falecida esposa. Robert levou tão a sério seu desejo de vingança que o transformou em um desejo para além da vingança: transformou-o em um desejo carnal. O desejo que Robert tem de modificar o corpo do estuprador, transforma-o em um criador que, aos poucos, vai sendo surpreendido pela sua criatura até o exato momento que o criador se apaixona pelo objeto criado.



No filme permeiam vários paradoxos, tais como: vazio e solidão, negação e aceitação, sofrimento e felicidade. O mais importante deles é aquele entre o ódio e o desejo; o ódio pelo fato de sua criatura recordar seus sofrimentos e o desejo pelo fato de criar algo tão desejável e que está sendo moldado para satisfazer o seu prazer. Ao mesmo tempo em que o médico manipula e modifica o corpo estuprador, seu desejo torna-se uma forma de querer manipular também sua realidade, tão sofrida. Então, o desejo de transformar o corpo do estuprador no corpo de sua esposa, que ele tanto amava, torna-se uma obsessão.

Diante dos paradoxos presentes na obra, é como se o mundo da personagem principal fosse se desmanchando e se transformando em uma completa loucura. Baudrillard cita em uma de suas obras que é preciso pensar uma forma paradoxal para enfrentar o estado paradoxal das coisas e não sucederem em um estado de insanidade:

Para desafiar e enfrentar esse estado paradoxal das coisas, precisamos de um modo de pensar paradoxal; uma vez que o mundo ruma para o delírio, precisamos adotar um ponto de vista delirante. Não devemos mais adotar qualquer princípio de verdade, de causalidade, ou qualquer norma discursiva. Em vez disso, devemos consentir tanto a singularidade poética dos acontecimentos quanto a incerteza radical dos acontecimentos. Isto não é fácil. (BAUDRILLARD, 2001, p. 74)

O retrato paradoxal do ódio e desejo no filme é o que se pode perceber na imagem que se segue. Nota-se um homem completamente entregue ao seu objeto desejado, absorto em um *voyeurismo*. Percebe-se uma apreciação afetiva e sexual de prazer ao observar o corpo que está sendo modelado e transformado; é um sentimento de satisfação e êxtase, um momento de mistura de contentamento. Através das câmeras, Robert observa e admira - com certo *voyeurismo* e deleite - Vera (que já não é mais Vicente). Mas também é o momento de confronto consigo mesmo, momento de ódio e desejo.

É a partir da metade do filme que o telespectador começa a entender o que houve realmente e começa a desvendar todos os mistérios por trás do filme. O diretor realiza um *flashback* narrando de forma linear os acontecimentos de seis anos antes, momento em que o filme havia começado. Deste modo, o telespectador consegue perceber realmente qual é a trama do filme, pois até aquele momento, era aparentemente algo natural um



profissional de medicina bastante qualificado tratar de uma paciente com problemas de queimaduras de pele.

O filme recomeça a partir da cena em um casamento; foi exatamente nesse evento que sua filha foi estuprada. Deste momento em diante, os mistérios propostos pelo o diretor começam a ser desenredados. Aqui são apresentadas a repercussão e a trajetória do filme: a busca pelo estuprador, a forma como Robert o sequestra e como o estuprador é mantido refém na caverna. É após os acontecimentos trágicos que Robert decide colocar em prática suas pesquisas, as quais ele vinha desenvolvendo há anos. Deste modo, ele decide realizar uma cirurgia no estuprador e para realizar esse procedimento cirúrgico, ele havia convencido outros cirurgiões a ajudá-lo na empreitada.

O drama pelo qual passa Vicente, o estuprador, é deveras doloroso que é possível sentir a dor que ele sente. Mesmo sendo ele quem estuprou a menina, o sentimento passado é de solidariedade para com a dor que ele sente neste momento tão angustiante. Vicente, em um momento de desespero e já sem esperanças, busca encontrar respostas a fim de entender o porquê Robert está fazendo aquilo com ele, o motivo pelo qual o médico está transformando seu corpo.

Vicente pergunta: “por que você está me fazendo isso?”. Ao que Robert responde questionando-o se ele se lembrava da festa de casamento da qual eles haviam participado. E então Robert descreve para Vicente toda a estória, os acontecimentos e a razão por estar fazendo tudo aquilo com ele.

Em todos os momentos do filme, Robert aparenta ser um homem calmo e tranquilo, mas ao mesmo tempo, parece ser um psicopata, o qual sabe exatamente o que quer. Os desastres acontecidos talvez tenham deixado marcas profundas, causando traumas irreversíveis em sua memória e em seu coração. O único desejo que Robert tem em mente naquele momento é fazer com que Vicente pague pelo que ele fez com sua filha, ou seja, por tê-la estuprado.

O trauma provocado por Robert em Vicente é tão grande que em vários momentos Vicente tenta tirar a própria vida, mais não logra êxito. Seus planos de dar cabo à vida são sempre frustrados porque Robert construiu, premeditadamente, uma fortaleza a fim



de evitar que Vicente tivesse contato com quaisquer coisas que pudesse usar para se suicidar.

Os traumas sofridos por Robert fez com que ele perdesse sua humanidade, a capacidade de enxergar o outro, de vê-lo como pessoa. É como se ele se tornasse cego e já não enxergasse mais nada à sua frente, a não ser seu desejo da vingança. Ele transformou sua vingança em algo monstruoso; o desejo de transformar um corpo apenas para satisfazer seus prazeres. Robert se sente tão frustrado que é como se sua consciência perdesse o caráter normativo, isso significaria dizer que ele perdeu a configuração com a humanidade.

A humanização acontece na trama, na tessitura da história, dá-se no drama de muitos personagens. Nós somos personagens. Nossa configuração, nossa humanização acontece no mundo de possibilidades. Estar no mundo é estar condicionado, mas esse mesmo mundo nos abre possibilidades. Colocam em nós desejos, buscas, conflitos, limites... Há conflitos de interpretações, de interesses como no caso de Robert. O que deve ser levado em consideração é que nossa humanização se depara com a falibilidade humana, mas para Robert isso não faz sentido, pois ele se sente meio "deus", pois é capaz de construir a partir de um ser, um outro completamente diferente. As possibilidades reais, verdadeiras e também os limites e os condicionamentos nos apontam para a nossa finitude; isso significa que somos marcados pelo ser-no-mundo, pois não somos seres abstratos. Fazemos nossa história no mundo. No nó de relações podemos nos configurar ou nos desfigurar com a realidade que nos cerca. A labilidade nos leva ao risco de nos fecharmos, de ficarmos apáticos. Corremos o risco do bem estar, do mais cômodo. Também corremos o risco de ficarmos descomprometidos com a realidade que nos cerca. Não somos afetados pelo mundo, pelo outro.

No filme, Robert perde tudo isso, por esse motivo, ele não vê mais nada a sua frente, apenas sua vingança para satisfazer unicamente seus desejos. Ele não vê outro naquele corpo que está sendo modificado, dilacerado e transformado por ele; vê apenas um corpo que pode ser transformado esteticamente para seu prazer e, lamentavelmente, para a sua dor. Dor das lembranças de sua esposa e de sua filha. Tudo é um processo lento



e demorado, mas Robert não tem pressa, pois ele procura a perfeição. Ele deseja um corpo perfeito que possa ser seu objeto de prazer, transformando-o em um objeto sexual. É como se Robert fizesse este corpo existir apenas para satisfazer seus desejos de vingança, mas ao transformar este corpo ele começa a sentir outros desejos que não apenas de vingança, mas de afeição.

Robert já não consegue ver mais um mundo natural. O mundo natural inicialmente se apresenta como existente em si e para além da sua existência para nós, mas, quando buscamos pôr em evidência o modo como fazemos os objetos existirem para nós - descrevendo o corpo enquanto lugar primeiro dessa apropriação - somos forçados a admitir que nossa experiência só tem sentido e realidade para nós afetivamente.

A afetividade quase sempre foi concebida como um mosaico de estados afetivos, prazeres e dores fechados em si mesmos, de modo que esses não se compreendiam e só podiam ser explicados através de nossa organização corporal (MERLEAU-PONTY, 1999, p.213). Por esta via, quando se admite uma afetividade "penetrada de inteligência", simples representações podem deslocar os estímulos naturais do prazer e da dor, segundo leis da associação de ideias ou do reflexo condicionado e, assim, ligar o prazer e a dor a circunstâncias que, de outra forma, nos seriam naturalmente indiferentes. Deste modo, nesse processo, de transferência em transferência, acabamos constituindo valores segundos ou terceiros que aparentemente não têm relação com nossos prazeres e nossas dores naturais.

O que se percebe no filme é que Robert recebe ou simplesmente adquire uma libido que o anima, dando valor ou significação sexual aos estímulos exteriores, esboçando uso que ele fará do corpo apenas como um objeto para suas satisfações. Neste caso, o corpo é percebido apenas como um objeto qualquer, essa percepção objetiva é habitada por outro tipo de percepção mais secreta: "o corpo visual é subtendido por um esquema sexual estritamente individual, que acentua as zonas erógenas, desenha uma fisionomia sexual e reclama os gestos do corpo, ele mesmo integrado a essa totalidade afetiva." (MERLEAU-PONTY, 1999, p.216).



Há uma “compreensão” erótica que não é da ordem do entendimento, já que o entendimento compreende uma experiência sob uma ideia, enquanto o desejo compreende cegamente, ligando um corpo a um corpo. A libido não é um instinto, não é uma atividade naturalmente orientada para fins determinados, ela é o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de conduta. É a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história, pois a sexualidade do homem projeta-se sua maneira de ser a respeito do mundo, isto é, a respeito do tempo e a respeito dos outros homens.

Por isso, quando se diz que o corpo pode simbolizar a existência, é porque este a realiza e porque é a sua atualidade. O corpo se abre ao mundo e nele se põe em situações inesperadas. É dessa maneira que o corpo como substrato exprime a existência total, não que ele seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele. Esse sentido encarnado é o fenômeno central do qual corpo e espírito, signo e significação são momentos abstratos.

Por outro lado, se é a partir do corpo que começa o movimento de existência em direção ao outro e em direção ao futuro, e se é o corpo que funda as possibilidades do homem neste mundo e estabelece o seu primeiro contato com ele, isso não autoriza uma redução da existência ao corpo, e, a mesma razão que impede essa redução da existência ao corpo ou à sexualidade, também impede uma redução da sexualidade à existência. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.229). E assim, não vemos o corpo apenas como objeto, mas como corpo que se relaciona.

Ao se analisar o filme *A pele que habito* de Almodóvar e relacioná-lo ao melodrama, percebe-se o corpo como este substrato narrativo, ou seja, vê-se o corpo como o objeto essencial que permeia toda a trama e faz refletir acerca de algumas questões pertinentes, tais como: o dualismo presente nas personagens, a perda da referência da realidade, a transformação dessa realidade por meio do corpo, a questão das aparências, o desejo incontrolável, a angústia da solidão, o anseio de vingança e várias outras temáticas que Almodóvar aborda nesta importante obra cinematográfica.

Se se parte do corpo como objeto central, substrato da narrativa da obra de Almodóvar, pode-se dizer que *A pele que habito* é sim um melodrama completo. Nota-se claramente um filme com vários elementos do melodrama. Primeiramente, por que o corpo no melodrama era usado como espaço destinado ao desejo, sentimento, sensualidade e aos desatinos que muitas vezes ameaçavam a ordem e o equilíbrio social vigente. Segundo, porque a trama bem construída pelo diretor representa de forma dualista o mocinho e o vilão, às vezes não se sabe quem é o mocinho e quem é o vilão, quem é do bem e quem é do mal. Terceiro, pelo fato de que é possível perceber que existem vários fatores próprios do melodrama, como por exemplo: o pai que perde a mulher e que possui uma filha esquizofrênica; médico que vive um dilema com a sociedade científica, pois ele quer fazer avanços em pesquisas, mas se vê proibido. E ainda há a vingança por trás de todos os acontecimentos que perpassam o filme. E finalmente, no que diz respeito à forma, a estrutura cinematográfica faz com que o filme ganhe força e dialogue com o gênero melodramático através dos cortes rápidos, mudanças bruscas de cenas, os vários ângulos apresentados, os lugares variados e cores diversas, próprias dos filmes de Almodóvar. O diretor utiliza extremo apelo visual e sonoro, lançando mão de movimento intenso na construção das cenas, principalmente, quando é focalizado o corpo das personagens. O elemento fantástico das obras de Almodóvar é exatamente essa apropriação do corpo das personagens, é deixar o dualismo perpassar todo o filme e, ao final, criar no espectador uma certo ar de dúvidas e incertezas.

Comumente, o homem não mostra o seu corpo, quando o faz é ora com temor, ora com a intenção de fascinar. No entanto, na obra de Almodóvar, o personagem Vicente é forçado a isso; tudo acontece no filme de forma obrigatória. Vicente é obrigado a expor seu corpo e isso resulta em entregá-lo, sem defesa, a Robert. O corpo de Vicente é visto sob o olhar de Robert apenas como um corpo objeto, já não mais como pessoa; ou então, ao contrário, Robert se tornou o corpo de Vicente ao olhá-lo e transformá-lo. Mas esse domínio conduz a um impasse, pois no momento em que o corpo modificado de Vicente é reconhecido pelo desejo de Robert - como se fosse sua esposa- ele se perde no fascínio



construído por ele mesmo. É neste exato momento que criador é surpreendido pela criatura: a vingança muda de lado.

Existe nessa trama toda uma modificação, uma transformação de um corpo, mas o que é essencial neste corpo não pode ser modificado. O corpo é outro, mas a mente ainda continua a mesma. Existia no início do filme um desejo de vingança avassalador, o qual foi sendo superado na medida em que o corpo era modificado. Depois de terminada a vingança, restou apenas o desejo de começar algo novo com um corpo construído sob medida. Mas Robert se esqueceu que Vicente/Vera não era apenas um corpo: a vingança apenas mudou de lado em um momento em que Robert achou que tudo já havia terminado.

## Referências

- AUMONT, Jacques et alii. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.
- BRAGA, Cláudia M. **Melodrama: as estratégias trágicas da emoção na modernidade**. Campinas: Unicamp/UFSJ, ANO.
- COSTA, Flávia C. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995. Disponível em: <<http://tferradans.com/blog/?p=2166>>. Acessado em: 18 jun. 2014.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal. 1988.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MERCER, John; SHINGLER, Martin. **Melodrama: Genre, Style and Sensibility**. Nova York: Wallflower Press, 2004. Disponível em: <<http://zip.net/bhnNdz>>. Acessado em: 03 mai. 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty: acerca da expressão**, Coleção Filosofia, vol. 122, EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001.



STRIEDER, Inácio. **O homem como ser corporal**. In: Revista Síntese, v. 19, n.º 56, p. 93-112, 1992.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

VAZ, Henrique C. L. **Antropologia Filosófica I**. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

XAVIER, Ismail. **D.W. Griffith: o nascimento de um cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

## Os prêmios Aquisição dos Salões de Arte Contemporânea no ABC paulista e sua importância como memória viva<sup>1</sup>

Douglas Negrisolli<sup>2</sup>

Norberto Stori<sup>3</sup>

Universidade Presbiteriana Mackenzie/Instituto de Artes da UNESP, São Paulo

### Resumo

O artigo indaga questões da memória do objeto artístico como parte de nossa história, quais possibilidades de examinar as obras de arte como produto histórico-artístico e imagético partindo dos Salões de Arte Contemporânea do ABC paulista. Dialoga com a história da cultura e com a história da arte sobretudo crítica, como propõe Giulio Carlo Argan (2005) levando em conta as forças que exercem micro-poderes tendo como referência Michel Foucault (2005). O artigo acompanha algumas imagens dos Prêmios Aquisição de João Suzuki como forma de permanência da imagem em nossa história.

**Palavras-Chave:** João Suzuki, arte contemporânea, ABC paulista, Salões de Arte

### Salões municipais no ABC paulista

Os Salões de Arte municipais no Brasil são heranças históricas tardias dos modelos europeus que foram inseridos já na época contemporânea, mais especificamente após os anos 1960. Importantes cidades brasileiras, mais especificamente as do ABC Paulista, berço da redemocratização do país e das lutas sindicais que culminaram nos movimentos das Diretas Já (1983-84), viviam em prosperidade econômica e precisavam se atualizar em relação ao que havia de novo do 'requinte e do bom gosto'. As cidades do ABC promoveram Salões de Arte dentro do período do Regime Militar e lançaram editais -

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

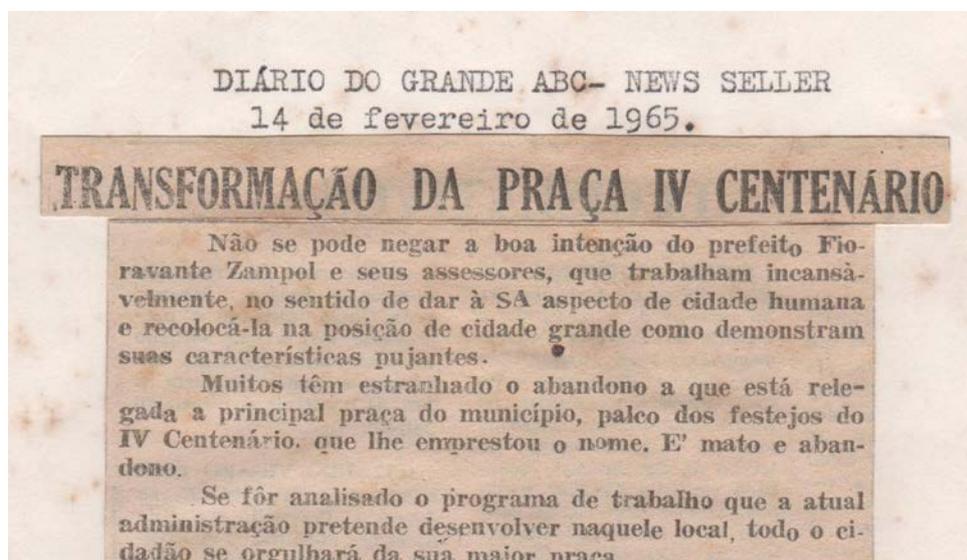
<sup>2</sup> Doutorando e Mestre em Educação, Artes e História da Cultura pelo Instituto Presbiteriano Mackenzie-SP, historiador pelo Centro Universitário Fundação Santo André. Curador independente de Artes Visuais, com ênfase em produção moderna e contemporânea. Atualmente desenvolve pesquisas relacionadas a Salões de Arte e mercado de Artes Visuais. Santo André – São Paulo. [mail@douglasnegrisolli.com](mailto:mail@douglasnegrisolli.com)

<sup>3</sup> Professor Titular do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP Artista Plástico. Livre Docente em Artes Visuais - Instituto de Artes da UNESP/SP. Mestre e Doutor - Universidade Presbiteriana Mackenzie/Instituto de Artes da UNESP.. São Paulo, [norberto.stori@mackenzie.br](mailto:norberto.stori@mackenzie.br)

democráticos - para promover cultura e artes na região, como os Salões de Arte Contemporânea de Santo André (1968 – até atualmente), de São Bernardo do Campo (1968) e de São Caetano do Sul (1967). Estas cidades adquiriram obras de arte que constituem acervos riquíssimos com nomes de importância nacional e internacional e que carecem de cuidados e de trabalho constante para relevar sua importância histórica com os artistas da região e do país que participaram dos eventos.

### Breve contexto histórico

O tempo e espaço que são de extrema importância para qualquer pesquisa histórica e sem dúvida mantem uma relação íntima com os Salões e com a arte que se produzia. O recorte do Diário do Grande ABC fala sobre a “boa intenção” do prefeito Fioravante Zampol em trazer o moderno para a cidade. A Praça IV Centenário foi construída e inaugurada em 1968 e trazia uma série de avanços arquitetônicos para a região e que refletiam a necessidade de modernização que o país carecia. Um ponto importante a ser destacado é que nestas décadas o progresso trouxe consigo uma série de apropriações do que se achava por fino e elegante para a sociedade do ABC paulista, como o desenho do modernista



Recorte do Diário do Grande ABC  
14 de fevereiro de 1965

Rino Levi que teve como última obra o Centro Cívico de Santo André. No Centro Cívico que contava com um dos teatros mais modernos do país para a época, com um maquinário importado para a troca de cenários, há também o paisagismo feito por Burle Marx que fez

várias parcerias com Rino Levi em seus projetos. O espaço no centro da cidade, tem uma importante característica histórico social por abrigar os poderes municipais e ser local onde acontecem até atualmente os Salões de Arte Contemporânea. A expografia com vidros na galeria era uma novidade da época e gerava um convite para que o público entrasse e conhecesse as exposições que acontecem no local.

Sempre houve o fato das cidades do ABC Paulista serem periféricas a São Paulo, e neste interim, elas sempre foram tratadas como interior, apesar da construção histórica das vilas serem anteriores à construção de São Paulo, sua ocupação veio bem mais tarde com os padres e imigrantes. Isso é um dado muito importante para perceber como a relação com a arte nestes locais é no mínimo estranha e incongruente.

Era natural que a elite do ABC copiasse os eventos de arte que a cidade de São Paulo realizava, muito estimulada pelos sucessos das Bienais, porém os Salões do ABC trazem consigo dados muito importantes sobre o cenário no país. Para contextualizarmos melhor o período, o país vivia em um cenário político complexo com o Ato Institucional nº 5, sobre isso, um dos especialistas no assunto, o jornalista Elio Gaspari cita:

... o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade.  
A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo. (GASPARI, 2014, p. 26)

Os tempos eram difíceis pois fazer arte e produzir uma exposição neste interim não devia ser nenhuma atividade recorrente e simples, mas sim um complicado jogo de forças onde tudo podia acontecer. Além das torturas, a censura à imprensa era uma prática recorrente

Entrando no cenário político ao lado da supressão das liberdades públicas, a tortura embaralha-se com a ditadura e torna-se o elo final de uma corrente repressiva radicalizada em todos os níveis, violentando a própria base da sociedade. Essa circunstância transforma a tortura, no seu conjunto, muito mais num elemento do jogo político do que num instrumento de processo investigativo. Quando tortura e ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias. Nesse processo a tortura assume a função de derradeiro sinal



de perigo, alterando a própria percepção da cidadania. Desenvolve-se um estratagema ameaçador através do qual a violência protege o regime alimentando um mecanismo de compensações. Se um cidadão é preso sem motivo e logo a seguir é solto, vê-se no caso uma certa moderação das autoridades por terem-no libertado. Se a imprensa é posta sob censura, vê-se parcimônia na providência, pois as publicações não foram apreendidas nem fechadas. Finalmente, se um militante de organização clandestina é encarcerado, posto incomunicável, dá-se à sua família uma grande notícia: ele não está apanhando. No fundo do poço, aos parentes daquele que está sendo supliciado, também oferece-se uma esperança: é possível que nos próximos dias seja conseguida sua transferência para outra prisão, onde não se bate. Impõe-se às vítimas uma lógica degradada. (GASPARI, 2014, p. 49)

O medo da censura favoreceu certamente algumas atividades artísticas como as mais tradicionais como pintura, escultura e gravura, proporcionando assim certo hermetismo nas obras que nos são apresentadas como ganhadoras dos Prêmio Aquisição durante os primeiros anos dos Salões. Curiosamente em Santo André, a Secretária de Cultura e Educação era uma mulher, chamada Nair Lacerda, escritora e tradutora, foi pioneira na instalação de biblioteca na cidade onde se priorizava a convivência. Este nos é um dado curioso pois o prefeito na época, Fioravante Zampol, era politicamente de direita e mulheres eram raras em administrações municipais. Sobre estes eventos, o jornalista e crítico Enock Sacramento comenta:

Na década de 60 é que dois acontecimentos marcaram profundamente as artes visuais na região: a criação do Salão de Arte Contemporânea de São Caetano (1967) e do Salão de Arte Contemporânea de Santo André (1968), mas gestões dos prefeitos Walter Braido e Fioravante Zampol, respectivamente.

O prefeito de São Caetano foi sensível a um movimento de implantação da mostra liderado por Milton Andrade, Sinval Correa Soares, Jaime da Costa Patrão, Aluizio Domingos dos Santos, Alberto Aliberti e Arnaldo Ferrari que contavam com o apoio do então diretor de Educação e Cultura do Município, Oscar Garbelotto. Zampol acolheu com simpatia e entusiasmo, através de Nair Lacerda e Miler de Paiva e Silva – duas figuras importantíssimas na concretização do projeto – ideias levantadas pelo titular desta coluna [Enock Sacramento], por José Armando Pereira da Silva, Giuliana Pedrazza, Paulo Chaves, no sentido de transformar o antigo Salão de Artes Plásticas de Santo André num Salão de Arte Contemporânea. Todos os escalões da Secretaria de Educação e Cultura participaram com entusiasmo da criação deste

Salão, estimulados pela inauguração iminente do Centro Cívico de Santo André, que mudava a fisionomia da cidade com suas linhas arquitetônicas de nível internacional. Estes dois salões deram nítidos sinais de vitalidade nos últimos anos da década de 60, constituindo-se no fulcro de quase todo o movimento artístico do Grande ABC na década seguinte. (REIS, 2009, p. 65)

As obras adquiridas nos primeiros anos dos Salões de Arte Contemporânea de Santo André são riquíssimas e dizem muito a respeito da época que foram feitas, nos dão indícios muito importantes sobre situações vividas neste tempo. Outro aspecto importante dessas aquisições é que não são restritas a um espaço, mas são de artistas de todo o território nacional, que era outra novidade por estes Salões que já ocorriam anualmente terem sido atualizados e mudado de nome para “Salões de Arte Contemporânea”. O fato mais relevante para a atualização desses Salões é sua abertura para outras mídias, além da pintura, escultura e gravura, os Salões agora incluíam colagens, técnicas mistas, fotografia, e incluíam projetos arquitetônicos; a partir dos anos 1970 também passam a receber performances e vídeos.

O exemplo da cidade de São Bernardo e de São Caetano do Sul são cabais para entender a descontinuidade do evento, uma vez que os Salões municipais nestas cidades iniciaram até antes de Santo André e tiveram uma duração muito menor, voltando nos anos 1990 e nos anos 2011. A experiência das cidades tem sido muito diferentes apesar de serem vizinhas, as interpretações para Artes Visuais tem sido distintas e uma das razões são as gestões, tanto das Prefeituras como das pessoas que estão à frente das Pinacotecas. Em São Bernardo do Campo por exemplo, percebe-se a presença quase que inesgotável do artista, curador e mentor de várias ações na cidade: João Delijaicov Filho<sup>4</sup>. João dos

---

<sup>4</sup> Curador da Pinacoteca de São Bernardo do Campo desde a sua implantação, há 27 anos. Iniciou sua atuação como promotor cultural em 1962. Mais tarde tornou-se Diretor Social do VW Clube e aí criou o SAPEV - Salão de arte dos Empregados da empresa. Foi Diretor Artístico da ASBA - Associação Saobernardense de Artes, onde organizou os Salões de Arte da cidade de São Bernardo do Campo, aprimorando seu formato, dividindo-o em duas alas: acadêmica e contemporânea. No final da década de 60, foi responsável pela conquista dos prêmios Prefeitura e Câmara Municipal (aquisições), atribuídos aos Salões de Arte de São Bernardo, promovido pela ASBA, cujos prêmios foram incorporados ao acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo. No início dos anos 70, foi responsável pela criação do Salão da paisagem de SBC, também promovido pela ASBA. Foi Promotor social nos Clubes: Santa Mônica, Triângulo azul e Espéria, locais onde continuou incentivando as artes plásticas com realização de oficinas, exposições e salões interclubes. (FILHO)

Quadros é como é conhecido, porém João Delijaicov é escultor e teve orientação de Eugênio Prati e Gildo Zampol, no documento que torna João (que é paulistano) um cidadão saobernardense, comenta:

Entre as décadas de 50 e de 60, a região do ABC e, principalmente, o município de São Bernardo do Campo, passou a receber a instalação de varias fabricas daquela que era, então, o carro-chefe da industrialização brasileira: a indústria automobilística. Com as montadoras, vinham industrias de autopeças e acessórios, mas, também a ampliação do acesso à eletricidade, telefonia, e a melhoria das ligações viárias com São Paulo e com o litoral (principalmente com a construção da Rodovia Anchieta). E, para fazer tudo isto funcionar, levas e mais levas de migrantes vieram assumir, quase sempre, as atividades braçais da linha de produção e se ajeitaram, como fosse possível, na periferia da cidade.

A partir daí, a melhoria das ligações viárias e dos meios de transporte e o crescimento da economia contribuíram para intensificar os trânsitos e contatos, inclusive os culturais. Artistas e pessoas interessadas na atividade cultural em geral ampliaram suas relações e suas trocas na região e em São Paulo. Estes contatos influenciaram, por exemplo, no surgimento da ASBA – Associação Sambernardense de Belas Artes.

João começou a freqüentar São Bernardo em 1960. Participou do Salão de Arte promovido pela ASBA e, ali, teve orientação do escultor Di Grado. Na ASBA, também ampliou seus contatos com artistas do ABC. (Câmara Municipal de São Bernardo do Campo, 2014)

A construção do acervo da Pinacoteca de São Bernardo data dos anos 1980 quando a Prefeitura anuncia a abertura de uma Pinacoteca no Bairro Assunção e foram adquiridos através de compra e doações de particulares obras de artistas que já eram referencia no Brasil como: Tomie Ohtake, Evandro Carlos Jardim, Wesley Duke Lee, Inimá de Paula, Julio Plaza, Vlavianos, Ubirajara Ribeiro, Waldomiro de Deus, Caciporé Torres, Luis Sacilotto, Aldemir Martins, Pennachi, José Antonio da Silva e Grudzinski, entre outros. Antes disso, na década de 1970, João já organizava Salões de arte através da Associação Sambernardense de Belas Artes (ASBA) e algumas peças adquiridas através do “Prêmio Prefeitura” e “Prêmio Câmara Municipal” são exemplares de arte popular e naif. Nomes relevantes como Martins de Porangaba, Hudinilson Jr e Iracy Nitsche compõem o acervo de São Bernardo do Campo, nota-se um grande esforço dos anos 1980 até a década de 90 que abrangem a maior parte da coleção, potencialmente impulsionados pela realização dos Salões e suas aquisições via prêmios aquisição. Algo notório também na coleção da

cidade são as gravuras e exemplares em papel das obras de arte de artistas já famosos, isto é devido o preço já estar elevado na ocasião da compra, conforme o próprio João Delijaicov confirma que em muitas ocasiões os preços eram proibitivos para os orçamentos da Pinacoteca e dos Prêmios dos Salões, inclusive com o João pedindo inúmeras doações pelos artistas e sendo atendido em várias ocasiões.

Em todas estas ações e incentivos à cultura na região do ABC, principalmente no seu auge na década de 1970 o que mais se presencia com as obras que foram adquiridas é a busca da liberdade e uma série de efeitos recorrentes a ela como a apropriação do corpo como autônomo e assim desmistificar a nudez, por exemplo. Não é possível falar de ecos de liberdade sem falar da ditadura e dos anos de tortura que se seguiram a muitas pessoas, principalmente na região do ABC paulista por ser um dos focos de reação com os movimentos estudantis e operários. Ecos de liberdade eram ouvidos de vários extratos das cidades e a arte obviamente ecoa tudo isso.

Necessário falar mesmo que brevemente sobre a obra de um exímio e importante desconhecido artista de Santo André, que tem uma forte ligação com esses aspectos da liberdade em suas obras e que certamente será lembrado por isso: João Suzuki. Suas formas ovais marcam a mente e o coração daqueles que veem pela primeira vez sua obra, e essas pinturas transcendem o muito que o artista viveu e os medos que a tortura do Regime Militar lhe causaram indevidamente.

João Suzuki (1935-2010) é sem dúvida um dos mais notórios artistas plásticos filhos de imigrantes japoneses que viveu no Brasil, mais precisamente em Mirandópolis (SP). Muito cedo, quando João Suzuki estava no primário, seus pais se mudaram para a cidade de São Paulo a fim de buscarem melhores condições de vida. Apoiado pelo professor de desenho, Suzuki seguiu com as artes entrando muito tempo depois de sua formação escolar, na Associação Paulista de Belas-Artes.



Seguiu praticando desenho e pintura, vendo e estudando outros mestres como Portinari o qual lhe serviu de inspiração no início da carreira.

‘Os processos criativos de alguns pintores, como o do próprio Takaouka e também de Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Takashi Fukushima, em que se observam uma progressiva diluição do tema a apropriação de meios, técnicas e materiais adequados à formulação de novas poéticas, sinalizavam avanços da arte brasileira e abriram o seu olhar’ (SILVA, 2007, p. 13). (NEGRISOLLI, 2011)

Quando jovem, o João Suzuki andava no centro de São Paulo desenhando um tanto silenciosamente um tema que lhe interessava muito, que eram os mendigos e os afastados da sociedade. Já nos anos 1950, João seguia com pesquisas em suportes alternativos e coletava os elementos que encontrava na rua como madeiras e suportes retirados de restos de construção. Ele tratava esses suportes e pintava em cima. Algumas pinturas de João se tem a percepção clara de influencias de Portinari por seus estudos em formas alongadas e até amórficas, o que chama a atenção é a paleta de cores nesta fase que é predominantemente negra, opaca e onde há a luz ainda há uma preocupação do pesado, de criar uma aura onde o personagem sem rosto saia da tela e passava a viver no consciente do expectador sem mesmo que ele perceba; as imagens sem rosto exprimem um sofrimento tão forte que fica a sensação de que o artista de fato era um termômetro para o mundo a sua volta. Os artistas, em geral, são seres sensíveis com o olhar ao seu redor, muitos com compaixão que gera denúncia como Suzuki.

**TRANS/MIM/GRATÓ/RI/O**

**João Suzuki**

**Óleo sobre madeira**

**90x27**

**Acervo da Prefeitura Municipal de Santo André –  
doação por Simone de Andrade de Rebelo**

O que também interessa nessa pesquisa é o quanto os Salões da região do ABC Paulista colaboraram (ou não) com a projeção desses artistas sejam eles nacionais ou regionais como João Suzuki. O artista possui um único exemplar na Pinacoteca de São Bernardo, duas peças em Santo André e duas em São Caetano do Sul. A ideia aqui é investigar o quão importantes foram os Salões e as alternativas regionais que foram encontradas pelos artistas para que pudessem iniciar os trabalhos de divulgação da sua arte e claro, poder viver a partir do ofício de artista, o que é muito raro no Brasil até os dias atuais. É muito difícil conseguir medir ou mensurar em uma régua este tipo de evento como os Salões e sua importância, neste caso de João Suzuki podemos afirmar que houve um apoio por parte das Secretarias de Cultura em divulgar o nome e a obra do artista, inclusive pois ele já havia tido presença na VI Bienal Internacional de São Paulo em 1961 que também funcionava com a mesma mecânica dos Salões do ABC. Curioso notar que os Salões do ABC foram cópias neste sentido muito provavelmente pelo modelo da Bienal Internacional de São Paulo que desde os anos 1960 já possuía uma parte de convidados e uma parte selecionada por um júri de críticos nacionais e internacionais, abrindo assim espaço sem precedentes principalmente para os artistas menos conhecidos e mais regionais; uma diferença cabal para os Salões municipais é que a Fundação Bienal parou de adquirir obras de arte em 1977

Até a 14ª Bienal (1977) havia um sistema de premiação das obras e artistas participantes da mostra, que incluía por exemplo, Prêmios de Aquisição. Destes se formaram algumas coleções, como o próprio acervo do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) posteriormente doado ao Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP). As escolhas quase sempre suscitavam polêmicas entre júri, premiados, não premiados e público, basta dar uma olhada nos clippings da época.

Na 15ª edição (1979), com a Bienal já bastante enfraquecida no final de sua década mais complicada, pretendia-se fazer uma mostra que sumarizasse as 14 edições anteriores, expondo os trabalhos que foram premiados naquele período. Essa escolha foi alvo de muitas críticas que apontavam uma falta de voz e comando dentro da instituição. Só a partir da edição seguinte, a aclamada 16ª de Walter Zanini (1981), instituiu-se a figura central do curador e eliminaram-se definitivamente as premiações. As exceções foram a 20ª (1989) e a 21ª Bienal (1991). Esta última não só voltou com os prêmios “mas elevou-os a uma ordem astronômica (o Grande Prêmio era de 150 mil dólares)” de acordo com o catálogo Bienal 50 anos. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2013)



**Compre/ssõ/es**  
Óleo sobre papel ovóide, 20 x 6 cm, 1998  
Cortesia de Marcio Suzuki

Ainda sobre João Suzuki, temos que pensar nas várias maneiras de olhar as imagens que ele produzia através do olhar de um artista conectado com o seu redor e sua espiritualidade. João era adepto da prática zen do Mahikari<sup>5</sup> e nos anos 1970 viveu uma fase de reclusão em seu atelier residência após ser preso pelo Regime Militar em 1969, meses depois de ter participado de uma sala especial no I Salão de Arte Contemporânea de Santo André ao lado de Luiz Sacilotto e Paulo Chaves. Na ocasião, Suzuki expôs 3 pinturas que falavam do momento atual: os anos de chumbo e comentam sua exaustão do período, bem como retratam pessoas amarradas e sombrias.

Entre muitos brasileiros que sofreram diretamente as consequências da repressão política se inclui Suzuki, preso pela Operação Bandeirante em Santo André com seu filho Cláudio, de dois anos de idade, quando,

---

<sup>5</sup> Mahikari é um novo movimento religioso japonês (shinshūkyō) onde seus membros acreditam ser esta uma arte espiritualista que tem por objetivo a renovação espiritual de toda a humanidade. Segundo eles, esta renovação é fundamentada por revelações divinas que Deus (o Deus Supremo, criador do céu e da Terra) teria revelado para seu fundador Yoshikazu Okada. (WIKIPÉDIA, 2015)



à frente de sua casa na Rua Gustavo Teixeira, 36, Bairro Campestre, foi interceptado por agentes que o separaram da criança e não lhe deram tempo para qualquer aviso. Tentou deixar mensagem à sogra, que morava do outro lado da rua, falando em japonês a palavra “advogado”. Um relato diz que sua prisão teria sido motivada pela denúncia de um publicitário preso no Rio, que, já não suportando a tortura, “confessou” pertencer a uma suposta organização Apolo 11. Como a tortura não cessava e lhe exigiam nomes de militantes, apresentou aleatoriamente os que constavam de sua agenda, entre os quais o de Suzuki, cuja a obra há tempos lhe interessara.

É diferente o que consta da documentação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Seu nome surgiu das relações de Cid da Cunha Malheiro e Emílio Humel Neto. Cid, um estudante da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, então com 27 anos, que já fora preso por motivos de participação política em 1966, tinha contatos em São Paulo com Tuna (cujo nome completo Suzuki não se lembrava). Suzuki conheceu Tuna por intermédio do pintor baiano Francisco Liberato. Realmente frequentou seu apartamento na Rua Martins Fontes e lá conheceu outras pessoas, como Demerval, Paschoal (os dois já estavam presos naquele momento), João e Ana. Disse que ia lá para conversar e “filar uma bóia” eventualmente. Lembrava-se de ter visto alguns livros, como o de Mao-Tse-Tung, mas nenhuma atitude que indicasse ser tuna um militante político.

Estas são basicamente as informações que constam das duas peças existentes na documentação do DOPS, hoje guardadas no Arquivo do Estado: o interrogatório preliminar, em 3 de setembro, e o interrogatório final, em 20 de setembro, quando foi liberado com o compromisso de não se ausentar e continuar à disposição.

O que aconteceu entre essas duas datas não está escrito: a tortura em pau-de-arara, a solidão, o desespero, a angústia, a alucinação. Lembranças vagas e dolorosas permaneceram. (SILVA, João Suzuki: Travessia do sonho, 2007, p. 47)

Questiono a crítica José Armando Pereira da Silva quando ele comenta sobre a obra de João Suzuki e diz que a obra do artista está numa matiz ainda moderna e que não houve a transição para a arte contemporânea:

A partir deles [das obras da década de 1990] se faz a constatação de que o artista não se enquadra em grupos ou tendências que ganharam qualificação destacada na segunda metade do século XX. Suzuki poderia ser listado entre aqueles que não fizeram a transição do moderno para o contemporâneo. Ficou alheio aos rumos marcados pelo desenvolvimento de poéticas que incorporaram novos elementos espaciais, sonoros e tácteis, ou com apelo para funções interativas, e não apenas contemplativas. Ele



se deu o direito de catalisar esses estímulos a seu modo ou mesmo recusá-los. (SILVA, 2007, p. 74)



**Ovóide 1980/1**  
**João Suzuki**  
**28,5 x 31,5 cm**  
**Acervo da Pinacoteca de São Bernardo do Campo**

João Suzuki é tão contemporâneo quanto Frans Krajcberg que trabalha com a matriz vinda das árvores que sofreram queima natural ou pelo homem e as transforma, produzindo questões sobre ecologia e conservação. Um pouco diferente na questão da poesia, João Suzuki se apregoa nas pessoas e no que elas significam, sua relação com a matéria e com o mundo. Não há nada mais atual que pintar pessoas e sonhos em cima de formas ovais de árvores recolhidas na cidade. O fato do artista trabalhar com essa matriz já é resignificar a própria pintura de forma a incorporar trabalhos dos mestres modernos e trazer a atualidade vivida pelo artista. O final dos anos 60 e início dos anos 70 foi um período complicado para a produção de arte no Brasil, nunca foi tarefa fácil aos artistas e menos ainda neste período que a ditadura instaurou uma série de artifícios de censura. A produção de João Suzuki após esses eventos toma um caráter muito mais transcendental do que político. Suzuki deixa de pintar os esquecidos pela cidade e usa figuras de outros imaginários. É como se o artista estivesse gritando com suas formas ovais e suas molduras feitas à mão, com os personagens dos sonhos diluídos nas auras e nas auroras, uma espécie de grito silencioso de dor, e em algumas obras, um passo ao perdão.

João Suzuki é um dos exemplos de artistas que foram fundamentais para os Salões de Arte do ABC paulista, ele figurou com premiações e inúmeras salas especiais que o homenagearam ainda em vida e pós-morte. As imagens e as obras adquiridas são agora parte de nossa memória e possuem uma relevância significativa na essência de nossa história. As obras de Suzuki falam de um tempo, falam de uma dor e de um espaço, e são importantes pois conectam o público e principalmente, são atemporais. Qualquer pessoa pode olhar as obras hoje e reconhecê-las em si mesmo ou no espaço-tempo atuais, e esta é a importância de uma obra de arte, das mais fundamentais, de falar não importando quando e nem onde, mas comunicando sempre.



## Referências

ARGAN, G. C. (2005). **História da Arte como História da cidade** (5ª ed ed.). (P. L. Cabra, Trans.) São Paulo: Martins Fontes.

ARGAN, G. C. (2005). **História da Arte como História da Cidade**. (P. L. Cabra, Trans.) São Paulo: Ed Martins Fontes.

Câmara Municipal de São Bernardo do Campo. (2014). **Dispõe sobre concessão de Título de “Cidadão São-Bernardense” ao Sr. João Delijaicov Filho**. Retrieved janeiro 15, 2015, from Camarasbc.sp.gov.br: [http://www.camarasbc.sp.gov.br/pdf/decreto-legislativo/2014/pdl\\_017\\_2014.pdf](http://www.camarasbc.sp.gov.br/pdf/decreto-legislativo/2014/pdl_017_2014.pdf)

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. (2013, 09 04). *Arquivo Premiação nas Bienais*. Retrieved 01 29, 2015, from Bienal.org: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=186>

GASPARI, E. (2014). **A Ditadura Escancarada - As Ilusões Armadas** (Vol. 2). São Paulo: Editora Intrínseca.

NEGRISOLLI, D. (2011, JUL/AGO 01). A forma circular em João Suzuki. **Aguarrás** , 6 (32).

REIS, M. (. (2009). **A crítica de Arte no ABC - Seleção de matérias publicadas no jornal Diário do Grande ABC entre as décadas de 1960 e 1980**. São Paulo: Terceira Margem.

SANTO ANDRÉ, M. d. (2014, junho 2014). **Santo André abre ‘42º Salão de Arte Contemporânea’ na terça-feira (29)**. Retrieved janeiro 3, 2015, from Cidade de Santo André: <http://www2.santoandre.sp.gov.br/index.php/noticias/item/8270-santo-andre-abre-42-salao-de-arte-contemporanea-luiz-sacilotto-nesta-quinta-feira-24>

SILVA, J. A. (2007). **João Suzuki: Travessia do sonho** . Santo André, SP: Alpharrabio.

## Uma voz que amplifica o Sertão: Processos criativos em Patativa do Assaré<sup>1</sup>

Antonio Iraildo Alves de Brito<sup>2</sup>  
Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação – FAPCOM, São Paulo, SP

### Resumo

Patativa do Assaré: poeta, violeiro, repentista, cordelista. E ao longo da vida foi isso tudo junto. Expressões essas oriundas de um saber ancestral que lhe legaram a forma primordial da linguagem: a fala. Sua poesia é voz, um eco herdado dos tempos originais. Inserido na história e no tempo, tendo por trás de si uma tradição de artistas que fizeram da voz e do corpo a expressão da palavra e do gesto. Para além das regularidades que impõem as dicotomias, a poética de Patativa se dilata, expande-se e interage com essa tradição, fazendo recortes e conexões com outros saberes, optando, porém, pela variedade linguística da aldeia de seus pares, o sertão.

**Palavras chave:** Processos criativos; Patativa do Assaré; cultura; sertão; oralidade.

### Introdução

“Toda obra de arte é uma complexa interação de fatores numerosos” (TINIANDOV, 1975). Tratando-se do poeta Patativa do Assaré a complexidade se expande e dilata-se no sentido de entender a poética a partir do seu lugar de fala, o sertão. Neste estudo, considera-se o processo criativo do vate como uma possibilidade relacional, isto é, de inclusão e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Semiótica Pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (2009). Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade de Caxias do Sul (2005), graduação em filosofia pela Universidade de Caxias do Sul (2009), graduação em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (2012). Atualmente colabora com a editoria de educação da Paulus Editora e com a pró diretoria acadêmica da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação – FAPCOM.

expansão com o ambiente, com o entorno; donde emana sua inspiração. Do pequeno, do cotidiano o poeta faz chover rimas, tornando a vida irrigada de poesia e sedimentada de infinitas possibilidades, fugindo das regularidades impostas pela cultura do pensamento binário. O ato criativo do poeta parece mais inclinado à riqueza da complexidade ao limite do grande/pequeno, bem/mal, popular/erudito.

A obra de Patativa se apresenta mais pelas trocas, pelos encaixes entre os saberes vários, do que apenas pela mecha estanque de “popular”. Sua linguagem não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. É mediação (MARTÍN-BARBERO, 2013). Nos seus processos criativos usa de uma linguagem que não se origina das imposições carregadas pela comercialização e adaptação do gosto, mas dos modos do narrar popular. Popular entendido sem a oposição erudito. As paisagens, a cultura, os tipos humanos se apresentam com um olhar poético de compaixão e beleza.

A obra do poeta, impreterivelmente, passa pela voz e nela tem lugar essencial. Patativa aqui é posto como um “agente poético” que atualiza a tradição dos cantadores, na mesma linhagem do grego Homero, dos bardos celtas, dos profetas bíblicos e outros. Ele seria “o eco de um tempo poético muito vivo desde a baixa Antiguidade” (ZUMTHOR, 1993). Isso para dizer que ele tem por trás de si uma tradição de poetas cantadores que fizeram de sua voz e de seu corpo a expressão da palavra e do gesto. O poeta é voz. A voz como “lugar simbólico que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro” (ZUMTHOR, 2007).

### **1. Para além das dicotomias**

Não se pretende discutir o conceito de cultura. No entanto, se a ideia de cultura, em sua origem, tem que ver com cultivo do solo, o poeta Patativa do Assaré, no seu ato criativo amenizaria um tanto de ambiguidade que a palavra acarretou ao longo da história. Ele fazia poesia enquanto cultivava o solo, ou seja, não fazia cultura na ópera. Diz-se isso, porém, sem querer opor o saber do homem da roça ao homem da ópera. Mas considerar ambos como cultura. Como lembra Wagner, “a cultura no sentido mais restrito consiste

em um precedente histórico e normativo para a cultura como um todo: ela encarna um ideal de refinamento (WAGNER, 2009, p.81). Entende-se neste trabalho que o refinamento pode ocorrer também em um ambiente rústico, enquanto se planta a semente de milho, de feijão, a raiz de mandioca; enquanto se apanha o capucho de algodão.

Isso justamente para dizer que Patativa do Assaré não nasceu poeta feito, nem sua poesia nascia do nada. Seu projeto se insere na história e no tempo. Conforme sinaliza Salles (2011, p.49), “a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade”. Isso vale para situar a obra em questão, que tem atrás de si uma fila de outros escritores, poetas, cordelistas sobre os quais se mesclou, interagindo.

Em poemas o poeta do Assaré reverencia Juvenal Galeno, Catulo da Paixão Cearense, Castro Alves, Camões entre outros. É bom que se ressalte: não se quer tornar o poeta “culto”. Ele nem precisa disso. Sendo poeta popular, no sentido de poeta do povo, o vate não é menor. O objetivo é problematizar as categorias abissais, como por exemplo, a chamada “pequena e grande tradição” propostas em 1930 pelo antropólogo Roberto Redfield e citadas por Peter Burke (1989). Segundo esse modelo estratificado, grande tradição e pequena tradição seriam interdependentes. Como se não houvesse nenhuma possibilidade de trocas entre as duas. A primeira é detentora do saber cultivado em escolas e universidades. A segunda operaria sozinha, mantendo-se nas vidas dos iletrados, em suas comunidades e aldeias. Para Burke, o modelo de Redfield é

um ponto de partida útil, mas passível de críticas. Sua definição da pequena tradição enquanto tradição da não-elite pode ser criticada, de modo bastante paradoxal, por ser ao mesmo tempo ampla e estreita demais, porque omite a participação das classes altas na cultura popular, que foi um fenômeno importante na vida europeia (BURKE, 1989, p.51).

Percebe-se que Burke abre espaço para se pensar o movimento de interação cultural entre as tradições. Aliás, o mesmo autor em *hibridismo cultural* cita alguns

teóricos interessados pelo estudo desse fenômeno. Interessante que os próprios teóricos “eles mesmos muitas vezes são de identidade cultural dupla ou mista.”

Homi Bhabha, por exemplo, é um indiano que foi professor na Inglaterra e que hoje está nos Estados Unidos. Stuart Hall, nascido na Jamaica de ascendência mista, viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra e descreve a si mesmo como sendo “culturalmente um vira-latas, o mais perfeito híbrido cultural”. Len Ang se descreve como “uma acadêmica etnicamente chinesa, nascida na Indonésia e educada na Europa que hoje vive e trabalha na Austrália”. Nestor Canclini, que cresceu na Argentina mas vive no México [...]. Edward Said, palestino que cresceu no Egito, é professor nos Estados Unidos e se descreve como “deslocado”, onde quer que se encontre (BURKE, 2003, p.15-16).

Para citar um nome mais próximo, é indispensável a referência a Vilém Flusser, filósofo tcheco, que se estabeleceu no Brasil e fez do país o seu lugar. De sua intensa relação com a cultura brasileira, entre outros escritos, escreveu a *Fenomenologia do Brasileiro*, no qual questiona sobre quem é o Brasil e o brasileiro:

Pois o que pode significar ser brasileiro no melhor dos casos? Pode significar um homem que consegue sintetizar dentro de si e no seu mundo vital tendências históricas e não históricas aparentemente contraditórias, para alcançar uma síntese criativa, que por sua vez, não vira tese de um processo histórico seguinte. Portanto, pode significar uma maneira concreta e viva de ser homem e dar sentido à sua vida, fora do contexto histórico, mas nutrido por este. (...) Pode em outros termos, significar que aqui está surgindo um homem que supera a história e se transforma em lugar no qual a história é criativamente absorvida (FLUSSER, 1998, p.54).

Entrever-se na expressão de Flusser um tipo brasileiro aberto à síntese. Embora marcado pelas imposições do positivismo, não se permite determinar. Poder-se-ia dizer que é o homem capaz de se persignar na missa diante do padre, ao mesmo tempo que consulta o pai de santo ou se benze com a rezadeira. Trata-se de um homem voltado para o futuro, tendo a possibilidade de altera-se em qualquer tempo, escolhendo a vida que vale a pena ser vivida, podendo ser poeta ou operário, sambista, pagodeiro, forrozeiro, fagueiro, erudito ou o que quiser. Não caberiam aqui as dicotomias abissais. Caberia o

que indica Bastide, referindo-se a um olhar sociológico, seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de

fusão, de ebulição, de interpenetração; noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação. O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta (BASTIDE, 1979, p.15).

Nesse sentido, pensando no caráter plural de nossa sociedade, a cultura estaria mais voltada à mediação que às rupturas. As diferenças se conectam. Nos dizeres de Pinheiro, considerando a cultura como texto, “as parte de um texto podem e devem pertencer também a outros textos, qual móbile giratórios: não há mais, assim, separação insuperável entre o livro e a rua, o palco e a plateia, a fala dos rádios e dos bairros (PINHEIRO, 2013, p.28). Há, portanto, um movimento convergente, ao invés do que dita as regularidades dos sistemas dicotômicos.

## 2. Processos criativos

Na perspectiva da poética de Patativa pode-se visualizar um movimento de relação intercultural. Não no sentido de deslocamento geográfico, como o exemplo dos teóricos citados, mas no sentido de ligadura entre textos. A poesia de Patativa é híbrida porque, entre outros fatores, o poeta interage pelas linguagens. Como defende Gilmar de Carvalho (2002), “a emissão simultânea da fala cabocla e a observância da norma culta, em Patativa, não significa um antagonismo, mas registros adequados a diferentes enunciações e a um mesmo projeto poético.” Nesse sentido, as duas perguntas que seguem parecem reveladoras:

Gilmar de Carvalho (2002, p.46) pergunta:

– E o senhor tem alguma preferência? Gosta mais de uma linguagem que de outra?

Patativa do Assaré responde:

– Não. Eu... eu gosto é porque quando eu apresento... ninguém sabe o que é o pensamento. Quase todo o meu poema matuto é apresentado



*por um analfabeto, num é? Aquilo ali eu quero mostrar ao povo, quero mostrar ao leitor que não é a filosofia não é uma coisa que ele vai aprender lá no colégio, na escola ou coisa não! É uma coisa natural que o camarada recebe como uma herança da natureza. Saber filosofar, saber dar certeza e isso e aquilo outro, viu? E é por isso que eu apresento sempre o caboclo.*

Pelo que se constata na fala do poeta ele está pouco interessado com as dicotomias entre as linguagens “clássica” e “matuta”. A ele interessa comunicar. Em outras palavras é como se dissesse que o pensamento deve ser livre. O saber do homem da roça, do “caboclo”, do analfabeto é importante tanto quanto o saber dos escritórios e dos espaços acadêmicos. Não se filosofa apenas na escola. O “matuto” tem liberdade para pensar e explicar o mundo com a linguagem que tem e domina.

Tadeu Feitosa (2003, p. 211) pergunta:

– É engano meu, ou em todo poema que o senhor faz para alguém que tem estudo é feito na versificação erudita, clássica?

Patativa do Assaré responde:

– *Faço do jeito que eu quero. Quando eu quero fazer clássico, eu faço [...] Olhe! Aquele, como eu fiz aquele, bem-feito, todo em decassílabos, porque foi um pedido de um latinista: ‘O purgatório, o inferno e o paraíso’. Aquele é em linguagem erudita.*

Constata-se que o poeta tem consciência das dicotomias que o mundo dos estudiosos faz a respeito dos saberes. Ao mesmo tempo em que afirma compor do jeito que quer, deixa entrever que leva em conta cada público. Para ele os clássicos são os “poetas universitário, de Cademia, de rico vocabulário, cheio de mitologia”, como expressa na composição *Aos poetas clássicos*. Assim, se é possível escolher uma palavra que justifique essa característica qualidade do poeta, de saber dosar os saberes sem pedantismo, essa palavra é liberdade. Liberdade no processo criativo.

É a liberdade que dá ao poeta a possibilidade de interagir e criar suas “teias de significados”, nos termos de Geertz (1989). Nesse sentido das interações, parece importante também se referir a Canclini (2003), segundo o qual as culturas se misturam



e interação. Para isso ele usa a palavra *hibridização*. Quanto ao conceito de *hibridização*, ele defende que se refere a “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX). De modo que, para o autor, nenhuma prática sociocultural é fonte pura. As fronteiras são tênues. Portanto, não haveria uma muralha intransponível entre o que se costuma chamar de popular e de erudito. Como enfatiza Eagleton, “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas.” (SAID, E. *Apud* EAGLETON, 2005, p.28-29).

É dessa forma que também se pode conceber a poética de Patativa: ele bebeu das fontes letradas e procurou fazer a convergência dessas com o “saber popular”. Certamente não como os pesquisadores da classe intelectualizados, que nos dizeres de Antônio Cândido (1987) saíam “à caça das expressões do povo”, das “espécies em extinção”, anotando tudo que ouviam em suas cadernetas e fazendo, não raras vezes, caricatura da arte e do falar popular. Tal qual certo exotismo a que o mesmo autor afirma ter sido praticado por uma geração de escritores brasileiros, afeitos às modas europeias.

Na perspectiva de Cândido, muitos escritores e intelectuais ofereciam aos europeus o exotismo que eles desejam ver, reduzindo “os problemas humanos a elemento pitoresco, fazendo da paixão e do sofrimento do homem rural, ou das populações de *cor*, um equivalente dos mamões e abacaxis.” (CÂNDIDO, 1987, p.157).

No caso da arte de Patativa há mais uma defesa do tipo humano sertanejo. Em muitos poemas ele fala do sertão como quem fosse o próprio sertão.

Um estudioso da obra de Patativa, Tadeu Feitosa (2003) informa que o poeta ao ler “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, impressionou-se com a primeira parte do livro, na qual se descreve a ecologia, a geografia do sertão. Mas na parte em que o escritor paulista começa a narrar sobre o povo e sobre a luta, Patativa percebeu que ele não retratava o código que realmente formava e identificava o sertanejo. Há em Patativa, por assim dizer, um espírito que o impulsiona a defender o sertão, sua paisagem e seus tipos



humanos. Defesa apaixonada e, ao que tudo indica, muito consciente disso, pois ele lia seus “colegas” escritores.

Ainda a respeito das interações de Patativa com outros saberes, ou se preferir, seu estilo híbrido, vale assinalar o que informa o linguista Marcos Bagno (2001) em sua novela sociolinguística. Referindo-se ao poeta do Assaré, diz:

[...] muitos ‘eruditos’ confessam que gostariam de produzir versos tão simples e com uma riqueza de imagens poéticas condensadas em tão poucas palavras. Aliás, esta é a lição de arte poética sertaneja que um de nossos maiores poetas populares, o cearense Patativa do Assaré, nos dá em ‘Cante lá que eu canto cá’:

Pra gente aqui sê poeta  
E fazer rima completa  
Não precisa professô;  
Basta vê no mês de maio  
Um poema em cada gaio  
E um verso em cada fulô...” (BAGNO, 2001:64).

### 3. Recorte e conexões

Patativa não se intimidou em mostrar o saber que usufruiu no contato com os clássicos: “(...) eu li todo e aprendi aquela forma de versificação dos Lusíadas. É tanto que naquele meu poema *O Purgatório, o Inferno e o Paraíso*, a versificação é a aquela mesma (...) obedecendo a essa mesma tônica, essa mesma medida”.

Pela estrada da vida nós seguimos,  
Cada qual procurando melhorar,  
Tudo aquilo, que vemos e que ouvimos,  
Desejamos, na mente, interpretar,  
Pois nós todos na terra possuímos  
O direito sagrado de pensar,  
Neste mundo de Deus, olho e diviso  
O Purgatório, o Inferno e o Paraíso.  
(...)  
É o abismo do povo sofredor,  
Onde nunca tem certo o dormitório,  
É sujeito e explorado com rigor  
Pela feia trapaça do finório  
É o Inferno, em plano inferior,  
Mas acima é que fica o Purgatório



Que apresenta também sua comédia  
É ali onde vive a classe média.  
(...)  
Este é o Éden dos donos do poder,  
Onde reina a coroa da potência.  
O Purgatório ali tem de render  
Homenagem, Triunfo e Obediência.  
Vai o Inferno também oferecer  
Seu imposto tirado da indignância,  
Pois, no mastro tremula, a todo instante,  
A bandeira da classe dominante. (ASSARÉ, 2002:43-44)  
(...)

Entre outras possíveis implicações nota-se nesses fragmentos que ao poeta importa o “direito sagrado de pensar.” Para ele a linguagem erudita ou a popular convergem para o mesmo lugar: o pensar. E esse direito sagrado é para todos. Não é apenas oferecido a um grupo de supostos eleitos. Cada um deve ter liberdade de expressão, que é dádiva divina. É, segundo a visão do mundo do poeta, um direito dado por Deus, inalienável.

No quadro geral dessa composição, observa-se que a maior parte é dedicada ao inferno. É nesse espaço que a narrativa situa os pobres e oprimidos, grupo pelo qual o poeta tem predileção e empresta a voz, numa crítica social incisiva ao sistema que os oprime. O inferno em que vivem os pobres seria fruto de uma forma opressora de política.

Ademais, os exemplos a respeito de composições na linguagem chamada “erudita” são vários: *Cante lá que eu canto cá*, *O retrato do sertão*, *Um sabiá vaidoso (aos poetas vaidosos)* etc. No entanto, como um “pássaro” livre que é, ele escolhe a linguagem “matuta”. É como se o poeta se colocasse como porta-voz dos que se sentem sufocados pela hegemonia da letra, muitas vezes reservada apenas para poucos. Portanto, sente-se livre para falar nas duas variedades, abordando temas diversos, ciente de que seu interlocutor o entende, porque não está falando uma língua estranha.

Assim, é possível afirmar que a estética de Patativa é convergente: saber popular e conhecimento dos livros, das letras clássicas, convergem em prol da expressão poética, especialmente dando eco à voz dos oprimidos, que também têm o “direito sagrado” de



“dizer a sua palavra”. E muitas vezes não conseguem. Não conseguem, talvez, porque se envergonhem de seu português considerado “estranho”, fora da gramática. E, sobretudo, porque lhes negam, roubam-lhes esse direito. Daí a licença poética de Patativa:

Senhô Dotô, meu ofiço  
É servi ao meu Patrão,  
Eu não sei fazê comiço,  
Nem discurso e nem sermão  
Nem sei a letra onde mora,  
Mas porém eu quero agora  
Dizê com sua licença  
Uma coisa bem singela  
Que a gente pra dizê ela  
Não precisa de sabença  
(...)  
Se a terra foi Deus quem fez,  
Se é obra da criação,  
Deve cada camponês  
Ter um pedaço de chão,  
Quando um agregado solta  
O seu grito de revolta,  
Tem razão de reclamá,  
Não há maió padicê  
De que o camponês vivê  
Sem terra pra trabaiá  
(...)  
Escute o que eu tô dizendo,  
Seu dotô, seu coroné,  
De fome tão padicendo  
Meus fio e minha muié,  
Sem briga, questão, nem guerra,  
Messa desta grande Terra  
Uma tarefa pra eu,  
Tenha pena do agregado,  
Não me dêxe diserdado  
Daquilo que Deus me deu. (ASSARÉ, 2004:141, 143, 145).

Percebe-se a humildade e serenidade do oprimido. Ele pede licença ao opressor, a quem chama senhor doutor. Como a um súdito diante do soberano sabe a distância que os separa. Mas num ato corajoso pede um pouco de atenção para expressar seu pensamento. Diz: há coisas que para dizer não é necessário a sabedoria dos grandes. É claro para o oprimido o seu direito de possuir um pedaço de terra. É claro também que sua

condição de empobrecido é resultado do latifúndio. Ele sente na pele, e para expressar isso não precisa de *sabença*, isto é, de palavreado complicado, de regras truncadas. E fechando seu apelo reclama o ressarcimento daquilo que Deus lhe deu: o direito de possuir a terra.

### **Considerações finais**

Pode-se constatar nos processos criativos do poeta Patativa do Assaré um eu-poético que permite o próprio sertanejo falar. Falar do seu jeito: na língua “matuta”. De modo que o poeta não imita a linguagem popular para fazer dela um mero artefato estilístico. Bebendo das variadas fontes, o poeta não fez dessa forma de expressão motivo de zombaria ou estranheza, mas a fez instrumento legítimo de expressão, como uma voz que exige respeito e valorização às expressões que nascem da experiência do povo. Para tanto o poeta em seu ato criador, fez da palavra a sua casa no mundo.

Considerando o fato de que Patativa do Assaré valorizar e priorizar a variedade linguística de seus pares, sem com isso se fechar às outras formas de saber, além de ser uma opção, é também uma forma de combate ao preconceito que se fixa nas dicotomias.

Preconceito que geralmente diminui as expressões de arte nascidas da oralidade. O poeta ensina a conjugar a voz e a letra.

Portanto, o poeta por meio de seus versos expressar o sentimento de pertença ao mundo e de inclusão nele, dando espaço para que o outro também seja e se sinta em casa no mundo. Poetizando sua aldeia, ele fala de todos os sertanejos do mundo. O sertão dentro de cada um. Certo de que sua palavra é capaz também de explicar o sertão, o mundo, e dotá-lo de sentido.

### **Referências**

ARENDDT, Hannah. **A dignidade da política**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

ASSARÉ, Patativa do, **Cante lá que eu canto cá**. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002

\_\_\_\_\_. **Aqui tem coisa**. São Paulo: Hedra, 2004.

- BAGNO, Marcos. **A Língua de Eulália: novela sociolinguística.** São Paulo: Contexto, 2001.
- BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes.** São Paulo: Difel, 1979.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas.** 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite, São Paulo: Ouro sobre azul,** 2006.
- CARVALHO, Gilmar de. **Patativa do Assaré pássaro liberto.** Disponível em PDF em: [www.overmundo.com.br/download\\_banco/patativa-passaro-liberto-livro-de-gilmar-de-carvalho](http://www.overmundo.com.br/download_banco/patativa-passaro-liberto-livro-de-gilmar-de-carvalho). Download em 30/11/2014, p. 70.
- \_\_\_\_\_. **Patativa Poeta Pássaro do Assaré.** 2ªed. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002.
- EAGLETON, Terry, **A ideia de cultura.** São Paulo: Unesp, 2005.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré: a trajetória de um canto.** São Paulo: Escrituras, 2003.
- FLUSSER, V. **Fenomenologia do Brasileiro.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- LIMA, Eduardo Sales de. **O tradutor centenário dos sertanejos.** Jornal Brasil de Fato, ed. 315, p. 8, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação e hegemonia.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2013.
- PINHEIRO, Amálio. **América Latina. Barroco, cidade, jornal.** Intermeios: SP, 2013.
- SALES, Iracema. **Artista teve conhecimento.** Jornal *O Povo*: Fortaleza, CE. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/artista-teve-reconhecimento-1.699447>.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** 5ª. Ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- TINIANOV, Iuri. **O Problema da linguagem poética I. O ritmo como elemento construtivo do verso.** Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1975.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** Cosacnaify: São Paulo, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Performance, Recepção, Leitura.** (1990). 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007

## Vídeo participativo e cultura: do sabor da memória ao saber digital<sup>1</sup>

Rita Simone Barbosa Liberato<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão - SE

### Resumo

A relação entre cultura, alimentação e comunicação, elementos importantes para a promoção da (re)construção da identidade, cidadania e direitos humanos dos povos e comunidades tradicionais são temas relevantes para a realização de vídeos participativos, já que a metodologia desse tipo de produção favorece um mergulho na vida dos sujeitos, ao invés de somente observá-los e interpretá-los. Por isso, este artigo, à luz dos Estudos Culturais, explora a relação entre cultura e alimentação em três documentários realizados pela autora em colaboração com as comunidades das Quebradeiras de Coco Babaçu do Maranhão, Catadoras de Mangaba de Sergipe e indígenas da aldeia Cinta Vermelha-Jundiba/Minas Gerais. Propõe-se que os alimentos tradicionais são expressões de identidade, que dialogam com memórias coletivas e individuais em um imbricado processo comunicacional e cultural.

**Palavras –chave:** Cultura; Comunicação; Vídeo Participativo; Cidadania.

### Introdução

No mundo contemporâneo, ou dos chamados Nativos Digitais - NDs (JOHN PALFREY e URS GASSER, 2008), a criatividade tem se colocado à mesa. Não é que as gerações *baby boomer*, *woodstock*, ou *coca cola*, por exemplo, tenham sido menos criativas. Hoje, os nascidos após os anos 80 se expressam em caminhos e formas completamente diferentes da que seus pais faziam quando tinham as mesmas idades. Os NDs editam seus currículos no MySpace, acessam informações no Wikipedia, fazem download de músicas, tiram fotos, editam e postam informações para os amigos on line em apenas um ou dois

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 7 Cinema, Arte e Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação.

minutos, possuem um avatar no Second Life, têm conta no Facebook e podem, a cada instante, postar um vídeo no YouTube, caso vivam nos Estados Unidos, ou no Daily Motion, caso estejam na França. Os NDs podem reeditar mídias utilizando softwares simples, em sequências e formatos que pareciam impossíveis até bem pouco tempo atrás.

Palfrey e Gasser (2008, p.14), ao comentarem este fenômeno cultural e comunicacional, preferem usar o termo “população ao invés de geração digital [...] já que um bilhão de pessoas ainda não têm acesso às tecnologias digitais”. Essa grande divisão existente entre os seres humanos é também geopolítica. O Norte do planeta, povoado pelo Canadá, Estados Unidos, França, Noruega, Suíça etc, contrastam com os países do Sul, como Colômbia, Peru, Nigéria, Egito, e Brasil.

Como resultado, muitos jovens dos países desenvolvidos, ou do Norte, são NDs, enquanto os dos países em desenvolvimento, ou do Sul, ainda não têm acesso a um computador em suas residências e, em alguns casos, nem mesmo em suas escolas. Por isso, a grande maioria das crianças nascidas hoje não são consideradas pelos especialistas Nativos Digitais, pois há uma grande *gap* entre aqueles que, embora estejam na mesma faixa etária, não estão aprendendo a utilizar as tecnologias digitais.

O Brasil, considerado um país continente, vivencia diversos antagonismos também no mundo digital. A depender da região, Norte ou Sudeste, ou do espaço, urbano ou rural, ou da classe social, vivencia-se hiatos gigantes de acesso, uso e interação com o mundo digital. De acordo com a pesquisa do Comitê Gestor da Internet do Brasil (2013), 51% da população brasileira acima dos 10 anos é usuária da Internet, mas

é importante destacar que há também grandes variações segundo a classe social dos indivíduos. Enquanto 97% dos brasileiros da classe A são usuários de Internet, a proporção decresce de acordo com a condição econômica, atingindo apenas 17% da classe DE. Na classe DE, não há variação substantiva do indicador na série histórica desde 2008 e, em 2013, 83% da população dessas classes permanece desconectada (p.16).

Os agricultores familiares, extrativistas, indígenas e quilombolas que habitam o Brasil Profundo sofrem a falta de acesso a muitos direitos humanos básicos, como água potável, alimentação adequada e em quantidade suficiente e, como não poderia deixar de

ser, de acesso à Internet. No entanto, na contramão do ambiente Wi-Fi, o acesso às tecnologias da comunicação tem proporcionado a realização de inúmeros vídeos, mesmo no mundo rural, já que as imagens estão sendo capturadas por dispositivos móveis, como aparelhos de telefone celular e câmeras fotográficas compactas. Os curtas são postados nas redes sociais através de janelas privadas, acessadas em estreitos espaços de *lan house*, localizados em pequenas cidades espalhadas pelo país. Os motivos que levam as pessoas a realizar esses pequenos registros são plurais e, assim, a linguagem visual torna-se cada vez mais singular. Nesse contexto, agendas sociais, instantes de lazer, protesto ou pesar, *flashmob*, celebrações, humor e muitos outros temas ocupam *timelines* e *posts* do Facebook e YouTube nas diversas plataformas que a Internet tem feito emergir.

O que se percebe com essa prática é que a realização de vídeos vem fortalecendo agendas sociais emergentes, criando pontes de interatividade, aproximando comunidades pelas similaridades culturais e desafios que enfrentam diariamente. Observa-se esse fenômeno nos vídeos inseridos nos portais da Rede Cerrado, Slow Food, Instituto Regional de Pequena Agropecuária Apropriada, Cooperativa Agropecuária Familiar de Canudos, Associação em Áreas de Assentamento no Estado do Maranhão, Catadoras de Mangaba de Sergipe, Articulação do Semi-Árido Brasileiro, entre tantos outros. Nelas, inúmeros vídeos relatam soluções criativas encontradas por atores sociais, muitas vezes ausentes da agenda do *mainstream*. E, assim, extrativistas do umbu de Uauá, sertão da Bahia, reconhecem-se nas práticas das Catadoras de Mangaba do litoral sergipano, que se identificam com o movimento político e social das Quebradeiras de Coco Babaçu do Maranhão, que se reconhecem nos modos de preparo do beiju das indígenas, evidenciando que a troca de saberes e sabores se fortalece também através das produções digitais.

Narrativas de alteridade, tradição e reflexão de inúmeros grupos sociais que foram historicamente invisibilizados nas diversas partes do mundo, mas que possuem similaridades apesar das distâncias geográficas, passam a compor uma rede de comunicação que cresce cada vez mais. As histórias ganham molduras nas telas dos websites, smartphones, computadores, canais de televisão e até mesmo salas de cinema.

Esta pluralidade reúne uma série de elementos que podem contribuir qualitativamente para a pesquisa no campo dos Estudos Culturais, que surgiram na década de 1950, na Inglaterra, em torno da vida e da identidade da classe trabalhadora daquele país.

O famoso Centro de Estudos Culturais Contemporâneos de Birmingham, sob regência dos intelectuais Raymond Williams e Richard Hoggart, estimulou pesquisas que se relacionavam a uma cultura emergente e produzida pela nova classe de operários, cuja identidade nasceu fortemente marcada por questões políticas. Como registra Simon During (1999) no início dos anos setenta, a cultura começou a ser pensada como uma forma de hegemonia (GRAMSCI), ou seja, ela passou a ser entendida como algo construído e reconstruído por relações de dominação, que provocam a visibilidade de alguns e a invisibilidade de outros, ou como uma forma de conformação (FOUCAULT), em que o sistema educacional era o caminho mais utilizado. Os Estudos Culturais analisam esses efeitos hegemônicos, tecendo um olhar crítico para as estruturas que os compõem.

Em outras palavras, os Estudos Culturais estão interessados no modo como os grupos despossuídos de poder desenvolvem, a partir de suas próprias culturas, caminhos para o entretenimento, transgressão, resistência ou (re)construção de sua própria identidade. Discute a cultura contemporânea (DURING, 1999) numa perspectiva que relaciona tempo e espaço (WILLIAMS, 1958), principalmente no contexto da vida individual e comunitária, em que os efeitos das desigualdades sociais são mais visíveis. Esse viés abre espaço para uma prática na qual o “pesquisador mergulha na vida dos sujeitos, ao invés de somente observá-la e interpretá-la” (DURING, 1999, p. 02), aproximando-se substancialmente da realidade num processo em que o signo e a enunciação, por serem de natureza social, corroboram para a ideia de que a linguagem determina a consciência, a atividade mental. No ambiente do registro das histórias de vida, dos saberes e práticas dos povos e comunidades tradicionais, a voz dos homens e mulheres protagonistas está relacionada às condições da comunicação, que, por sua vez, estão ligadas às estruturas sociais. Ou seja, por ser a língua determinada pela ideologia, a

consciência, o pensamento condicionado pela linguagem é modelado pela ideologia (MIKHAIL BAKHTIN, 1988).

O giro hermenêutico de Paul Ricoeur (1994) fortalece aspectos importantes sobre a compreensão da narrativa, para que se transponha uma análise puramente diegética, focada para além da fragilidade dos aspectos estruturais do texto com seus sintagmas positivistas. Propõe um mergulho numa reflexão mais orgânica em torno da mimese, ao buscar “compreender o que ocorre com o agir humano [...] com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade” (p. 85) e, conseqüentemente, com o discurso que emancipa e fortalece grupos e comunidades.

Os cruciais estudos de Raymond Williams (1974) e sua investigação para compreender o modo como a televisão reduziu a importância das relações familiares estimulou o consumo de eletrodomésticos, fortaleceu a passividade e passou a explorar em largas escalas as necessidades de uma sociedade cada vez mais complexa. Além disso, trazem um novo entendimento para importantes questões que orientaram uma nova forma de se pensar cultura no mundo, como a que se segue: “se a televisão é uma tecnologia que pode ser utilizada para controlar (...) como podemos modificar seu uso para outros efeitos? (p. 10). Importante se faz pontuar que a televisão, por exemplo, poderia ter sido um canal utilizado para se minimizar a construção ocidentalizada do “outro”, fortalecendo sua identidade. Para compreendermos o fenômeno que envolve esse processo cultural, deve-se ter claro que o conceito de identidade aqui trabalhado é entendido como algo que é “formado e transformado no interior da representação” (STUART HALL, 2006, p. 48).

Em uma concepção crítica sobre a identidade do ‘outro’ em seu seminal livro *Orientalismo*, Edward Said (2004) aponta percursos de análise fulcrais, pois, ao posicionar os saberes ancestrais como pontos de partida para pesquisas a serem realizadas no mundo contemporâneo, sem a construção de um “outro” imaginado pelas lentes ocidentais, mas de intelectuais orgânicos, com capacidade para refletir sobre si e sobre o mundo, cujas culturas manifestam-se em inúmeras formas de representação, “que têm relativa autonomia perante os campos econômico, social e político, e que amiúde existem sob formas estéticas, mas é o prazer um dos seus principais objetivos” (SAID, 1995, p.12),

esse intelectual provoca uma quebra nas interpretações positivistas dos grupos que sempre estiveram à margem da sociedade, como os povos indígenas e as mulheres extrativistas do Brasil.

Nesta fissura, o discurso eurocêntrico construído, principalmente pela lente do colonizador, recebe uma nova interpretação a partir do mergulho nas diferentes formas de representação, em um processo dinâmico e substancial, já que “não há em parte alguma, povo algum sem narrativa” (ROLAND BARTHES, 2008, p. 19). Os “assombrosos estereótipos” (HOMI BHABHA, 2004, 67) criados pela sociedade ocidental, como resultado de uma relação de poder do colonizador sobre o outro (o selvagem, o canibal), em que as narrativas são marcadas por cenas de medo e desejo, fetiche e espetáculo racial, podem, pela perspectiva das lentes dos Estudos Culturais, serem desconstruídos, dando espaço para a quebra do discurso hegemônico em torno das formas de produção da cultura e do conhecimento do ‘outro’.

A comunicação tem um papel fundamental nesse processo e as novas tecnologias, desde que orientadas para a realização de produtos, como o vídeo, que tragam o discurso dos protagonistas para o primeiro plano, fortalecendo suas agendas de luta pelo acesso a terra, direitos humanos, cidadania, igualdade de gênero, soberania alimentar etc, podem contribuir de forma assertiva tanto para o fortalecimento de um discurso silenciado por séculos quanto para a perpetuação de identidade, saberes e práticas seculares dos povos e comunidades tradicionais, que resistem em seus locais de origem através do cultivo de alimentos nativos, mantendo uma relação simbiótica e de preservação do bioma que pertencem.

Como fruto da análise de pesquisa de campo que explorou a relação entre cultura, alimentação e comunicação, enquanto elementos de promoção da (re)construção da identidade, cidadania e direitos humanos dos povos e comunidades tradicionais do Maranhão, Minas Gerais e Sergipe, no período de 2009 a 2012, este artigo busca provocar uma reflexão sobre como as narrativas construídas coletivamente, a partir de diferentes experiências e olhares, podem fortalecer iniciativas que estão dando bons frutos em

espaços rurais brasileiros, inspirando ações através do uso de tecnologia social e da comunicação digital que podem ser multiplicadas nas distintas comunidades.

Além de se explorar as narrativas que surgiram nos grupos focais e rodas de conversa e se pesquisar documentos e bibliografia especializada, a fim de ampliá-las, realizou-se, ainda, uma pesquisa teórica e empírica de natureza qualitativa e descritiva, uma vez que os dados coletados e analisados permitiram aprofundar parâmetros teóricos, processuais e discursivos. No trabalho de campo, um diário sob a forma de vídeo foi construído através da utilização de uma mini câmera HD, um microfone direcional e uma máquina fotográfica compacta. Como resultado, três vídeos participativos foram montados e editados pela autora no software Final Cut, com a colaboração dos atores e atrizes sociais envolvidos. Os trabalhos receberam os seguintes títulos: *Nova Iorque Canto e Babaçu* (2009, 15min); *Segurança Alimentar e Cultura Indígena no Brasil* (2009, 28min) e *Mulheres Mangabeiras* (2011, 30min). Neles, há uma similaridade sequencial no centro da tela, em que atores e atrizes sociais expressam sua identidade através dos modos de cultivo e preparo dos alimentos e dialogam sobre memórias coletivas e individuais, criando um imbricado processo comunicacional e cultural.

Os três documentários reúnem narrativas que expressam formas de se resistir ao processo hegemônico do alimento industrializado, que não somente distancia as pessoas de sua própria cultura, mas as homogeneiza e enfraquece, chegando a provocar a obesidade e, conseqüentemente, doenças graves como a hipertensão e o diabetes que, no Brasil, têm crescido em escala assustadora. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010, p. 38), somente nas últimas três décadas, houve um aumento de mais de 200% no sobrepeso do público na faixa etária de cinco a nove anos, o que reflete também perda de identidade, uma vez que os alimentos tradicionais são uma expressão da cultura e “muito mais que uma fonte de nutrientes são componentes fundamentais para o nosso senso de identidade” (MUSTAFA KOC e JENNIFER WELSH, 2002, p. 46), além de se constituírem em uma forma de resistência, de reinvenção cultural e reconstrução étnica.

Portanto, as narrativas das protagonistas dos documentários trazem vozes que, apesar de uma distância geográfica continental, vivenciam as mesmas condições de sobrevivência e resistência em um mundo no qual as culturas tradicionais são sobrepujadas por uma cultura homogeneizante ou do *fast food*, que avança a cada dia pelas diversas mídias do Brasil Profundo, principalmente através da televisão. Logo, por uma questão metodológica, este artigo é dividido em três partes. Na primeira, iremos explorar o conceito de vídeo participativo. Na segunda, os três documentários resultantes da pesquisa de campo serão analisados, focando-se nas questões relacionadas às narrativas dos protagonistas entrevistados. Por último, mas não menos importante, iremos formular uma conclusão, apontando reflexões para estudos futuros.

### **O processo do fogo e o vídeo participativo**

A maioria das grandes corporações de mídia é hierarquicamente organizada (CHOMSKY e HERMAN, 1988), ação que potencializa a sociedade de exclusão e revigora a cultura dominante, enfraquecendo a identidade de inúmeros povos e comunidades tradicionais. Raramente operam em colaboração com as comunidades nas quais elas estão inseridas, no sentido de construir participativamente as pautas. De acordo com Michael Bernard (2005), há alguns grupos trabalhando no campo dos processos midiáticos, numa perspectiva mais democrática e participativa, em que os sujeitos atuam na construção do roteiro e edição das narrativas. Essa metodologia é conhecida como vídeo participativo e surgiu em Newfoundland, Canadá, no ano de 1967. Segundo Wendy Quarry (1994), quando o professor Donald Snowden era o diretor do Departamento de Extensão da Universidade de Newfoundland, utilizou uma câmera e as técnicas de produção do cinema, para investigar qual a leitura que as comunidades de pescadores da chamada Terra do Fogo, na época com menos de cinco mil habitantes, tinham da estatística do mapa da pobreza daquele país, que as apontava como as mais vulneráveis do Canadá, levando o Primeiro Ministro a sugerir que fossem deslocados para a capital da província.

O trabalho do professor Snowden fez surgir um documentário que representava o sentimento de pertencimento das pessoas em relação aos seus locais de origem, cujo senso



de identidade estava imbricado pelas práticas de trabalho na pesca e suas habilidades de conviverem com o rigoroso inverno. O que as pessoas pediram ao governo canadense, através do vídeo foi que, ao invés de transferi-las para projetos residenciais de grandes centros, criasse condições de desenvolvimento da própria comunidade nos seus locais originários, ampliando acesso a barcos, redes de comunicação e incentivos fiscais, atos que as fortaleceriam como produtores de alimentos e fomentadores de uma cultura milenar dos povos daquelas ilhas.

O material foi editado e o vídeo fez surgir um diálogo com o Ministro da Pesca, Aiden Maloney, provocando um “fluxo bidirecional de informação entre os membros da comunidade e o governo” (SPILGEMAN, 1969, p. 72 tradução da autora). Como resultado, respostas políticas fizeram as comunidades permanecerem e se desenvolverem em suas ilhas. Uma nova metodologia audiovisual para se desenhar realidades, organizar discursos e provocar o fortalecimento político, social, econômico e cultural de comunidades tradicionais fez nascer o vídeo participativo.

Inspirados nessa ação - produção de filmes/reflexão - ação, o governo canadense, através do seu Conselho de Cinema, criou o *Challenge for Change* (Desafios para a Mudança), “um programa desenhado para fortalecer a comunicação, criar um entendimento e promover novas idéias que provoquem mudança social” (SPILGEMAN, p. 74). Nessa perspectiva, portanto, a produção cinematográfica viria agir como um suporte para a ação social, e assim, para importantes narrativas que também consolidassem a cidadania.

Marco Antônio Gonçalves, em seu importante livro *O Real Imaginado* (2008), analisa os filmes do francês Jean Rouch e as “experiências que coincidem com os próprios conceitos da Antropologia: a questão da alteridade, da diferença, a forma de ter acesso e gerar um conhecimento sobre a experiência” (p. 29). Para Gonçalves, as ideias de Rouch como sinceridade e fazer de conta fortalecem a problematização de conceitos como verdadeiro e falso, autêntico e inautêntico. “A partir da própria função fabuladora dos personagens na construção da narrativa etnográfica chega-se a uma nova possibilidade de

se pensar a alteridade enquanto alteração, transformação que engendra uma relação outro/outro” (p. 30).

O antropólogo provoca uma imbricada reflexão acerca de como o trabalho de Rouch sobre o filmar e o etnografar depende de uma teoria e de uma “relação com o vivido para ser construído”(GONÇALVES, 2008, p. 126), envolvendo métodos, tecnologia, poesia, saberes, práticas tradicionais e múltiplas perspectivas. Rouch afirmava que seu trabalho “não se tratava do cinema verdade, mas da verdade no cinema” (GONÇALVES, 2008, p. 132). Tanto a Antropologia, nessa perspectiva do cinema colaborativo, cinema-verdade quanto a Comunicação, na perspectiva do vídeo participativo, convergem na questão de que o “documentário não é uma consequência do tema, mas uma maneira de se relacionar com o tema” (GONÇALVES, 2008, p.142). *Nanook of the North* (1922) de Flaherty, considerado o primeiro exemplo de documentário por construir a ‘cena social’, de fato foi resultado de várias encenações, como a famosa caça à morsa. A prova da dificuldade de se viver naquelas condições climáticas é que no filme de Flaherty o protagonista e herói Nanook vence o gelo do ártico, na vida real foi vencido por este vilão. Nanook morre de fome dois anos depois da filmagem’ (GONÇALVES, 2008, p.137).

Por não se apoiar em encenações, mas na realidade do tempo presente, os trabalhos de Rouch e a experiência política do *Processo do Fogo* se constituem em pilares para o vídeo participativo. Utiliza-se, nesse tipo de realização, câmeras pequenas resultantes do avanço das tecnologias da informação e comunicação, luz natural e os espaços de gravação são decididos pelos protagonistas, a partir da relação histórica, simbólica, estética ou de prazer que têm com o lugar das entrevistas ou dos *takes*. O roteiro é construído coletivamente, resultante dos temas pertinentes às agendas sociais dos grupos, e o processo de edição é ajustado ao olhar dos sujeitos envolvidos, podendo sofrer inserções ou cortes, a depender da avaliação que os atores e atrizes sociais fazem do ‘copião’ ou prova não finalizada do vídeo.

No percurso da realização desses vídeos, procura-se não se trazer às telas a prestação de contas de projetos, que vinculam grupos e comunidades à subvenção

financeira, mas se criar espaço para a comunicação participativa que é a “expressão de segmentos excluídos da população, mas em processo de mobilização, visando atingir seus interesses e suprir necessidades de sobrevivência e de participação política” (PERUZZO, 2006, p. 02). Sendo assim, segue-se a orientação de Jacqueline Shaw (2012), que define vídeo participativo como uma ferramenta para a construção da cena social dos participantes, para que eles/elas possam utilizá-lo para emancipar suas narrativas, fortalecer o diálogo e construir pontes com comunidades diversas. De posse do trabalho, marcam presenças em espaços políticos, comunitários, fóruns sociais e promovem o respeito pelo ‘outro’, pelo senso de pertencimento e identidade (SHIRLEY WHITE, 2003).

### **Mucuçu, Babaçu E Mangaba Na Tela**

Os vídeos explorados neste artigo *Nova Iorque Canto e Babaçu* (2009, 15min); *Segurança Alimentar e Cultura Indígena no Brasil* (2009, 28min) e *Mulheres Mangabeiras* (2011, 30min) possuem vários pontos em comum. Os três foram realizados com uma minicâmera HD e um microfone direcional e se constituem em produtos da memória individual e coletiva das protagonistas. Um aspecto a ser registrado neste artigo é que esses pequenos equipamentos chamaram a atenção das crianças e adultos nos diferentes territórios em que os vídeos participativos foram gravados. Nativos Digitais, netos de Quebradeiras de Coco, filhos de Indígenas e de Catadoras de Mangaba perguntam: onde se liga o equipamento?; quando o vídeo estiver pronto vai ser colocado no YouTube?; será que poderei compartilhar (o vídeo) no meu Facebook? A partir dessa experiência de realização inicial, diversas atrizes sociais que participaram da gravação fazem hoje seus próprios *takes* com celulares e câmeras fotográficas e planejam adquirir equipamentos mais apropriados para realizar seus próprios vídeos (SILVA, 2014). Os mais jovens fazem muitas filmagens em distintos momentos do dia, e compartilham por diferentes plataformas digitais.

No caderno de campo da autora há um registro interessante ocorrido na aldeia Cinta Vermelha-Jundiba: no retorno à comunidade em 2009, para exibir e colocar sob

avaliação a primeira versão do documentário, o grupo se reuniu na casa do professor Ytxay Pataxó. Quando ele colocou o DVD em seu aparelho, ficou apreensivo e nos perguntou: será que não vai funcionar? Imediatamente, Nehewane, sua filha de cinco anos à época, que estava desenhando no cômodo vizinho, respondeu: calma pai, está ‘carregando’. Instantes depois, o vídeo começou a ser exibido.

Esta cena ilustra como a multitarefa acompanha os nascidos após os anos 80 (JOHN PALFREY e URS GASSER, 2008), mesmo para os indivíduos que transitam entre o mundo rural e o urbano. Não foi à toa que a juventude de Nova Iorque - Maranhão, constituída também por netos e filhos de Quebradeiras de Coco Babaçu, criou em 2011 uma página no Facebook, que reuniu 3.570 ‘amigos’ nas últimas eleições para prefeito, objetivando promover a mudança política no município, derrubando um grupo conservador que estava no poder há mais de 30 anos. Obtiveram êxito na apuração dos votos (SOUZA e LIBERATO, 2014).

Redes sociais, portais, blogs e vídeos, entre outros meios comunicacionais e digitais têm promovido processos de interatividade importantes. No caso do documentário postado no YouTube, *Nova Iorque: Canto e Babaçu*, o dia-a-dia do trabalho das mulheres, as interações sociais à sombra da palmeira de babaçu enquanto quebram o coco, a identidade cultural, o relato de experiências, a forma de preparo do azeite, a confecção artesanal do cofo (cesto de palha) e as canções que entoam nos seus trabalhos foram registrados, engendrando um acervo da memória das extrativistas.

Já o vídeo *Segurança Alimentar e Cultura Indígena*, documentário resultante da dissertação de mestrado defendida pela autora no programa de Comunicação e Cultura das Universidades Ryerson e York, em Toronto/Canadá, o alimento e a cultura foram analisados à luz de uma complexa relação nutrida pela prática da permacultura desenvolvida na aldeia Cinta Vermelha-Jundiba, pela memória dessa tradição, e pelo conceito de soberania alimentar, entendida como “o direito dos povos decidirem tudo que diga respeito a sua alimentação: o que querem produzir, como querem produzir, que padrão de consumo querem ter, a proteção da sua biodiversidade e dos seus hábitos” (RENATO MALUF, 2009 entrevista gravada pela autora).

*Mulheres Mangabeiras*, também postado no YouTube, foi realizado em 2011 dentro do projeto *Catadoras de Mangaba: gerando renda e tecendo vida em Sergipe*, da Associação das Catadoras de Mangaba de Indiaroba/SE, e é um registro da relação que as extrativistas sergipanas têm com a fruta e com a mangabeira. Mostra suas lutas em direção à formação de uma reserva extrativista e uma cooperativa. Traz também para a tela a memória em torno do trabalho de coleta, seus cantos, danças e apresenta vários sabores e saberes que têm a mangaba como ingrediente principal.

Esses três documentários foram realizados dentro da metodologia do vídeo participativo, construídos não somente por concepções estéticas, mas sobretudo por questões de pesquisa. Buscava-se compreender como o alimento tradicional, a partir da memória individual e coletiva, pode servir de alimento para o corpo e para a cultura, fortalecendo identidades. O corpo social das cenas capturadas em Nova Iorque - Maranhão, Araçuaí - Minas Gerais e em sete municípios sergipanos, Barra dos Coqueiros, Pirambu, Japarutuba, Japoatã, Estância, Itaporanda e Indiaroba, revela similaridades e uma relação simbiótica com as árvores e frutos do território habitado pelas protagonistas.

Sobretudo o sentimento de “paixão e sabor” (Dona Sindola- Quebradeira de Coco Babaçu), “orgulho e fé” (Cleonice Pankararu - Indígena) e “amor e luta” (Dona Elze - Catadora de Mangaba) indicam que o trabalho das extrativistas e dos indígenas transcende a materialidade, a subsistência, e aporta em uma reflexibilidade centrada no afeto às árvores nativas, fontes de sustento para as famílias, e em todos os seres vivos que as cercam. O caminho da realização dos trabalhos foi construído por um olhar amparado pelos Estudos Culturais e pela promoção da visibilidade das agendas das diferentes pessoas entrevistadas. O conjunto reflete uma “convergência de objetivos e de visão de mundo, interação, sentimento de pertença, participação ativa, compartilhamento de identidades culturais, co-responsabilidade e caráter cooperativo” (PERUZZO, 2006, p. 13),

Diálogos profícuos e diversas pautas surgiram quando as maranhenses se viram pela primeira vez na tela, em uma pequena sala de Dona Socorro, em Nova Iorque. Os

risos e silêncios, a repetição da exibição por quatro dias seguidos com as presenças delas e seus familiares favoreceu a interação com algo novo para o grupo, que pôde, pela primeira vez, ver a si como protagonista de seu próprio filme. Quando o vídeo das maranhenses foi mostrado à comunidade das Catadoras de Mangaba, em 2010, na pequena sala da casa de Dona Branca, na Barra dos Coqueiros, uma criança confundiu Dona Sindola Quebradeira de Coco com sua avó Catadora de Mangaba, e a relação afetiva das mulheres do Maranhão com sua palmeira “de onde se faz tudo” provocou um silêncio cúmplice do afeto partilhado pelas extrativistas sergipanas com sua própria árvore símbolo, a mangabeira, ‘que é como uma mãe’, segundo uma das entrevistadas, Dona Jaqueline de Porteiros.

Já o documentário dos povos indígenas, após ter sido finalizado, foi apresentado em 2009 para toda a comunidade, que o recebeu com muito riso. Nele, as questões de cultivo, modos de preparo e partilha dos alimentos foram exploradas. Durante a exibição, ouvia-se do grupo que assistia ao vídeo a repetição da palavra mucuçui (peixe) e mangute (almoço). Crianças e adultos olhavam atentos para a tela e o silêncio era quebrado por comentários festivos. No entanto, quando as narrativas sobre identidade indígena e a luta pela terra vieram à cena, houve um silêncio profundo, sincronizando a memória dessas pautas para os homens, mulheres e crianças da aldeia.

Em uma das visitas da autora em 2012 à Cinta Vermelha-Jundiba, o *Mulheres Mangabeiras* foi projetado. Como os dois primeiros minutos foram realizados com a participação do professor Ytxay Pataxó, que se deslocou de Minas até Sergipe para as gravações em 2011, o grupo dialogou animadamente, após a exibição, sobre a mangaba, fruta sagrada para um dos povos da aldeia, o Pataxó. O outro povo, o Pankararu, relatou que seu fruto sagrado é o umbu. Histórias animadas pela memória, tradição da coleta e pela importância desses alimentos para a identidade dos povos emergiram após a exibição e foram provocadas pelas sequências do vídeo das mangabeiras.

Ao se observar esses processos comunicacionais, percebe-se pelas anotações do diário de campo a capacidade que os alimentos têm de expressar culturas, de emancipar povos e de provocar uma ponte para a troca de saberes e sabores. A experiência de

realização dos vídeos participativos evidenciou que o alimento é uma expressão da identidade cultural dos povos, que integra, une e sela uma agenda em torno da luta pela terra, cidadania e segurança alimentar e nutricional, problemáticas comuns vivenciadas pelas três comunidades, cujo acesso à terra lhes foi historicamente vilipendiado. Cada grupo encontrou um caminho para conviver com essas questões, resistindo a um processo de homogeneização de sua cultura.

As Quebradeiras de Coco do município em que se realizou o vídeo coletam o babaçu nas fazendas dos grandes proprietários, mediante autorização. Os indígenas da Cinta Vermelha-Jundiba fizeram um crédito fundiário e compraram 70 hectares de terra em Araçuaí, para criar um projeto de vida centrado no resgate dos saberes tradicionais e na educação. As Catadoras de Mangaba lutam contra a especulação imobiliária, pela preservação da mangabeira e coletam a fruta em pequenas propriedades privadas do entorno de suas comunidades. Essas soluções para o tempo presente denotam que os grupos necessitam de espaços sociais, digitais e políticas públicas adequadas, para que suas tradições não desapareçam.

### **Conclusão**

A pesquisa qualitativa, à luz dos Estudos Culturais, provoca um encontro com a identidade cultural de inúmeros povos e comunidades tradicionais, dando visibilidade a temas que, a partir das plataformas, redes digitais e do uso dos equipamentos tecnológicos que hoje são acessíveis, podem fortalecer uma cultura que não tem recebido a devida atenção das corporações oficiais da grande mídia. Quebrando silêncios históricos e provocando a visibilidade de agendas sociais emergentes, o vídeo participativo dá suporte para práticas compartilhadas e altruístas.

O fato de os Nativos Digitais estarem na cena possuírem habilidades importantes para o manuseio dos equipamentos e para interagir na rede mundial de computadores é um ingrediente importante para que a metodologia do vídeo participativo seja multiplicada nos diferentes territórios e para que, cada vez mais, essa população digital possa realizar vídeos sobre os mais diversos temas, fortalecendo suas comunidades em

direção ao acesso à cidadania e aos direitos humanos. Essas questões poderão ser observadas e discutidas em práticas de campo, oficinas de produção de vídeo participativo nos territórios, bem como em estudos futuros, que busquem compreender o papel da educação, da memória e da comunicação nesse processo de (re)construção cultural.

### Referências

- BARTHES, R. Introdução à análise da estrutural da narrativa. In Roland Barthes [et. al.] **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008, (p. 19-62).
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CHOMSKY, N; HERMAN, E. **Manufacturing consent: the political economy of the mass media**. New York: Pantheon Books, 1988.
- COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL. **Pesquisa sobre o uso de telecentros no Brasil**. São Paulo: CGI, 2014. Disponível em: file:///D:/Users/rliberato/Downloads/tic-centros-publicos-de-acesso-2013-12112014%20(1).pdf  
Acesso em: 20 fev. 2015.
- DURING, S. **Introduction to The Cultural Studies Reader**. London: Routledge, 1999.
- GONCALVES, M. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOMI, B. Excerpt from The “Other” Question. In: Antony Easthope e Kate McGowan (Org). **A Critical and Cultural Theory Reader**. Toronto: UofT Press, 2004, p. 62 - 69.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Diretoria de Pesquisas. Pesquisa de Orçamentos Familiares. Rio de Janeiro, 27 ago. 2010. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/0000000108.pdf>. Acesso em 15 jan. 2014.
- KOC, M. e WELSH, J. Food, identity and immigrant experience. In **Canadian Diversity**, Toronto, v. 1, n. 1, 46 - 48, 2002. Disponível em: <<http://www.ryerson.ca/foodsecurity/publications/articles>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

- LIBERATO, R.S. Vídeo Documentário **Nova Iorque: Canto e Babaçu** (2009). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=928fRytLRUQ>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- LIBERATO, R.S. Vídeo Documentário **Segurança Alimentar e Cultura Indígena no Brasil**, 2009.
- \_\_\_\_\_. JESUS, P. Vídeo Documentário **Mulheres Mangabeiras** (2011). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dq84PMNV9-0>. Acesso em 20 fev. 2015.
- PALFREY, J. GASSER, U. **Born Digital** – Understanding the first generation of Digital Natives. New York: Basic Books, 2008.
- PERUZZO, C. (2006). **Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária**. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa “Comunicação para Cidadania”, do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília- DF, INTERCOM/UnB, 6 a 9 de setembro. [CDRom].
- QUARRY, W. **The Fogo Process: An Experiment in Participatory Communication**. University of Guelph Thesis, 1994.
- RICOUER, P. **Tempo e Narrativa I**. Campinas: Papyrus, 1994.
- SAID, E. **Orientalism**. New York: Vintage Books, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SHAW, J. **Contextualizing empowerment practice: negotiating the path to becoming using of participatory vídeo processes**. Tese de Doutorado – Philosophy Institute of Social Psychology. Reino Unido: London School of Economics and Political Science, 2012. Disponível em: <http://etheses.lse.ac.uk/400/> Acesso em 15 de fevereiro de 2015.
- SILVA, A. **Processos participativos na produção audiovisual: o caso do vídeo Mulheres Mangabeiras, de Sergipe**. Dissertação de Mestrado, UFS, 2014.
- SOUZA, T. e LIBERATO, R.S. Primavera em Nova: o Facebook quebra o silêncio em uma comunidade maranhense. In: Elza Santos, Daniele Almeida, Gilvan Santana (Org). **Atravessando Línguas e Linguagens**. Aracaju: IFS, 2014, v.1. p. 144-155.
- SPIGELMAN, J. Film as social action tool. In: **The Australian Quarterly**, Vol 11. No. 2, Jun. 1969. p. 74 - 80.
- WHITE, S. Participatory Video: A Process that Transforms the Self and the Other. In **Participatory Video: Images that Transform and Empower**. London: Sage, 2003.
- WILLIAMS, R. The Technology and the Society. In: **Television Technology and Cultural Form**. London: Fontana, 1974. p. 9 - 31.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 8 - Memórias de migrações e deslocamentos***

## A comunicação desde as barrancas do rio: Movimento dos Atingidos por Barragens<sup>1</sup>

Ana Aparecida Frabetti Valim Alberti<sup>2</sup>  
Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo

### Resumo

O texto pretende abordar o processo comunicacional no contexto dos movimentos sociais, no caso específico do Movimento dos Atingidos por Barragens, o MAB. Os objetivos são entender qual é o papel da comunicação no movimento e como ela é elaborada, como se dá a participação dos atingidos no processo e como seus produtos são trabalhados nas comunidades. O que se dará por meio da pesquisa bibliográfica e a documental, utilizando-se da entrevista aberta. Conclui-se que a comunicação é entendida pelo MAB como um instrumento político para o plano de construção nacional e de lutas, visando à denúncia, disputa, criação da opinião pública e expandir a ideologia do movimento. O que se dá numa dinâmica de formação e informação, viabilizada por um coletivo de comunicação que, na prática, vai além do entendimento da comunicação como simples instrumento, pois a concretiza enquanto processo.

**Palavras-chave:** Comunicação Popular, Participativa e Comunitária; Movimentos Sociais; Comunidade.

### Introdução

O artigo buscou entender, a partir de pressupostos teóricos, como se dá no dia a dia o fazer comunicação no Movimento dos Atingidos por Barragens, o MAB, que hoje está presente em 18 estados brasileiros e atua junto a 80 mil famílias, ameaçadas de deslocamento pela construção de barragens e ou reassentadas em novas comunidades, vítimas da inundação de suas terras de origem.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Jornalista, mestrande do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo (SP); e-mail: [avalimalberti@yahoo.com.br](mailto:avalimalberti@yahoo.com.br)

O MAB é um movimento nacional que se denomina autônomo, de massa, de luta, popular, reivindicatório e político e que tem sua gênese no final dos anos de 1970 e no início dos 80, em especial nas regiões Sul, Norte e Nordeste com a construção de grandes hidrelétricas como Itaipu (PR), Tucuruí (PA), Sobradinho (BA) e outras de menor porte como as barragens dos municípios de Machadinho e Itá, divisa do Rio Grande do Sul e Santa Catarina.

Como se dá o processo comunicacional no contexto do movimento, qual é o papel da comunicação no movimento? Como é garantida a participação das comunidades dos atingidos na produção de materiais e na gestão da comunicação? Como os materiais produzidos são trabalhados nas comunidades? Estas são questões que tentaremos esclarecer por meio de pesquisa bibliográfica e documental, bem como de entrevista aberta com militantes do MAB e profissionais que atuam no setor.

Dada a extensão do movimento e do vasto público a que se destina - os atingidos direta em indiretamente, os trabalhadores do setor elétrico e petroleiro, a sociedade como um todo - trabalhamos com a hipótese de que é remota a garantia de participação dos envolvidos, mesmo das famílias atingidas, e que as decisões e gestão da comunicação ficam a cargo da direção do movimento.

O estudo tem por objetivo geral entender qual é o papel da comunicação no contexto do movimento. Os objetivos específicos são: conhecer como se dá o processo comunicativo no MAB, suas instâncias, funcionamento, estruturas, produções, financiamento; quem trabalha a comunicação; como se dá o envolvimento das lideranças e comunidades na elaboração de conteúdo e coleta de informações.

A base conceitual do trabalho se baseou em pressupostos teóricos de autores como Beltrán, Peruzzo, Festa, Bordinave, Paulo Freire, Kaplún, Motta, no que se refere à comunicação popular, participativa e comunitária. Os conceitos de movimento social buscamos em Gohn, Arroyo, Castells; e de comunidade trabalhamos à luz do pensamento de Tönnies, Buber, Bauman, Goldsmith.

Para o desenvolvimento do artigo, utilizamos a pesquisa bibliográfica e a documental. A bibliográfica como base conceitual do estudo, como já nos referimos

acima, e publicações sobre o Movimento dos Atingidos por Barragens. A segunda por meio de publicações elaboradas pelo MAB, quais sejam jornais, boletins, panfletos, cartazes, cartilhas, relatórios, planos de trabalho; vídeos; cds, entre outros. Bem como utilizamos a entrevista aberta com militantes e profissionais da comunicação do MAB.

### **O movimento dos atingidos**

A história do Movimento dos Atingidos por Barragens – MAB teve início no final da década de 1970, ainda na ditadura militar. Em 1978, em assembleia, convocada pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) da Igreja Católica, com o apoio de membros da Igreja Luterana e dos sindicatos de trabalhadores rurais, agricultores expropriados de suas terras pela construção da hidrelétrica de Itaipu, no Paraná, criaram o Movimento Justiça e Terra por indenização justa de suas propriedades. Em 1980, acamparam diante do escritório da empresa construtora exigindo negociação sobre as indenizações. Foi o primeiro acampamento da história dos atingidos do país (BENINCÁ, 2011, p.82-83), uma prática recorrente até os dias atuais.

Em 1979, foi criada a Comissão de Barragens em oposição à construção das barragens de Machadinho e Itá, na região Sul, na Bacia do Rio Uruguai, e que, em 1980, passou a denominar-se Comissão Regional de Barragens e, posteriormente, Comissão Regional de Atingidos por Barragens (CRAB). A CRAB passou a discutir com a população formas de enfrentar o projeto para a região que previa a construção de 25 hidrelétricas até 2010. Pela primeira vez a organização da população se deu antes do início das obras.

Marco da organização dos atingidos, na região Sul, lembra Dirceu Benincá (2011, p.83), foi a 6ª Romaria da Terra, em 1983, com o tema: *Águas para a vida, não para a morte*, inscrição que mais tarde constaria da bandeira do MAB. Os atingidos encaminharam abaixo-assinado com mais de um milhão de assinaturas para o Ministério Extraordinário de Assuntos Fundiários, dizendo *Não às barragens* e pressionando a Eletrosul e o governo contra a execução de tais projetos. Como resultado, em 1987, obtiveram acordo com a empresa estatal pelo qual a construtora se comprometia a realizar

negociações coletivas, atrelar o cronograma das obras com a solução dos problemas sociais e viabilizar o reassentamento coletivo a todos os atingidos.

No Nordeste, destaca o autor (2011, p.84), organizou-se o Polo Sindical dos Trabalhadores Rurais do Submédio São Francisco, em 1979, com a primeira concentração de atingidos, em Pernambuco, frente às ameaças e impactos a serem gerados pela barragem de Itaparica, situação anteriormente vivida pelos atingidos da barragem de Sobradinho, Bahia. Com o apoio de sindicatos de trabalhadores rurais da região, segmentos da Igreja e entidades sociais, houve manifestações contra a Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF) exigindo os direitos dos atingidos.

Na região Norte, segundo o autor (2011, p.84), em 1981, surgiu o Movimento dos Expropriados pela Barragem do Tucuruí, no Pará, que deslocou 25 mil pessoas, em sua grande maioria, enganados por promessas não cumpridas pela Eletronorte. Houve sucessivos acampamentos em frente aos escritórios da empresa por reassentamento, indenizações justas e ressarcimento de prejuízos.

Como conta Benincá (2011, p.85), a experiência vivida pelos atingidos em determinada região, era trabalhada como conteúdo pedagógico e político em outras regiões, exemplo disso era a utilização em assembleias, reuniões e encontros do filme *Desapropriado*, de 1983, produzido pelo cineasta Frederico Fullgraff, sobre a saga dos camponeses desapropriados de Itaipu. Segundo a CPT, a película foi assistida por 300 mil pessoas, maiores de 18 anos, já que fora proibido para menores pelo Departamento de Polícia Federal sob a alegação de conter problemas de ordem político-social.

No documento publicado no I Encontro Nacional de Trabalhadores Atingidos por Barragens, em 1989, segundo o autor (2011, p.106), a organização se apresenta como movimento social no campo com maior diversidade, abrangendo uma população não homogênea que pode se organizar de diferentes formas na resistência das barragens: antes do início das obras, depois dessa fase ou mesmo após o enchimento do reservatório.

No entanto, a fundação oficial do MAB se deu em 1991, em Brasília, por ocasião do Primeiro Congresso Nacional dos Atingidos por Barragens, com a missão de organizar e mobilizar as lutas em defesa dos direitos dos atingidos e por um modelo energético

popular em contraposição à política capitalista de produção de energia elétrica no Brasil<sup>3</sup>. Atualmente o movimento está presente em 18 estados brasileiros: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraíba, Ceará, Sergipe, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Mato Grosso, Goiás, Tocantins, Rondônia e Pará. A data de encerramento do congresso, 14 de março, foi estabelecida como Dia Nacional de Luta contras as Barragens.

A consolidação do movimento, em nível nacional, se deu nos anos de 2000 a 2005, quando se espalhou por todas as regiões, na organização dos atingidos por barragens, lembra Liciane Andrioli<sup>4</sup>, membro da Coordenação Nacional e militante na área de formação, desde 2000. Formada em pedagogia, ela é filha de uma família de atingidos pelas barragens de Itá e Machadinho, na divisa do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, que foram obrigados a deixar as terras e mudar para um reassentamento, quando ela tinha nove anos de idade. A gente diz que o MAB começa na barranca do rio, “é lá que o movimento trabalha com as famílias que vão ser atingidas, potencializando a organização”.

O MAB articula-se com organizações de atingidos de vários países (Chile, Colômbia, Venezuela, Argentina, Paraguai, México, Nicarágua, Guatemala, Tailândia e Índia) e integra-se organicamente à Via Campesina, movimento internacional que congrega o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), MMC, Comissão Pastoral da Terra (CPT), Pastoral da Juventude Rural (PJR) e Federação dos Estudantes de Agronomia do Brasil (Feab). Participa da Comissão Mundial de Barragens com representantes do Banco Mundial, Banco Interamericano de Desenvolvimento, governos, empresas e organizações não-governamentais, conforme destaca Benincá (2011, p.99).

---

<sup>3</sup> O modelo energético tem significados diferentes para trabalhadores e empresários. Para o MAB modelo significa a política energética necessária para o desenvolvimento das forças produtivas e com a distribuição da riqueza à classe trabalhadora, à adequada sustentabilidade ambiental e garantia da soberania nacional e energética. Para os setores hegemônicos, modelo energético é a política energética que visa responder à demanda de mercado (MAB, s.d).

<sup>4</sup> Entrevista concedida no dia 26/11/2014.

No entanto, a articulação, em nível internacional, já se dava na década de 90. Em 1997 aconteceu, em Curitiba, o 1º Encontro Internacional dos Atingidos por Barragens, com a participação de delegados de 20 países da Ásia, África, América e Europa, que aprovou a plataforma internacional de lutas dos atingidos e a definição da data 14 de março como Dia Internacional de Luta contra as Barragens, pelos Rios, pela Água e pela Vida. Seguido do segundo, na Tailândia, em 2003, e do terceiro, em 2010, no México (MAB, 2013).

A proposta do MAB, segundo Andreoli, é o reassentamento coletivo pelo qual a empresa construtora da barragem se compromete a promover as condições adequadas para que as famílias continuem suas atividades, sem maiores prejuízos, além dos já sofridos com o deslocamento forçado. Neste sentido, o movimento tenta transportar o vínculo comunitário para o novo lugar, exigindo além da construção de casas e paióis, a igreja, a escola, o espaço de diversão, cenário típico das comunidades rurais, argumenta Andreoli.

No processo de deslocamento e reassentamento das famílias atingidas, o MAB mapeia fazendas que comportem de 20 a 70 famílias, mobiliza e organiza os envolvidos para o enfretamento e reivindicação de seus direitos junto às empresas. Assim foi, lembra Andreoli, quando sua família atingida pela barragem de Itá teve de se mudar para um reassentamento. Através da luta, conseguiram formar uma nova comunidade com 54 famílias que tinham laços de aproximação. Mas nem sempre é assim, afirma. Ainda hoje, as empresas tentam negociar individualmente com as famílias, na perspectiva de pagar menores preços por suas propriedades ou mesmo de desconstruir o movimento.

Para viabilizar sua ação, o MAB conta com uma Coordenação Nacional, formada por até 130 pessoas lideranças que atuam nos Estados; uma Direção Nacional, composta por 39 militantes, e um Grupo Operacional de Direção que se reúne, periodicamente, para resolver as questões imediatas. Essas três instâncias se repetem nos Estados, explica Andreoli. Além dos coletivos de Comunicação; Formação; Auto-sustentação; Articulação Política Nacional e Internacional; Mulheres, e para o próximo período a meta é consolidar o de Educação Infantil. Segundo Andreoli, a comunicação sempre esteve presente desde

que existe o MAB dada a necessidade do movimento de divulgar suas ações. O Coletivo de Comunicação perpassa por toda a organização, cujo funcionamento detalharemos mais adiante.

### **O que é movimento social**

Para entender como se dá o processo de comunicação no contexto do Movimento dos Atingidos por Barragens apresentaremos alguns conceitos teóricos que nortearão este estudo. Começamos pelo conceito de movimento social. Maria da Glória Gohn (2011, p.335) o define como ações sociais coletivas de caráter sócio-político e cultural que viabilizam formas distintas da população se organizar e expressar suas demandas. Formas que, na ação concreta, podem adotar diferentes estratégias que vão desde a simples denúncia, à pressão direta, por meio de marchas, mobilizações, concentrações, distúrbios à ordem estabelecida, atos de desobediência civil, e até as pressões indiretas. Representam forças sociais organizadas que aglutinam as pessoas não como “força-tarefa”, mas como “campo de atividades e experimentação social”. Constituindo e desenvolvendo, segundo ela, o chamado empoderamento de atores da sociedade civil organizada e criando identidades para grupos antes dispersos e desorganizados.

Segundo Cicilia Peruzzo (2013, p.75) um movimento social pressupõe a existência de um processo de organização coletiva e se caracteriza pela consistência dos laços, bem como por identidades compartilhadas, certa durabilidade e clareza não só no uso de táticas – mobilizadoras, comunicativas, civil-judiciais etc – mas também nas estratégias, como as que envolvem um projeto amplo de sociedade ou programas para determinados setores.

De acordo com Miguel Arroyo (2003, p.28-49), os movimentos sociais nos remetem ao perene da condição humana, ou seja, a terra, o lugar, o trabalho, a moradia, a infância, a sobrevivência, a identidade e diversidade de classe, idade, raça ou gênero. Eles se alimentam das velhas e tradicionais questões humanas “não respondidas” e retomam as velhas lutas no que se refere aos direitos humanos mais elementares “perenes não garantidos pelas novas tecnologias, nem pelo instrumental, nem pela sociedade do

conhecimento [...] e tantas outras promessas da modernidade e do progresso”. Assim, segundo Arroyo, os movimentos sociais “geram um saber e um saber-se para fora [...]”. Os sujeitos que deles participam “vão sendo munidos de interpretações e de referenciais para entender o mundo lá fora, para se entender como coletivo nessa ‘globalidade’ [...] de saberes, valores, estratégias de como enfrenta-lo”.

Manuel Castells (2012, 209-230) afirma que os movimentos sociais são alavancas da mudança social. Surgem normalmente de uma crise nas condições de vida insuportável à maioria das pessoas e que move uma profunda desconfiança em relação às instituições políticas da sociedade. Esses dois aspectos induzem às pessoas a tomar seus assuntos nas mãos, “participando em ações coletivas diferentes dos canais institucionais prescritos, para defender suas reivindicações e, em última instância, mudar os governantes” (tradução nossa).

### **O que é comunidade**

Outro conceito importante quando se pretende investigar a comunicação nos movimentos sociais, é o de comunidade. Cicilia Peruzzo e Orlando Berti (2010), afirmam que os conceitos clássicos do termo vêm do sociólogo alemão, Ferdinand Tönnies, ainda no século XIX. Pensamento que trouxe “o ideário de comunidade universal e perfeita”, tomada como um organismo vivo, “uma forma de vida em comum”, “verdadeira e duradoura”, conceito que vem do alemão *Gemeinschaft* e que se expressa em comunidades de sangue (parentesco), de lugar (vizinhança) e de espírito (amizade). Em contraposição à sociedade, *Gesellschaft*, vista pelo teórico como agregada de mecanismos de mercado capitalista, socialmente menos agregadora.

Na linha de Tönnies, Martin Buber (1987, p.33-61), afirma que a finalidade do que chama de nova comunidade é “si-mesma e a Vida”. Ela é “a interação viva dos homens íntegros e de boa têmpera na qual dar é tão abençoado como tomar [...] comunidade e vida são uma só coisa [...] é fim e fonte de Vida” (1987, p.34). A nova comunidade, diz Buber, não quer reformar, “a ela importa transformar” (p.38). Para ele, a vida comunitária



não é mais um “‘viver-um-no-outro’ primitivo, mas um ‘viver-ao-lado do-outro’ ajustado” (1987, p.53).

Segundo Zygmunt Bauman (2003, p.7-68), a comunidade é um lugar cálido, confortável e aconchegante. “É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado”. Nela, as pessoas podem contar com a boa vontade das outras. E alerta que nos tempos “implacáveis em que vivemos” de competição e de desprezo pelos mais fracos, a palavra comunidade “soa como música aos nossos ouvidos” porque, segundo ele, ela é um tipo de mundo que não está ao nosso alcance. “É outro nome do paraíso perdido [...] ou ainda esperado”.

Marshal Goldsmith (1999, p.131-147) fala da comunidade de escolha, um tipo de comunidade mais aberta, participativa, que possibilita ao indivíduo fazer parte, não de ser escolhido. Ela surge em contraponto aos tipos de comunidades tradicionais ou de obrigação, tais como as geográficas, religiosas, organizativas, de interesses. Por isso, seus membros, podem abandoná-la quando se sentirem molestado, e os que se sentem “partícipes ao elaborar a visão provavelmente terão uma intervenção mais ativa na comunidade” (p.44 tradução nossa). É imprescindível, afirma, que os membros se sintam valorizados e aceitos, para se converterem em militantes (tradução nossa).

Para Peruzzo e Berti (2010), a comunidade de escolha de Goldsmith contribui para a comunicação comunitária, tema que discutiremos a seguir, pois instigam a democracia e participação.

### **Comunicação popular, participativa, comunitária**

Para entendermos a comunicação que se faz no interior dos movimentos sociais é importante resgatar como esse tipo de comunicação, que leva vários nomes: alternativa, popular, participativa, comunitária, horizontal, entre outros, surgiu, se consolidou e como se conceituam.

Regina Festa (1986, p. 25) lembra que “a comunicação popular no Brasil nasce efetivamente a partir dos movimentos sociais, mas sobretudo da emergência do movimento operário e sindical, tanto na cidade como no campo.” Ela afirma que assim



como a comunicação de massa, a alternativa e a popular se desenvolveram como resultado do próprio desenvolvimento do capitalismo. Segundo Festa, o período que vai de 1978 a 1983 foi o mais rico da emergência popular, “[...] quando parcela representativa dos movimentos sociais retoma, toma nas mãos, as rédeas do destino histórico que quer construir [...]” (FESTA, 1986, p.173).

Como explica Peruzzo (2008, p.367-379), a comunicação popular também foi denominada alternativa, participativa, participatória, horizontal, comunitária, dialógica e radical, conforme o lugar social do tipo de prática e da percepção dos estudiosos. Entretanto, destaca que o sentido político é o mesmo: “uma forma de expressão de segmentos empobrecidos da população, mas em processo de mobilização visando suprir suas necessidades de sobrevivência e participação política com vistas a estabelecer a justiça social”.

Para ela, esse modelo comunicacional não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como “um processo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares”. Ação que tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação. Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo e tem o “povo”, termo entendido como as classes subalternas situadas em oposição das classes dominantes, na sociedade, como protagonista principal, “o que a torna um processo democrático e educativo”. Trata-se de um instrumento político das classes subalternas no sentido de externar sua concepção de mundo, “seu anseio e compromisso na construção de uma sociedade igualitária e socialmente justa”.

Peruzzo destaca que essa linha de comunicação, seja na pesquisa e na prática, se inspira em concepções de Paulo Freire no que se refere à dialogicidade na educação e a defesa da posição transformadora do ser humano no mundo. Para Freire (1971, p. 67), o que caracteriza a comunicação enquanto este comunicar comunicando-se, é que ela é diálogo, assim como o diálogo é comunicativo.

Na comunicação, afirma Freire, não há sujeitos passivos, “os sujeitos co-intencionados ao objeto de seu pensar se *comunicam* seu conteúdo”. Neste sentido,



adverte o educador, para que seja eficiente é indispensável ao ato comunicativo o acordo entre os sujeitos, “reciprocamente comunicantes”. Em resumo, para Freire, a comunicação eficiente exige que os seus interlocutores “incidam em sua, ‘ad-miração’ sobre o mesmo objeto; que o expressem através de signos pertencentes ao universo comum a ambos, para que assim compreendam de maneira semelhante o objeto da comunicação.”

Outro referencial na constituição do conceito de comunidade ligado à comunicação é Antonio Gramsci que, na década de 1930, “instaurou o caráter formativo da cultura naquilo que entendia como hegemonia” (CITELLI *et tal*, 2014 p.47). Ou seja, que a soberania e os equipamentos de controle social “estão concentrados não apenas nas relações políticas e econômicas, mas também no direcionamento moral e ideológico da cultura, dos meios de comunicação, dos mecanismos de relacionamento humano”. A literatura gramsciana no Brasil, no período da ditadura militar, contribuiu para a associação direta entre as ações comunitárias e coletivas e a ideia de contra-hegemonia, expressa na comunicação popular, sobretudo dos anos 1970 e os 80.

Luis Ramiro Beltrán (1981, p.30) define comunicação como um processo de interação social democrática que se baseia no intercâmbio de símbolos pelos quais os seres humanos “compartilham voluntariamente suas experiências sob condições de acesso livre e igualitário, diálogo e participação [...] com o propósito de satisfazer suas necessidades de comunicação por meio da utilização dos recursos” da mesma (tradução nossa).

Segundo Juan E. Díaz Bordenave (1997, p.7-8), é na década de 1970 que se dá a descoberta do que chamou de “homem social”, quando se passou a dar importância ao fato de o homem ser, ao mesmo tempo, o produto e o criador de sua sociedade e sua cultura. A constatação pela sociedade civil de que o vasto poder da comunicação não é utilizado para promover o crescimento integral das pessoas de todas as classes sociais dá início à luta contra esse modelo comunicacional. Empregado “como um narcótico que oferece ao povo ‘pão e circo’ em troca de sua desistência da luta pela transformação da sociedade” (1997, p.100). Luta que, diz Bordenave, passa a adotar as formas de

movimentos em favor de tipos de comunicação chamados alternativa, participativa, militante, popular, de resistência, folclórica ou tradicional.

“[...]o homem social, até agora reduzido à qualidade de um parâmetro numa equação econômica e submetido a um planejamento hierarquizado que não o consulta seriamente, hoje luta por uma sociedade participativa, igualitária e antielitista. A transformação de uma sociedade liberal representativa numa sociedade participativa passa forçosamente pela participação pessoal, e esta passa forçosamente pela comunicação. Deseja-se colocar o poder da comunicação a serviço da construção de uma sociedade onde a participação e o diálogo transformantes sejam possíveis (BORDENAVE, p. 100).

Luiz Gonzaga Motta (1987, p.42) afirma que no contexto de acumulação capitalista e da luta pela sobrevivência, as classes populares “necessitam dispor amplas informações relevantes e de canais para expressar seus inconformismos e reivindicações”, frente ao aumento da necessidade de receber e transmitir mensagens. Na busca para seus problemas cotidianos, assegura, a imaginação popular cria ou reinventa novas e originais formas de expressão própria. Esses canais, argumenta, muitas vezes são efêmeros e seus conteúdos ambíguos e a estas formas alternativas de comunicação, se convencionou chamar de Comunicação Popular, “uma comunicação feita pelo povo e para o povo”. O que não quer dizer, justifica, que ela deva ser feita com participação apenas de indivíduos e grupos das camadas populares.

Segundo Mario Kaplún (1985, p.13), “nós buscamos ‘outra’ comunicação: libertadora, participativa, conscientizadora, problematizante” (tradução nossa). Ele entende que neste tipo de comunicação é preciso avançar de forma paciente, passo a passo, sabendo que a participação é um processo, “não se dá de um dia para outro, nem tampouco por geração espontânea: há que saber estimulá-la” (tradução nossa). Referindo-se ao comunicador popular, Kaplún lembra que a verdadeira comunicação não começa falando, mas escutando.

### **A comunicação no MAB**

A comunicação do Movimento dos Atingidos por Barragens, segundo Liciane Andreoli, da Coordenação Nacional do MAB, é de responsabilidade do Coletivo de Comunicação,

juntamente com a direção política do movimento. Coletivo que é composto por uma equipe nacional de profissionais da área, locada na sede, em São Paulo, e por representantes militantes indicados pelos estados de todo o país onde o MAB atua e que se reúne pelo menos duas vezes ao ano.

A equipe nacional coordena todo o processo comunicativo e é formada por quatro jornalistas profissionais que atuam na construção e manutenção do site, na elaboração do jornal impresso, cartilhas, cartazes, panfletos, postais, cds, dvds, banners. Os representantes que militam nos estados garantem a informação na ponta, “nas barrancas do rio”, e desde lá trazem notícias do que acontece nas comunidades atingidas. São militantes do movimento que atuam também na comunicação, entre eles cinco jovens atingidos formados em Jornalismo, financiados pela Via Campesina da qual o MAB faz parte, conta Liciane.

O Coletivo de Comunicação foi criado em 2006 com a realização de um curso de formação para os militantes indicados, jovens, em sua maioria, e oficina de elaboração de notas para a imprensa. Somos todos militantes, explica Alexania Rossato<sup>5</sup>, jornalista e coordenadora da Comunicação do MAB, que embora não seja atingida, viveu de perto a experiência das famílias vitimadas pela barragem Dona Francisca, construída no município de Nova Palma, Rio Grande do Sul. Sua atuação junto ao movimento teve início numa atividade conjunta entre a Pastoral da Juventude Rural, da qual participava, o Sindicato dos Trabalhadores, do qual sua mãe era presidente, e o MAB, realizada na área que seria inundada. Após se formar, em jornalismo, em 2004, passou a militar na organização.

Ela lembra que a comunicação sempre foi uma preocupação do MAB. O primeiro jornal foi o *A Enchente do Uruguai*, bastante simples, mas muito influente feito pelos próprios militantes, e que tinha importante papel na unidade do movimento, no fortalecimento da organização e no sentimento de pertencimento dos atingidos, na região Sul. Ainda nos anos 1980, os mais antigos contam que as famílias atingidas se reuniam,

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada no dia 08/12/2014.

aos domingos à tarde, para ouvir o programa do movimento veiculado em espaço pago na rádio comercial.

Atualmente, a comunicação do movimento se viabiliza por meio do Jornal do MAB, bimestral, com uma tiragem de dez mil exemplares, e distribuído em todo o país; além do site, que teve mais de 64 mil acessos, no período de 1º de janeiro a 05 de dezembro de 2014. Ainda neste ano foi intensificado o trabalho nas mais variadas redes sociais, com fotos (Flicker), vídeos (Youtube), textos em PDF (ISSU), Twitter, áudios (Soundcloud) e principalmente com o Facebook, cuja página chegou a 8.172 seguidores. Além da produção de cartilhas, cartazes, panfletos e outros materiais e de assessoria de imprensa junto aos grandes meios de comunicação, aos jornais alternativos e setores de comunicação dos demais movimentos sociais nacionais e internacionais<sup>6</sup>.

A partir de 2008, houve um avanço na produção de audiovisuais, com a participação de três jovens do MAB que fizeram um curso oferecido pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Os vídeos produzidos na época, bem como os que se seguiram, explica Rossato, são utilizados no trabalho com os grupos de base das comunidades atingidas e reassentadas onde o movimento atua. Somente em 2014 foram produzidos 24 audiovisuais de diversos formatos e duração, abordando temas referentes à questão da energia, dos direitos dos atingidos, das ações do movimento, bem como relativas a políticas sociais gerais. Nessa área desenvolveu-se também o Cinema nas Comunidades, atividade que reúne as famílias atingidas para assistir e debater a produção.

Rossato lembra que o movimento tem dado um salto importante no entendimento do papel da comunicação no seu contexto, definida no Plano de Comunicação 2010-2014 do MAB como “um instrumento político” do movimento, “fundamental para o plano de construção nacional e para o plano de lutas”. O documento afirma ainda que ela tem um papel de máxima importância para “unificar a linha de denúncia, para disputar e criar

---

<sup>6</sup> Todas as produções – vídeos, cartilhas, jornais, notícias diárias – podem ser acessados no site do MAB ([www.mabnacional.org.br](http://www.mabnacional.org.br))

opinião na sociedade, para informar e formar o povo, para dar legitimidade e expandir a ideologia defendida pelo Movimento”.

### **Considerações finais**

A pesquisa constatou o trabalho descomunal do Coletivo de Comunicação do MAB no desenvolvimento do processo comunicacional para dentro e para fora do movimento. Dado o enorme leque de demandas e as exigências que a atividade requer, da amplitude dos públicos que vão além dos atingidos por barragens, passando pelos trabalhadores do setor elétrico e petrolífero. Bem como da complexidade do tema que envolve o modelo energético no Brasil e suas nuances – preço da luz, falta de acesso, impactos sociais e ambientais das barragens; e ainda pela violência e repressão sofridas por lideranças do movimento e famílias atingidas na luta por seus direitos. Elementos que exigem da equipe constante aprofundamento teórico e empírico para que a comunicação se efetive, desde as barrancas dos rios, até os setores envolvidos e à população em geral, no território nacional e no exterior.

Diante desse quadro, garantir a participação dos envolvidos no processo comunicacional seria praticamente impossível. Entretanto, iniciativas como a criação do Coletivo de Comunicação que conta também com representantes que atuam no MAB em 18 estados, entendemos ser uma expressiva forma de garantir a participação do conjunto dos atingidos no processo comunicativo do movimento, quer na discussão de temas, na coleta de informações e elaboração dos conteúdos, ou das demandas locais e regionais.

O depoimento de Alexania Rossato, coordenadora da Comunicação do MAB, ilustra bem esse esforço. Como disse, o alto índice de analfabetismo entre as famílias atingidas por barragens na região Norte, por exemplo, é um desafio para a comunicação. Para contornar a dificuldade, os militantes que atuam nos grupos de base selecionam

uma matéria de importância para a realidade local e a trabalham, com a participação efetiva dos membros, por meio da confecção de cartazes e desenhos. Ou ainda lançam mão de vídeos que possam subsidiar também a discussão. É um trabalho grandioso que temos de fazer, assegura a jornalista.

Como determina o Plano de Comunicação do MAB, a comunicação é uma tarefa que diz respeito à direção do movimento, bem como a outros setores, é um instrumento do movimento, “portanto deve ser construída coletivamente a partir de uma estratégia política e deve refletir o nível de organização e de demandas do movimento”. Eis o desafio.

### Referências

ARROYO, Miguel G. Pedagogias em movimento – o que temos a aprender dos movimentos sociais?. **Currículo sem Fronteiras**, Associação Brasileira de Currículo (ABdC). Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.28-49, jan-jun.2003.

BAUMAN, Zygmunt. Uma introdução ou bem-vindos à esquiwa comunidade. Tradução Plínio Dentzien. In: **Comunidade a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.7-68.

BELTRÁN, Luis Ramiro. Adiós a Aristóteles: la comunicación “horizontal”. In: **Revista Latinoamericana de Ciências de la Comunicación**. A.7. n.7:12-36, 2007. Disponível em: <http://www.alaic.net/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/42/41> Acesso em: 15 de dez.2014.

BENINCÁ, Dirceu. **Energia & Cidadania a luta dos atingidos por barragens**. São Paulo: Cortez, 2011.

BUBER, Martín. Nova e antiga comunidade. Tradução de Newton Aquiles von Zuben. In: **Sobre a comunidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.33-61.

CASTELLS, Manuel. Cambiar el mundo em la sociedade red. In: **Redes de indignación y esperanza**. Espanha: Alianza Editorial, 2012. p.209-230.

CITELLI, Adilson; BERGER, Christa; BACEGGA, Maria A. *et tal* (ogs). **Dicionário de comunicação** escolas, teorias e autores. São Paulo, Contexto, 2014.

DÍAZ BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 1997. Coleção primeiros passos 67.

FESTA, Regina; SILVA, Carlos Eduardo da (Orgs). **Comunicação Popular e Alternativa no Brasil**. São Paulo, Paulinas, 1986.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

GOHN, Maria da Gloria. Movimentos sociais na contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**: ANPED - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, Rio de Janeiro, v.16, n.47, p.333-341, maio-ago.2011.

GOLDSMITH, Marshall. Comunicaciones globales y comunidades de elección. In: HESSELBEIN, Frances *et al* (orgs). **La comunidade del futuro**. Granica: Buenos Aires, Barcelona, Cidade do México, 1999, p.131-147.

KAPLÚN, Mario. **El comunicador popular**. Buenos Ayres: Lumen, 1985.

MAB. **Energia para quê e para quem?**. São Paulo, s.d.

MAB. **Afirmações políticas do 7º encontro nacional do MAB** – água e energia com soberania, distribuição da riqueza e controle popular. São Paulo, 2013.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Brasil: alternativa popular: comunicação e movimentos sociais. In: **A comunicação alternativa na América Latina**. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 37-71.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Movimentos sociais, redes virtuais e mídia alternativa no junho em que “o gigante acordou” (?). **Matrizes**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, n.2, p.75-93, jul-dez.2013.

\_\_\_\_\_. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados. Reelaborações no setor. **Palabra Clave**: Revista da Universidad de La Sabana, Bogotá, v.11, n.2, p. 367-379, dez. 2008.

PERUZZO, Cicilia M. M. Krohling; BERTI, Orlando M. de Carvalho. As novas configurações das comunidades comunicacionais nas “comunidades de escolha”. In: **I Colóquio Brasil-China** de Ciências da Comunicação. Intercom. Vitória, 12/13 maio 2010.

## A identidade cultural nipo-brasileira construída a partir do discurso do site da Associação Hokkaido<sup>1</sup>

Fred Izumi Utsunomiya<sup>2</sup>  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo-SP

### Resumo

A Associação Hokkaido é um *kenjinkai* – associação de provincianos que reúne imigrantes e seus descendentes da província japonesa de Hokkaido – que tem como um de seus objetivos servir como elo de ligação entre os associados e a província de origem. Decorridos quase cinquenta anos após o encerramento do ciclo de imigração japonesa no Brasil, qual é a identidade cultural dos membros dessa comunidade que é expressa no discurso presente em seu site *institucional*? Em que medida essas pessoas se identificam com a cultura “brasileira” ou com cultura “japonesa”? Este trabalho investiga as características da identidade cultural construída no discurso do site mantido pela associação. Foi escolhido o texto do *link* do site que fala sobre “imigração” e o mesmo foi analisado segundo a metodologia proposta pela semiótica narrativa e discursiva. Apoiado, então, pela perspectiva dos Estudos Culturais de construção de identidade cultural a partir do discurso, elaborou-se a identidade cultural dessa associação.

**Palavras chave:** Nipo-brasileiros; Identidade Cultural; Discurso; Hokkaido.

### Em busca da identidade cultural dos nipo-brasileiros

Os descendentes de japoneses no Brasil, apesar de serem brasileiros e já estarem inseridos na sociedade e adaptados à cultura do país eventualmente vivem alguns dilemas. Por manifestar feições asiáticas e portar sobrenomes que revelam sua ascendência, eles são frequentemente chamados de “japoneses” (ou pelo seu diminutivo: “japas”). Essa forma de tratamento acaba qualificando como estrangeiro um cidadão brasileiro. Quando se chama um brasileiro nato cujos pais e avós também são brasileiros, de “japonês”, insere-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 8 - *Memórias de Migrações e Deslocamentos*. Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor pesquisador do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo-SP. fred@nacl.com.br.

se uma questão profunda sobre identidade cultural. Ao se chamar alguém amarelo de “japonês”, propõe-se uma linha discriminatória que distingue “nós – os brasileiros” de “você, japonês”. É evidente que nem sempre há essa consciência nesse discurso do interlocutor, mas inegavelmente ele está embutido nessa fala.

Este texto aborda a identidade cultural autodeclarada do descendente de japoneses no Brasil a partir de sua construção detectada no discurso presente no *site* da Associação Hokkaido, uma entidade que representa os provincianos oriundos essa região do Japão. Faremos a contextualização da relevância de uma associação de provincianos no processo de imigração e aculturação dos japoneses no Brasil, descreveremos a metodologia de análise do discurso dos *sites* e apresentaremos os resultados obtidos. Uma tese de doutorado desenvolvida pelo autor foi a base desta reflexão (UTSUNOMIYA, 2014).

### **Breve atualização sobre a província de Hokkaido**

A ilha de Hokkaido, a maior província do Japão, fica em seu extremo norte, ocupando quase 20% da área do arquipélago japonês (83 mil km<sup>2</sup> de 377 mil km<sup>2</sup>) concentrando, no entanto, menos de 5% da população (cerca de 5,5 milhões de um total de 127 milhões de habitantes) (Figura 1). Hokkaido é uma das regiões japonesas de ocupação mais recente, pois até o início do século XIX, no início da Era Meiji (1868) foi pouco habitada pelos modernos japoneses. Outros povos ocuparam a ilha por séculos, como o povo ainu – de traços físicos semelhantes às feições de povos ocidentais e cuja origem é controversa. Sua presença na ilha remonta milhares de anos, mas por causa da grande discriminação que sofreram durante séculos por parte dos japoneses acabaram diluindo-se culturalmente em meio à hegemonia nipônica. São considerados “indígenas”, pelos japoneses pois possuíam um modo de vida considerado “atrasado” por eles. Hokkaido é uma região de influência japonesa moderna “nova”, formada em sua maior parte por imigrantes que se fixaram a menos de 2 séculos. Essa condição contribui para que o processo de construção da identidade cultural seja mais recente.



Figura 1 - Mapa do Japão com a província de Hokkaido ao norte

### **O contexto dos *kenjinkai* no processo de imigração japonesa no Brasil**

A chegada do navio Kasato Maru ao porto de Santos, em 18 de junho de 1908, trazendo 781 pessoas para trabalhar nos cafezais do oeste paulista marcou oficialmente a chegada de imigrantes japoneses ao Brasil. A especialista em história da imigração japonesa Célia Sakurai caracteriza-a como uma “imigração tutelada” pois o processo imigratório japonês foi organizado pelo governo imperial do Japão, com arranjos e acordos firmados entre os governos dos dois países envolvidos (SAKURAI, 2000). O Brasil necessitava de mão de obra para sua crescente lavoura cafeeira e, na falta de trabalhadores estrangeiros brancos



para atender essa demanda, o Japão, que vivia um momento de excedente populacional, viu a possibilidade de aliviar as pressões sociais causadas pela superpopulação e pela falta de trabalho na moderna sociedade japonesa que ora se construía. A partir de então, mais de 200 mil japoneses vieram ao país num processo que só terminou oficialmente em meados dos anos de 1960. Hoje a comunidade nipo-brasileira é estimada em mais de um milhão e meio de pessoas, e está totalmente inserida e integrada ao contexto brasileiro, tendo obtido, como grupo étnico, um relativo sucesso econômico e ascensão social, além de reconhecimento e integração social. Desses *nikkei*<sup>3</sup>, menos de 10% são cidadãos japoneses e pouquíssimos deles falam o japonês.

O *kenjinkai* (*ken* = província japonesa; *jin* = pessoa(s) e *kai* = associação) é uma entidade formada por imigrantes e seus descendentes estabelecida quando eles vivem em outras regiões do país ou em outras partes do mundo. Os *kenjinkai* têm dois objetivos principais: o de servir de contato entre os conterrâneos imigrantes e o de ser o elo de comunicação entre os imigrantes e sua província natal. Hoje o Japão é dividido administrativamente em 47 províncias – *ken* – similares aos estados brasileiros. No Brasil existe uma associação de província para cada uma das províncias japonesas, que estão estabelecidas em forma de associação civil. A Associação Hokkaido, fundada em 1930, possui cerca de 800 associados e a sede fica na Vila Mariana, em São Paulo. É um dos *kenjinkai*<sup>4</sup> mais antigos do Brasil.

Os *kenjinkai* se originaram e se desenvolveram no contexto do processo migratório no Brasil, que começava na própria província do candidato a emigrante, através da intermediação das associações de imigrantes da província e o lugar de destino. Apesar do fim da imigração, os *kenjinkai* continuaram a ser um ponto de referência para eles no Brasil continuando ativos e mantendo objetivos comuns, desenvolvendo suas atividades e adaptando-se às condições atuais. A maioria das sedes das associações de província se localiza na cidade de São Paulo, onde vive a maior comunidade *nikkei* do Brasil. Algumas

---

<sup>3</sup> Termo em japonês que se refere aos descendentes dos japoneses que nasceram fora do Japão, bem como ao imigrante que vive regularmente em outro país, geralmente no continente americano.

<sup>4</sup> Neste trabalho utilizaremos o termo sem a flexão de número, tal como na língua japonesa.



delas possuem filiais em outras regiões do país, como Londrina, Campo Grande e Belém. Grande parte dos membros dos *kenjinkai* vive há muito tempo no país e são brasileiros com ascendência oriental. Esse típico *nikkei* brasileiro possui algumas características “japonesas”, apresenta outras comuns às de *nikkei* de outros países e, por fim, tem traços culturais e identitários exclusivos daqui – “brasileiros”, adquiridos na interação com as culturas e contextos histórico-sociais vividos neste país. Esses traços identitários referem-se tanto à “brasilidade” quanto à “nipo-brasilidade”.

### **Identidade Cultural nipo-brasileira e discurso**

Para Stuart Hall, a identidade cultural é um processo construído historicamente, baseado tanto nas características que reúnem os indivíduos – um grupo cultural – como as características que os separam (similaridade e diferenciação). Portanto, as identidades não são estáticas nem imutáveis mas estão em permanente construção e “diálogo” com a realidade social. A identidade cultural deve ser sempre considerada como relacional e situacional, pois implica um jogo simultâneo de identificação tanto de si como de outros que a reconhecem. Para ele as culturas nacionais são a fonte primordial de identidade cultural, pois as nações desenvolvem e proporcionam um repertório cultural com o qual um determinado grupo pode se identificar (HALL, 2006, p. 22). Além disso, ele afirma que essa identidade seria construída através de formas representativas:

... as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser "inglês" devido ao modo como a "inglesidade" (Englishness) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia de nação como representada em sua cultura nacional. Uma nação é como uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade lealdade. (HALL, 2006, p.48-49)

As culturas nacionais, produzem sentidos com os quais as pessoas se identificam como “nação”, construindo uma identidade. Para Hall, uma cultura nacional forma uma “comunidade imaginada”, histórica e socialmente construída através de discursos: “uma



cultura nacional é um discurso” (HALL, 2006, p. 50). Esse discurso está contido nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006, p.51). Podemos, então, entender que a identidade cultural envolve a manipulação e apropriação de símbolos, que ajudam a construir, baseada na noção individual de pertencimento a uma sociedade, uma comunidade que se identifica com um mesmo conjunto de significados.

A identidade cultural de um *kenjinkai* pode ser definida como a identidade de uma comunidade imaginada, sem fronteiras geográficas, formada por indivíduos que têm uma “mesma história fundadora” e valores culturais construídos simbolicamente por meio de um discurso. Essas narrativas não se limitam ao passado: elas são construídas hoje, no momento em que se vivenciam, como comunidade, fatos sociais relevantes. Hall identifica cinco elementos principais da narrativa da cultura nacional (p. 51-55):

- Há uma “narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular”.
- Há a “ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na atemporalidade”. A identidade nacional é representada como primordial e eterna.
- Tradições são inventadas, para “buscar inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”.
- Existe um “mito fundacional, estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional” num passado muito distante.
- É baseada na ideia de um povo “puro”, “original”.

Há outros elementos que podem ajudar a construir uma identidade cultural, como a história pessoal, os aspectos biológicos, o parentesco, a língua, o contexto etc. A análise do discurso do *site* de um *kenjinkai* fornece elementos que ajudam na construção identitária do enunciador – os nipo-brasileiros do *kenjinkai*.

O vocábulo “*nihonjin*”, significa “japonês” e traduz a primeira formulação identitária do imigrante japonês sobre si mesmo: alguém que saiu de sua terra, mas pretende voltar.

Mas ele também é um *nikkei*, um japonês que vive fora do Japão, mesmo que – pensavam os primeiros imigrantes – essa fosse uma condição provisória. Sasaki afirma:

Até eclodir a Segunda Guerra Mundial, os imigrantes japoneses no Brasil se consideravam ‘*nihonjin*’ 日本人, isto é, japoneses, uma vez que ainda havia perspectiva de retornar enriquecidos ao Japão. Depois desse evento, eles passaram a construir suas vidas nas terras brasileiras, distantes da possibilidade do retorno (SASAKI, 2000, p. 107).

Mas quando se apropria da língua portuguesa, o filho do imigrante – o “*nissei*” – e seu pai, ainda se veem como “*nihonjin*”. Esse termo reforça esse aspecto identitário, e o *nikkei* continua a ser chamado de “japonês” pelos brasileiros. O termo é autoassimilado e o filho de imigrante japonês, nascido no Brasil também diz: “nós, os japoneses...”. A apropriação da identidade “japonesa” muitas vezes está presente no discurso de netos e bisnetos de japoneses. Uma campanha publicitária brasileira de uma empresa de eletrônicos nos anos de 1990 afirmava que “os nossos japoneses são mais criativos que os japoneses dos outros”, referindo-se a uma marca nacional (Semp) parceira de uma firma japonesa (Toshiba). Ou seja: ser “japonês”, começa a significar mais do que ter a nacionalidade japonesa. O termo abrange mais que o conceito de etnia: inclui a perspectiva de uma identidade cultural construída e exercida no Brasil

### **O discurso do *site* da Associação Hokkaido**

Sob a ótica da Comunicação Institucional, o *kenjinkai* é uma associação de província, com diretoria e associados. Ele existe como uma organização e possui um papel na sociedade. Essa é uma dimensão considerada quando se propõe a analisar o discurso de uma organização. Toda organização desenvolve um “processo de institucionalização” que “possibilita que uma organização venha a transformar-se em instituição na medida em que assume compromisso e objetivos relevantes para a sociedade e o mercado” (KUNSCH, 2002, p. 39). Esse processo é realizado através de

... instrumentos que convergem para formatar uma comunicação da organização em si, como sujeito institucional, perante seus públicos, a opinião pública e a sociedade em geral”. Os instrumentos são: as relações públicas, o jornalismo empresarial, a assessoria de imprensa, a publicidade/propaganda empresarial, a imagem e a identidade

corporativa, o marketing social, o marketing cultural e a editoração multimídia (KUNSCH, 2002, p. 166)

Portanto, o *site* da associação é uma ferramenta de comunicação institucional, que procura atender a objetivos específicos da organização, desenvolvendo um processo de institucionalização, possibilitando-a de se posicionar como um ator social relevante na sociedade. Um ator social se comunica, tem “voz” e também “identidade”. Dentro da estratégia de comunicação para desenvolver o processo de institucionalização de uma organização, há a criação de manutenção de *sites* institucionais.

A partir das 47 associações de províncias presentes e ativas no Brasil detectou-se, em abril de 2014, que havia quinze *sites* de *kenjinkai* brasileiros. O *site* da associação da província de Hokkaido é um deles (figura 2).



2008 \* 02 \* 10

## Associação Hokkaido

Home Imigração Higuma Eventos Ishin Yosakoi Soran Administrator

Home **Ishin Matsuri**

Imigração Por Admin

Higuma 13 de April de 2011

Eventos

Ishin Yosakoi Soran

Administrator

**Quem está Online**  
Nós temos 1 visitante online

**Contato**  
Rua Joaquim Távora, 605  
Vila Mariana  
CEP 04015-001  
São Paulo - SP Brasil  
Tel: 0 XX 11 5084-6422

21 de abril 11H~16H  
Rua Joaquim Távora - 605  
Vila Mariana São Paulo - SP  
(perto da estação Ana Rosa do metrô)

**VENHA PARTICIPAR DESSA FESTA!**

**2º ISHIN matsuri 2013**

Este ano o Grupo Ishin comemora 10 anos !!

Evento criado e organizado pelo Grupo ISHIN Yosakoi Soran com a finalidade de divulgar o Yosakoi e a cultura japonesa, incluindo diversos tipos de atrações e variedades gastronômicas, sorteios e muito mais !!

**Gastronomia:**  
Takoyaki, Mini-okonomiyaki, Hiyashi Chuka, Pastel, Tempurá de Sorvete, Kakigori, Fondue de Frutas...

**Show Confirmados:**

Figura 2 – Home page do site da Associação Hokkaido

Um *site* institucional pode ser encarado como um “texto” segundo a perspectiva da semiótica narrativa e discursiva. O texto do *site* tem dimensão verbal escrita e linguagem visual que podem ser entendidas como um “texto único” (sincrético) passível de ser analisado semioticamente. Fiorin afirma que “o discurso é do plano do conteúdo, enquanto o texto é do plano da manifestação [...] o texto é a manifestação de um discurso. Assim, o texto pressupõe logicamente o discurso, que é, por implicação, anterior a ele” (FIORIN, 2012, p.148). Barros acrescenta que:

... o discurso é, assim, a narrativa “enriquecida” pelas opções do sujeito da enunciação que assinalam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. (BARROS, 2008, p. 85).

O discurso é uma “voz” de um *site* institucional e pode ser atribuído a um “ator da enunciação”, uma figura que concretiza temas, reorganiza o mundo a seu modo e é construído pelo próprio discurso. Para Discini, o sujeito da enunciação da totalidade do discurso realiza-se no ator da enunciação (DISCINI, 2004, p. 28). O ator da enunciação pode ser elaborado através da análise de discurso narrativa e discursiva do texto.

O “ator da enunciação” da Associação Hokkaido é uma construção obtida a partir da análise discursiva obtida do texto do *link* Imigração. Nele há um texto com o título “Motivos da Imigração Japonesa, enfocando a população de Hokkaido no Brasil”. acessível em <http://www.hokkaido.org.br/index.php/imigracao.html>. Por haver pouco espaço neste texto, reproduzimos apenas um resumo do texto no quadro 1.

#### **Motivos da Imigração Japonesa, enfocando a população de Hokkaido no Brasil**

(A imigração japonesa no Brasil e seus motivos)

Do século XII ao século XIX houve uma estabilidade populacional no Japão proporcionada por uma rígida política governamental (do xogunato) de controle de natalidade através do aborto, o qual funcionou por séculos (cf. §1).

No início do século XIX o xogunato entrou em crise, com insubordinação de camponeses; aumento da miséria no campo e nas cidades; enriquecimento de comerciantes; depauperação da elite; êxodo rural com o crescimento da população urbana e número de mendigos e aumento de *ronin* (cf. §2).



Um sentimento de revolta de grande parte da população japonesa foi provocado pela pressão dos países ocidentais para a abertura dos portos japoneses ao comércio internacional (1854), que culminou com a assinatura forçada de acordos com os americanos, ingleses, russos e holandeses (cf. §3).

A crise causada pela superpopulação do Japão, um país de características agrárias, foi consequência da criminalização do aborto imposta pelo Convênio Tokugawa, instituído pelos ocidentais e pelo governo japonês e que marcou o fim da restrição de nascimentos e do sistema de controle de natalidade que vigorara por séculos no país (cf. §1) e (cf. §4).

Em 1868, primeiro ano da revolucionária era Meiji (1868-1912), inicia-se um período de emigração de japoneses, uma das soluções que o governo japonês, em sua nova fase de abertura para o Ocidente, encontrou para contornar a crise populacional. Havaí, América do Norte e regiões da Ásia foram os destinos principais da maioria dos emigrantes (cf. §5).

A imigração japonesa no Brasil no início do século XX teve como fatores a estabilidade econômica do Brasil naquela época, o grande crescimento demográfico do Japão, a possibilidade iminente dos Estados Unidos e do Canadá recusarem imigrantes japoneses, a dificuldade do governo paulista de receber imigrantes europeus, a esperança de adaptação dos imigrantes no trabalho das fazendas e sua fixação na terra e as expectativas de abertura de um novo mercado consumidor de café brasileiro (cf. §6).

Em 1908 chegam os primeiros 781 imigrantes japoneses no porto de Santos com objetivo de trabalhar na lavoura cafeeira no interior de São Paulo (§7). No entanto, um ano após a chegada do navio, apenas um quarto do japoneses permanecia trabalhando nas fazendas, pois as condições de trabalho encontradas eram muito diferentes do que fora divulgado pelas companhias de imigração do Japão. Alguns imigrantes se dirigiram para a capital, outros se transferiram para outras fazendas ou voltaram ao país de origem (cf. §8).

Os imigrantes japoneses desejavam trabalhar muito, obter um acerta quantia de dinheiro e retornar rapidamente ao Japão. A ideia de se fixar no Brasil não fazia parte do projeto da maioria dos imigrantes (cf. §9).

Os primeiros imigrantes japoneses vindos de Hokkaido chegaram em 1920 e até 1923, um total de 74 vieram ao Brasil com o objetivo de retornar ao Japão e a maioria foi trabalhar no interior do Estado de São Paulo (cf. §10).

Um breve histórico do Japão ...

A pré-história do Japão inicia-se há 600 anos quando seus primeiros habitantes, conhecidos como "aino" ocupavam grande parte do arquipélago japonês. Em crônicas históricas eles são chamados de Ezojin, em referência da ilha de Hokkaido. Esses indivíduos têm aparência mais ocidental do que oriental. A História do Japão começa com os antepassados dos atuais japoneses invadindo o Japão, expulsando os ainos e estabelecendo reino de Yamato em 600 a.C. O conquistador era Jimmu Tenno, filho da deusa sol Amaterasu que inaugurou uma linhagem ininterrupta de imperadores (cf. §13 a §15).

A História do Japão é dividida em vários períodos como o Jomon (cerca de 7.500 a 300 a.C.), Yayoi (300 a.C. a 300 d.C.), Kofun (séc. III a séc. VI), Edo ou Tokugawa (1603-1867), Era Meiji (1868-1912), (1912-1926), Era Shôwa (1926-1989) entre outros. (cf. §16 e §17).

A cultura japonesa foi muito influenciada pela cultura da China, através de elementos trazidos por eles, como o budismo, a escrita, a filosofia de Confúcio. Mas a partir do século IX, acentua-se um padrão sociocultural japonês. A partir desse período, a história do Japão caracteriza-se por sucessivos períodos de desenvolvimento cultural e paz alternados por disputas e guerras internas, duas tentativas frustradas de invasão do arquipélago pelo império mongol e outras incursões para domínio da Coreia que também não lograram êxito. Esse período de conflitos militares concorreu para o surgimento de uma elite militar, que deu origem posteriormente a uma classe social – os samurais – e o estabelecimento de feudalismo (cf. §18 a §25).

É no período feudal que surge a figura do Shogun chefe militar com poder de fato sobre o Japão. Um desses shoguns, Tokugawa Ieyasu, inicia uma dinastia que traz 300 anos de paz e estabilidade política ao país. E nessa época acontecem os primeiros contatos entre o Japão e o Ocidente, com



uma entrada frustrada do cristianismo em território nipônico que propiciou, entre outras consequências, o fechamento dos portos japoneses ao comércio internacional, ficando o Japão praticamente isolado do Ocidente de 1603 a 1853, com exceção dos chineses e dos holandeses, que puderam manter contato através do porto de Deshima, na cidade de Nagasaki (cf. §26 a §31).

**Quadro 1 – Resumo esquemático do texto “Motivos da imigração japonesa no Brasil...”**

**Análise do discurso do *link* do *site*: em busca do novo espaço para o japonês**

Na análise semiótica narrativa e discursiva do texto “Motivos da imigração japonesa no Brasil ...” as oposições semânticas primordiais se encontram presentes na construção do sentido do texto. Elas evocam mudança de estado, que caracterizam uma narrativa. O sujeito principal é o japonês, imigrante de Hokkaido que vem ao Brasil. O Japão do início do século XX enfrentava um grande drama: as tradições nipônicas, representadas pelos valores ancestrais, pela cultura milenar, pela língua, e pelo apego à província, eram ameaçadas pela sociedade em transformação, causando uma grave crise econômica e social e levando a população à pobreza. O espaço social para viver a tradição japonesa e fincar raízes no Japão era quase inexistente para uma boa parcela da população. O primeiro valor primordial nessa narrativa é a tradição, que abarca conceitos como “raízes culturais”, “identidade japonesa”, “terra dos ancestrais”, “estabilidade” e “permanência”. Essa tradição é apresentada de forma de exposição da história do Japão na segunda parte do texto “Um breve histórico do Japão”. Essas raízes culturais ancestrais estavam sendo ameaçadas pela transformação social, pela introdução da cultura ocidental e pelo fim da ultrapassada, mas estável e previsível, sociedade feudal. Isso tornava o “espaço” para sobrevivência no Japão escasso ou inexistente. Era preciso buscar um “novo espaço” para poder sobreviver deixando o Japão e suas tradições atrás de um “novo espaço” para prosperar. Nesse lugar seria possível obter recursos que viabilizariam a busca de espaço de sobrevivência na sociedade japonesa. Isso implicaria perder certos valores, como a cultura japonesa provisoriamente, pensavam os imigrantes. A dualidade construída a partir da oposição semântica fundamental “tradição” *versus* “novidade” permite as possibilidades de relações semânticas de contrariedade, contradição e complementaridade, conforme o Diagrama 1.



**Diagrama 1 – Quadrado semiótico com as relações “Tradição x Novidade”**

De modo extremamente simplificado, numa perspectiva da análise narrativa, no estado que caracteriza seu início, o povo japonês, que por séculos viveu de modo estável em seu país, devido à decadência do governo do xogunato e à interferência de nações ocidentais, enfrenta uma grave crise causada pelo superpovoamento, que traz dificuldades para o povo ter um “espaço” de sobrevivência em seu próprio país. Não é apenas o “espaço físico” que está em questão, mas o “espaço” no sentido de se ter um “lugar” na sociedade japonesa, com as condições de se viver num sistema que não comporta mais todos os cidadãos. A maioria está excluída desse “lugar”. Não há trabalho, não há modo de se ganhar recursos suficientes para manter uma vida estável tal como antes. Com essa falta de “espaço”, os japoneses não conseguem viver plenamente as “raízes”, pois a tradição e a cultura são valores que não podem ser desenvolvidos em sua plenitude sem o “espaço”. Um novo governo japonês, num período crítico de transformações políticas, econômicas e sociais, encontra na emigração de japoneses uma solução para essa crise de “espaço”. Mas sair do Japão é deixar para trás a terra, o modo de vida, a tradição japonesa, as “raízes”. O objetivo dos imigrantes, segundo o texto, não está explicitado um prazo para o cumprimento desse projeto, mas os japoneses pretendem “amealhar uma certa quantia de dinheiro para, em seguida, retornar mais rápido ao Japão” (§8). Eles têm a intenção de retornar e estabelecer as “raízes” no Japão – num período de cinco a dez anos –, e não no Brasil. O novo país representa, portanto, um “espaço” transitório. No entanto, em meio a esse percurso, o projeto é alterado, pois os primeiros imigrantes buscam outras



opções no país, na busca de um “espaço” para realização. os japoneses vivem no Japão, com sua cultura e valores (“raízes”), vivendo uma crise econômica e social que faz com que os japoneses estejam privados de oportunidades e de terem um “espaço”, até mesmo físico, na sociedade de seu próprio país. Uma transformação – elemento que caracteriza uma narrativa – acontece quando os japoneses emigram para o Brasil, deixando o objeto de valor “raízes” temporariamente, em busca do objeto de valor “espaço”. No estado final da narrativa a conjunção do sujeito “japoneses” com o objeto de valor “espaço” se dá no Brasil – pois verifica-se que eles se estabeleceram aqui, não retornaram ao Japão. Eles conseguiram manter vivos muitos dos valores japoneses no novo país (seu “espaço”), evidenciando, portanto, que houve uma mudança de projeto nesse percurso.

Treze meses após a chegada do Kasato-Maru e da inserção dos imigrantes japoneses no interior de São Paulo, apenas um quarto dos japoneses permaneceram nas fazendas; sendo que outros três quartos desiludidos na sua maioria com as condições de trabalho aqui encontradas, que diferia muito da propaganda feita pelas companhias de imigração do Japão, abandonaram as fazendas. Alguns vieram para a cidade de São Paulo, e outros se transferiram para outras fazendas ou voltaram para o Japão. (§8)

Com essa mudança de projeto, esses primeiros imigrantes se estabelecem em outras fazendas e alguns exercem outras atividades, mas a maioria permanece no Brasil, com o objetivo de encontrar o seu “espaço”.

### **O ator da enunciação elaborado a partir do texto do *site* da Associação Hokkaido**

Há uma preocupação em explicar que a motivação para emigrar de Hokkaido foi fugir da crise e da pobreza, provocados pela superpopulação do Japão, findo um período histórico de isolamento cultural e político e falência de um sistema feudal que perdurou por séculos. Essa emigração se deu em busca de um “espaço” para desenvolver as “raízes”, a vida do japonês, que inclui os aspectos culturais e históricos e o atendimento das necessidades básicas para sobrevivência. Desenvolver as “raízes” no Japão não era possível na época, por não haver “espaço” para tal. O projeto de imigração japonesa no Brasil era uma tentativa de se obter um “novo” espaço para levantar recursos e voltar ao Japão e assim



encontrar seu “espaço” de sobrevivência e desenvolvimento das “raízes”. Apesar de o sonho desses imigrantes de voltar à terra natal não ter se concretizado – pois o Japão como espaço físico-geográfico representa a tradição e a cultura ancestrais –, a presença do *kenjinkai* no Brasil funcionou como um novo espaço para o desenvolvimento de uma tradição e cultura nipônicas. Outro fato relevante nesse texto é o grande destaque dado à história do Japão, ligando a associação ao país asiático e evidenciando a intenção de frisar a origem nipônica do *kenjinkai* em questão no discurso. Os associados da província reforçam uma identidade de “natural de Hokkaido” e “japonês”, com grau de importância equivalentes. Uma marca identitária do ator da enunciação percebida nesse discurso é a de que o *kenjinkai* é formado por descendentes de japoneses que “trazem o Japão para o Brasil”, um Japão imaterial, imaginário, mas que está presente na cultura e na tradição milenares. Trata-se de uma construção mental com valores e características próprios, que pode até não corresponder mais ao Japão atual, mas que contém elementos que dialogam com as raízes culturais daquele país e ajudam a formar a identidade do ator da enunciação: Se a emigração do Japão se deu pela necessidade de se buscar o “novo” à procura de “espaço” para viabilizar a volta e o estabelecimento das raízes culturais e assim possibilitar a vivência da “tradição”, pode-se dizer que esse objetivo foi cumprido, mas com percurso diferente do que foi planejado: a Associação Hokkaido é o local onde se materializa esse objetivo inicial de ter “espaço” para viver a “tradição”. O *kenjinkai* então torna-se tanto o sujeito quanto o “espaço”. É um filho do Japão que não mora mais na terra dos pais e vivencia sua japonesidade em si mesmo, o novo espaço, o *kenjinkai*. A distância geográfica que separa essa comunidade *nikkei* do Japão já não é um fator impeditivo para se vivenciar essas raízes. Contudo, a demarcação identitária da Associação Hokkaido no Japão antigo presente no discurso reivindica uma origem ancestral e uma ligação inequívoca do *kenjinkai* com o Japão, ressaltando esse aspecto e tornando-o relevante.

### **A identidade hifenizada da Associação Hokkaido**

A Associação Hokkaido é uma instituição genuinamente brasileira, atua na sociedade e tem sua identidade nipo-brasileira elaborada a partir de condições históricas e sociais únicas. Ela também é mestiça, pois manifesta simultaneamente a japonesidade e a brasilidade. Sua japonesidade resgata aspectos da cultura japonesa histórica e milenar e as reinterpreta a partir da perspectiva cultural e histórica do Brasil, gerando o conceito brasileiro de identidade “japonesa” (cf. HATUGAI, 2011). A identidade brasileira e a brasilidade, por sua vez, também misturam conceitos que ultrapassam o campo da história e atingem o âmbito da cultura, trazendo, novamente, a concepção de que a identidade cultural do *kenjinkai* é construída por meio de sua trajetória histórica a partir do Japão, atravessando o processo de imigração tutelada no Brasil e estabelecendo-se como um ator social que possui voz e participa da construção de uma “identidade nacional brasileira urbana e contemporânea”.

A Associação Hokkaido discursa que conseguiu reproduzir as “raízes” culturais japonesas no novo “espaço” brasileiro. Essas raízes já não são mais autenticamente japonesas: elas são nipo-brasileiras e, portanto, híbridas. Justamente por essa diversidade de japonesidades potencialmente presentes num *kenjinkai*, seu discurso expressa uma identidade elaborada a partir do amálgama dessas distintas perspectivas culturais relacionadas ao Japão.

Jeffrey Lesser (2001) apresenta o conceito de identidade-hifenizada, aquela que é híbrida e possibilita as pessoas de incorporarem e reivindicarem aquela que melhor lhe convir, dependendo da situação. O “ator da enunciação Associação Hokkaido” expressa, portanto, uma japonesidade e uma brasilidade que concorrem para construir uma identidade híbrida: a nipo-brasileira. Essa identidade é tipicamente nacional, pois é construída no Brasil e se manifesta aqui, expressando a multiculturalidade deste país.

## Referências

ASSOCIAÇÃO HOKKAIDO. <http://www.hokkaido.org.br>, acessado em 10/04/2014.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ed. São Paulo: Ática, 2008.

DISCINI, Norma. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Da necessidade da distinção entre texto e discurso*. In: BRAIT, Beth e Souza e Silva, M. C (orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATUGAI, Érica Rosa. *Alimentando japonesidades: “tradição” e substância em um contexto associativo nipodescendente*. In: MACHADO, Igor José Renó. **Japonesidades Multiplicadas** (org.). São Carlos: EdUFSCar, 2011.

KUNSCH, Margarida M. Krohling. **Planejamento de relações públicas na Comunicação Integrada**. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

LESSER, Jeffrey. **A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SAKURAI, Célia. **Imigração Tutelada. Os japoneses no Brasil**. Tese de doutorado. Campinas-SP, Departamento de Antropologia - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2000.

SASAKI PINHEIRO, Elisa Massae. **Ser ou não ser japonês? A construção da identidade dos brasileiros descendentes de japoneses no contexto das migrações internacionais do Japão contemporâneo**. Tese de doutorado. Campinas-SP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: UNICAMP, 2009.

UTSUNOMIYA, Fred Izumi. **Análise de discursos de sites de *kenjinkai* do Brasil: a construção de uma identidade cultural tipicamente nacional**. Tese de Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo: UPM, 2014

## **Aproximación al estudio de Colectivos Sociales de migrantes La Ingeniería en Comunicación Social y la Cultura de Participación como ejes de análisis<sup>1</sup>**

Edgar Josué García López<sup>2</sup>  
Luisa Renée Dueñas Salmán<sup>3</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

Los grupos y otras categorías colectivas carecen de autoconciencia, de “carácter”, de voluntad o de psicología propia, por lo que debe evitarse su “personalización” abusiva, es decir, la tendencia a atribuirles rasgos que sólo corresponden al sujeto individual.

Gilberto Giménez

### **Resumen**

Este artículo representa los resultados preliminares de la primera fase del estudio que sobre Colectivos Sociales, Cultura de Participación e Ingeniería en Comunicación Social que se realiza hace seis años desde la ciudad de San Luis Potosí. La idea central de esta etapa de exploración es la aproximación a la experiencia de migrantes o hijos de migrantes que forman parte de colectivos sociales en Estados Unidos de Norteamérica. Se compone de tres apartados, inicialmente se introduce al estudio de las migraciones, enseguida se presenta un panorama general de la Participación y la Cultura de Participación, para concluir con la descripción del proceso que desde la Ingeniería en Comunicación Social se está realizando en el estudio. Son resultados preliminares que, más que tener la intención de presentar conclusiones, describen un momento inicial.

**Palabras-clave:** Migración; Colectivos Sociales; Cultura de Participación; Ingeniería en Comunicación Social.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT8 Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Profesor Investigador, Universidad del Centro de México. Doctorando del Programa en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario, UNAM – UadeC, México, DF. [edgarjosuegl@hotmail.com](mailto:edgarjosuegl@hotmail.com)

<sup>3</sup> Profesora Investigadora, Universidad Politécnica de San Luis Potosí. Doctoranda del Programa en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario, UNAM – UadeC, México, DF. [lureds@hotmail.com](mailto:lureds@hotmail.com)



### **Introducción al estudio de las migraciones**

Las nuevas formas de observar y comprender la migración han dado origen a nuevas perspectivas y explicaciones más dinámicas del fenómeno, por ello ahora es posible encontrar en la literatura conceptos como el de transnacionalización (CANALES y ZLOLNISKI, 2000), desterritorialización (GARCÍA CANCLINI, 1999) o comunidades imaginadas (URIBE, 2005). Para Arango (2003) cualquier revisión de los fundamentos teóricos sobre migración requerirá una revisión de la perspectiva neoclásica, que enfatiza contextos económicos en torno a la migración laboral. De hecho se puede observar en la historia de los estudios sobre migración que todas las teorías, directa o indirectamente aportan elementos para comprender mejor el fenómeno; coinciden en dos variables: economía y desarrollo. Canales y Zlolniski (2000) reconocen que en términos metodológicos se requieren reformular definiciones clásicas.

Durand (2000) reconoce tres premisas fundamentales en los estudios de las migraciones humanas: historicidad, vecindad y masividad. Según el autor, el fenómeno migratorio contemporáneo con mayor antigüedad en el ámbito mundial es el actual entre Estados Unidos y México, la cercanía de sus fronteras ha convertido la zona en un área de flujo e influencia mutua, los principales factores que explican tal masividad son el efecto IRCA (Immigration Reform and Control Act), la necesidad de reunión familiar, la migración no autorizada y la natalidad de origen mexicano en aquel país. Canales y Zlolniski (2000) identifican tres grandes categorías en este fenómeno de los que se hablará en otro momento: la migración permanente, la temporal o circular y la diáspora. Durand (2000) asegura que estos fenómenos bilaterales deben analizarse desde perspectivas cuantitativa y cualitativa en ambos países (origen–destino), desde enfoques teóricos y aproximaciones disciplinares.

La formación y consolidación de redes sociales de profundas raíces que modifican comportamientos de ambos lados de la frontera, son conocidas como Comunidades transnacionales, la condición migratoria debe definirse en relación con la incorporación y participación del individuo en un sistema transnacional de redes sociales y comunitarias, esas redes operan contra la vulnerabilidad social, constituyen un



componente del capital social, asegura el autor. El elemento social, lo aporta el nivel comunitario de la experiencia, coincide Durand (2000), es un fenómeno en el que participan familia, comunidad y región.

Para González (1992), en este panorama todos somos responsables del desgaste global, en todos sentidos, a todos nos toca hacer algo. Augé (1992) afirma que si los inmigrantes inquietan tanto a los residentes de un país, es porque les demuestran a estos últimos la relatividad de las certidumbres vinculadas con el suelo. Quizá tenga que ver con la idea de Canales y Zlolski (2000) sobre una migración actual que ya no es pasajera sino permanente, ya no es un acto de mudanza, es un estado de vida como nueva forma espacial de existencia y reproducción social. Un modo de movilidad que inquieta a los autóctonos a la que recientemente se le ha denominado transmigración.

Durand (2000) opina que la migración de mexicanos es históricamente de origen popular, campesino y proletario, y que su deportación es selectiva; supone que hay un interés por mantenerlos en el campo, pero alejados de la industria. En gran medida la migración masiva siempre tiene un trasfondo económico y de impacto mundial. Así del otro lado de la frontera, otro fenómeno social sobre migraciones se constituye como un objeto de estudio que requiere nuevas interpretaciones y respuestas concretas que incidan en la transformación del entorno inmediato: los Dreamers. El Dream Act (Development Relief, and Education For Alien Minors) es un proyecto de ley con más de diez años pendiente en el Congreso que jamás ha llegado al escritorio del presidente de Estados Unidos. Los Dreamers son soñadores, jóvenes migrantes con visiones por progresar y obstáculos por superar. Tienen prohibidas becas para estudiar, programas de asistencia y ayuda. Es como si por siempre fueran niños, no cuentan con ID, no con seguro social, no una vida normal, es como estar en el limbo, son seres humanos anónimos (MARRERO, 2012).

Estudios serios consideran beneficioso la aprobación del Dream Act ya que predicen que a mayores oportunidades educativas y mejores trabajos, más ingresos e impuestos pagados. También consideran que la legalización de estos jóvenes es una necesidad para la economía de Estados Unidos. Debido a que su tasa de natalidad aumenta en el país vecino, ellos son quienes deben convertirse en la nueva clase media de trabajadores y contribuyentes y compradores de viviendas. Se dice que lo mejor que se puede hacer con ellos es pensarlos para el futuro de Estados Unidos, educándolos mejor y motivando su participación en la sociedad y la economía. En ocasiones se pasa por alto que el envejecimiento de los Baby Boomers requerirá una generación sustituta que el país no podría suplir sin esos jóvenes migrantes, señala Marrero (2012). Esto es trabajar otra forma de Cultura de Participación. Mientras tanto la lucha por la reforma migratoria sigue en lucha constante entre el Congreso y el Presidente de Estados Unidos de Norteamérica.

Cuando se habla de estudios sobre procesos migratorios, uno de los conceptos que se debe atender es el de la globalización; al respecto se reconocen diferentes posturas en torno a su definición y conceptualización. Para García Canclini (1999) la globalización es un mercado mundial donde los bienes se desterritorializan y las tecnologías juegan un papel determinante, es un nuevo régimen de producción del espacio y tiempo; no es un paradigma científico, político o cultural, sino un resultado de múltiples movimientos, contradicciones y conexiones entre local-global y local-local. Beck (2002) reconoce que la globalización no es tener presencia en todo el mundo, sino ser parte de la vida de cada cultura. En términos de interacción humana no consiste en que estemos todos disponibles para todos, tampoco significa estar en todos los sitios. La comunicación tiene un papel determinante en este proceso cuando permite imaginar referentes globales, espacios significativos, geosímbolos como los denomina Giménez (1996). Insiste García Canclini (1999) en que más allá de las paredes de las comunidades nacionales se dispersan bienes, personas y mensajes, para ocuparse de procesos globales y hay que hacerlo de gente que migra o viaja, los actores no se evaporan en sociedades anónimas. Clifford (1999, citado por GARCÍA CANCLINI) está convencido de que ya no es posible entender la



globalización desde una antropología cuyo objeto de estudio siguen siendo las culturas locales, tradicionales, estables y no las culturas translocales, las mediaciones entre los espacios donde se habita y los itinerarios.

Otro concepto necesario para adentrarse en el estudio de las migraciones es el de espacio. El referente obligado es De Certeau (2000), en su perspectiva de que el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento, por ejemplo los caminantes transforman en espacio la calle, definida por el urbanismo como lugar. Merleau-Ponty (1993) distingue por lo menos tres tipos de espacio: geométrico, antropológico y existencial. El término espacio es más abstracto que el de lugar, la distinción entre no lugares y lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio, de acuerdo con Augé (1992). Para el autor un lugar es el espacio de identidad, es relacional e histórico. En tanto que el No Lugar es un espacio que no puede definirse ni como un espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, son realidades complementarias pero distintas, relacionado con ciertos fines como transporte, comercio, ocio; espacios de tránsito, autopistas, comercios, habitaciones de hotel, entre otros.

Por su parte Giménez (1996) admite que la pertenencia socio-territorial se articula y combina en un mismo individuo con una multiplicidad de pertenencias de carácter no territorial, como la identidad religiosa, política, ocupacional o generacional, por mencionar algunos; este apego asume un valor simbólico-expresivo y una carga emocional por sí mismo. Así parece ocioso hablar de "desterritorialización" con respecto a las formas objetivadas de la cultura en términos ecológicos o etnográficos. No se puede arrancar de su lugar un geosímbolo. La sociología de las migraciones ha comprobado que la matriz cultural identitaria de los migrantes no se altera, sino solo se adapta a la nueva situación. Entiéndase, explica Santos Jara (1991), que la identidad se recompone, se redefine y se readapta sobre la base de la antigua identidad y de la matriz cultural que la soporta. La cultura no pertenece a ningún espacio, sobre todo por los flujos migratorios que la trasladan, pero el estudio de la cultura sí.



No obstante ORTIZ (1999) considera que si es necesario una mirada desterritorializada para partir a construir objetos de estudio. La nueva forma de referencia deberá ser el mundo.

Recientes estudios sobre migración se han abocado al análisis de aspectos concretos del fenómeno, como la identidad de los migrantes o la consolidación de comunidades transnacionales. Lo que ha evidenciado la utilidad de la observación desde distintas disciplinas al momento de exponer explicaciones y diseñar propuestas para el cambio social. El componente clave de la migración para muchos investigadores son los imaginarios colectivos, para García Canclini (1999), por ejemplo, lo imaginario se impone como componente de la globalización. Señala que si se puede hablar de comunidades imaginadas, porque no hacerlo de una globalización imaginada. Canales y Zlolniski (2000) afirman que se puede hablar de comunidades “imaginadas” basadas en redes de confianza, reciprocidad y solidaridad. Para Uribe (2005) es posible hablar de un “México imaginado” como una adscripción cultural y pertenencia colectiva de los migrantes. La autora trabaja sobre la categoría de comunidades imaginadas, en construcción de una identidad nacional, un México imaginado que se comprende como una nación remota, un espacio lejano que se configura a través del recuerdo o la evocación de la comunidad de origen; el factor detonador de construcción de sentido de pertenencia y de identidad es la telenovela, mejor aún, los contenidos simbólicos de éstas, ya que les permiten involucrarse emocionalmente y seguir siendo parte de la comunidad de origen (URIBE, 2005).

### **Construcción de Cultura de Participación**

La participación es un fenómeno que ocurre cotidianamente; el ser humano forma parte de procesos todos los días, actúa e interactúa con otros; promueve, mantiene y cambia su estado de acción dependiendo de las necesidades que se le presentan. Para Geilfus (1997), participar es tomar parte en decisiones y responsabilidades desde donde se está, asumir la responsabilidad de las funciones que le corresponden a cada uno desempeñar y compromiso para desarrollar habilidades de diálogo y organización. Dicho de otra forma,

es toda acción colectiva orientada al logro de objetivos, expresa Fetherolf-Loutfi (2003). Participar, en su definición más simple, significa tomar parte de algo, de alguna actividad o de algún proceso. Sin embargo, su estructura organizacional es mucho más compleja; presenta distintos niveles y tipologías.

La escala de Geilfus (1997) distingue siete niveles, desde el pasivo, entendiéndose como la sola presencia física, hasta el autodesarrollo, el mayor grado posible en que un sujeto organizado en grupos locales toma iniciativas, sin esperar las intervenciones externas. Para valorar la participación es preciso distinguir los momentos en que el sujeto participa en cada situación concreta; una persona puede presentar un grado de participación hoy y mañana otro; lo que para alguien puede ser considerado un nivel de implicación para alguien puede no serlo. Un diagnóstico no es un dato exacto ni permanente. Para Camps (2000), la participación también es un proceso gradual, más centrado en el proceso información y de toma de decisiones.

La participación, dice Bobes (1999), depende de cada espacio en que tiene lugar, “asume vías y prácticas diferentes porque no se hace lo mismo cuando se participa en política que cuando se hace en la ejecución de proyectos de desarrollo, políticas sociales o en movimientos ciudadanos” (p.100). Aunque en oportunidades anteriores se ha podido discutir sobre el concepto de Cultura Participación (GARCÍA y DUEÑAS, 2012), es importante recordar algunas consideraciones esenciales sobre el tema. La cultura de participación se configura y materializa mediante sistemas de participación. Estos últimos son, por lo tanto, las formas de interacción humana presentes en un grupo, sus relaciones sociales, las redes de intercambio, los procesos de organización y sus métodos de acción.

De una manera más sencilla, se podría decir que vivir en cultura de participación no es otra cosa que tomar parte de un sistema de participación. Significa participar consciente y constantemente de algún proceso. El proceso es complejo en la práctica porque otros factores entran en juego al momento de edificar los sistemas de participación, como el origen de los factores que los promueven, que pueden ser endógenos o exógenos; la posibilidad de acción dependiente o independiente, es decir, autónoma o heterónoma, y la calidad de los impulsos o motivadores que, aunque



requieren de una discusión más profunda, se les puede clasificar en disposición voluntaria o no voluntaria. Para concluir este apartado es importante recordar que todo proceso requiere de participación, en lo cotidiano y lo extraordinario, en la familia, en la calle, en la escuela, en las instituciones gubernamentales, en las organizaciones civiles y en las empresas, micro, pequeñas, medianas o grandes. Si además se toma en cuenta que este proceso es gradual y que los individuos no acceden a todos sus niveles de forma innata, se consolidará la necesidad de fomentar la participación.

El proceso completo en que se describe la participación como objeto de estudio incluye, entender qué es la participación (concepto) para metabolizarla en acciones (fenómeno/cultura de participación) mediante procesos específicos y concretos (metodología). Algunas premisas para comprender la importancia de la cultura de participación se resumen enseguida: el principio de la participación es formar parte de algo; la finalidad de la participación es producir; la participación es una causa y es un efecto; la cultura de participación se funda en la cultura de información; la construcción de cultura de participación es un proceso inextinguible; la cultura de participación se materializa en sistemas. Ésta última es una premisa que fundamenta el presente estudio, consiste en identificar las características de los sistemas que componen la cultura de participación de los colectivos sociales de migrantes; en particular estos sistemas de participación se componen de otros sub-sistemas, como el de conocimiento (información – comunicación), de organización, tecnológicos e ideológicos.

### **Descripción metodológica: Ingeniería en Comunicación Social**

Algunas de las preguntas que se plantean en la investigación pretender esclarecer ¿Cuál es el comportamiento de los colectivos sociales de migrantes que se manifiestan en el espacio público?, ¿Cómo se han comportado esos colectivos a lo largo de los últimos cinco años?, ¿Cómo es y ha sido el proceso de construcción de cultura de participación en ellos?, ¿Cómo son sus sistemas de participación? y ¿Qué características deben tener los modelos de intervención que faciliten la construcción de cultura de participación en otros colectivos sociales?



Estos cuestionamientos se han estado abordando desde el programa metodológico de la Ingeniería Social en general y de la Ingeniería en Comunicación Social en particular. La base para sintetizar una ingeniería social es la cultura de investigación asentada en una cultura científica; como señala Galindo (2014), la ciencia se provee de dos configuraciones que la empoderan ante el mundo: las cosas que observamos y el método para construir ese sentido a partir de la investigación sistematizada. La observación deberá entender el inicio del proceso constructivo del conocimiento, como la base del método científico, con elementos individuales, psicogenéticos, colectivos, grupales y sociogenéticos. El método, metodología y tecnologías de investigación trabajan sobre informaciones observadas; la cultura de investigación se compone de las formas configuradas de la observación para sintetizar conocimiento sobre algo que parte del mundo de la acción y que regresa al punto de partida con más recursos y conocimiento. A partir de configuraciones sociales descritas y entendidas desde la comunicación, se puede comprender una ciencia de la comunicación general, no reducida a una serie de modelos que pretenden explicar los flujos de información de manera simple, sino como origen productor de acciones en la sociedad.

La Comunicología es una propuesta científica sobre la comunicación social que permite observar cómo suceden las posibilidades de convivencia. El dominio de estos conocimientos facilita la intervención sobre el actuar para modificar lo que se hace y obtener otras ventajas de diversos tipos. La Ingeniería en Comunicación Social, resulta de la segunda parte del trabajo de Galindo (2014) una vez que fue configurada la Comunicología como macro-teoría; por ello se menciona que esta Ingeniería parte de la información que la Comunicología observa y construye de la vida social, sus operaciones y configuraciones; ya sea para reducirlas o mantenerlas. El diagnóstico expone la situación o estado del sistema observado, con información ordenada respecto a trayectorias, tendencias y tensiones; ahí es el momento en que el ingeniero social debe decidir sobre el futuro de su objeto de estudio, señala Galindo (2014); a partir del escenario y de las necesidades, pero sobre todo de lo que se pretenda conseguir, se deberá promover lo que convenga.



Lo que sigue en el programa metodológico de la Ingeniería en Comunicación Social es el diseño de soluciones en donde se decide la forma y el sentido de la intervención. Para cerrar el proceso se cuenta con la aplicación técnica de la intervención que es la ejecución práctica del diseño de acción. Al momento de decidir cuál será el curso de la intervención, el ingeniero social ha de considerar los aspectos ético, político, social, moral, de poder y de forma técnica lo que conviene más al sistema observado, por lo tanto tendrá que negociar, mediar, acordar e intervenir incluso desde sus propias líneas de dirección y conducta.

### **Comentario final**

Contribuir a la construcción de políticas públicas a favor de una ciencia social aplicada y no sólo interpretativa es trabajo del Ingeniero Social; bajo ese principio se desarrolla una investigación cuyo objeto de estudio es referido recientemente, pero poco acotado en la literatura especializada. Esta comunicación es el primer avance de un programa de investigación mayor orientado al estudio de Colectivos Sociales y Cultura de Participación desde la Ingeniería en Comunicación Social. Es un programa de trabajo que se realiza desde el Grupo hacia una Ingeniería en Comunicación Social (GICOM) y el Observatorio de Participación y Vida Cotidiana en San Luis Potosí, México.

### **Referências**

ARANGO, Joaquín. La explicación teórica de las migraciones: luz y sombra. **Revista Migración y Desarrollo**. Red Internacional Migración y Desarrollo, Num. 1, octubre, pp1-30, 2003. Disponible en: <http://rimd.reduaz.mx/revista/rev1/JoaquinArango.pdf> Consultado el 10 febrero de 2014.

AUGÉ, Marc. **Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

BECK, Ulrich. **La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad**. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **La construcción social de la realidad**. Argentina: Amorrorto Editores, 2001.

BORDIEU, Pierre. **Homo Academicus**. México: Siglo XXI Editores, 2008.

CANALES, Alejandro; ZLOLNISKI, Christian. **Comunidades transnacionales y migración en la era de la globalización**. Simposio sobre Migración Internacional en las Américas, septiembre 2000. Disponible en: [http://www.eclac.org/publicaciones/xml/2/8852/lcg2124P\\_7.pdf](http://www.eclac.org/publicaciones/xml/2/8852/lcg2124P_7.pdf) Consultado el 20 enero de 2014.

CAMPS, Ferrán. **Participación comunitaria y gestión alternativa de conflictos**. [En línea]. 2000. Disponible en: [revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/download/.../8076](http://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/download/.../8076). Consultado el 9 de julio de 2012.

DE CERTAU, Michel. **La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer**. México: UIA-ITESO, 2000.

DURAND, Jorge. Tres premisas para entender y explicar la migración México-Estados Unidos. **Revista Relaciones**. Estudios de historia y sociedad, Vol. XXI Núm. 83. Verano. El Colegio de Michoacán, pp 19- 35, 2000. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/137/13708302.pdf> Consultado el 30 de enero de 2014.

FETHEROLF-LOUTFI, Martha. **Una definición operativa de participación**. CINTERFOR. Revista de la Organización Internacional del Trabajo. 2003.

GALINDO, Jesús. **Ingeniería en Comunicación Social y Promoción Cultural. Sobre Cultura, Cibercultura y Redes Sociales**. Argentina: Homo Sapiens / Universidad Nacional del Rosario / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **La globalización imaginada**. México: Editorial Paidós, 1999.

GARCÍA, Edgar; DUEÑAS, Luisa Renée. El estudio de la cultura de participación, aproximación a la demarcación del concepto. **Razón y Palabra**, 80, agosto-octubre, 2012. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/07\\_DuenasGarcia\\_M80.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/07_DuenasGarcia_M80.pdf) Consultado el 13 de diciembre de 2012.

GEILFUS, Frans. **80 herramientas para el desarrollo participativo: Diagnóstico, planificación, monitoreo, evaluación**. El Salvador: Prochamate-IICA, 1997.

GIMÉNEZ, Gilberto. Territorio y Cultura. **Revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, Número 4, Epoca II, Vol.11, Universidad de Colima, 1996.

MARRERO, Pilar. **El despertar del sueño americano. La tensión, el conflicto y la esperanza de los migrantes en Estados Unidos**. Usa: Penguin Group, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la Percepción**. Madrid: Planeta, 1993.

MORIN, Edgar. **Introducción al pensamiento complejo**. España: Gedisa, 1990.



ORTIZ, Renato. **Ciencias Sociales**, globalización y paradigmas. En ORTIZ, Renato. **Otro Territorio**. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Colombia: Convenio Andrés Bello. Pp157-158, 1998.

SANTOS JARA, Enrique. **Migraciones internas e identidad cultural**. Ponencia (inédita). Presentada en el XVIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, La Habana, Cuba, 1991. En GIMÉNEZ, Gilberto. **Territorio y Cultura**. Revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Número 4, Epoca II, Vol.II, Universidad de Colima, 1996.

URIBE, Ana. México imaginado. Recepción cultural, telenovelas e inmigrantes. **Revista de Estudios sobre las culturas contemporáneas**, Época II, Volumen XI, Número 21, junio. México: Universidad de Colima, 2005.

## **Imigrantes - A comunidade árabe muçulmana no Brasil<sup>1</sup>**

Alexandra Gonzalez<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo - SP

### **Resumo**

Este trabalho pretende discorrer sobre a formação da comunidade e da identidade árabe muçulmana no Brasil a partir da chegada dos primeiros muçulmanos no século XVII (escravos malês), passando pela onda de imigração do final do século XIX, a entrada de sírios e libaneses muçulmanos nos anos 1950, e o recente fluxo de deslocamentos para o Brasil, principalmente de países que atravessam graves crises humanitárias, como a Síria e Palestina. Com base nas teorias de Ferdinand Tönnies, Manuel Castells, Zygmunt Bauman e Stuart Hall, este artigo busca explicar a formação da comunidade de árabes muçulmanos em terras brasileiras, a questão da identidade e o desafio de manter a religião e tradições frente às novas possibilidades de comunicação do século XXI.

**Palavras-chave:** Comunidade; Comunicação; Identidade; Imigrante; Árabe; Muçulmano; Islã; Cultura.

### **Introdução**

De acordo com o mais recente relatório International Migration Wallchart 2013, elaborado pela Organização das Nações Unidas (ONU) e publicado pelo Department of Economic and Social Affairs das Nações Unidas, atualmente há mais de 230 milhões de pessoas vivendo fora de seus países de origem, o equivalente a 3,2% da população mundial. A metade dos 232 milhões de imigrantes internacionais se concentra em dez países. Além dos Estados Unidos, Rússia (11 milhões), Alemanha (9,8), Arábia Saudita (9,1), Emirados Árabes Unidos e Reino Unido, com 7,8 milhões cada, França (7,4), Canadá (7,3), Austrália (6,5) e Espanha (6,5). A Europa continua sendo o continente mais procurado, com 72 milhões de imigrantes em 2013, seguido pela Ásia com, 71 milhões.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 8- Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação Social na Universidade Metodista de São Paulo, jornalista e professora da Universidade Metodista de São Paulo. e-mail: alexandra.sarasa@metodista.br

Hoje, quase a metade dos imigrantes internacionais são mulheres (48%) e a maioria (74%) tem entre 20 e 64 anos. Os países desenvolvidos acolhem 136 milhões de pessoas, enquanto 96 milhões vivem em países em desenvolvimento. No Brasil, segundo o Departamento de Estrangeiros da Secretaria Nacional de Justiça do Ministério da Justiça, o número de estrangeiros que solicitam refúgio mais que triplicou em 2012 em comparação com 2010, revela estatísticas consolidadas em abril de 2013 pelo Comitê Nacional para Refugiados (Conare). Provenientes principalmente de grandes crises humanitárias, novas ou relacionadas a conflitos antigos que continuam provocando deslocamentos, 2.008 pessoas pediram refúgio no país em 2011. Em 2010, foram 566 solicitações feitas à Polícia Federal brasileira (um aumento de 254%).

Não há estatísticas oficiais sobre a quantidade de estrangeiros em situação irregular no Brasil, mas os principais institutos e Organizações Não Governamentais que trabalham com imigrantes calculam esse número em 600 mil, o que elevaria o total de estrangeiros morando hoje no país para mais de dois milhões. Entre o final de 2013 e os primeiros meses de 2014, o Conare identificou novos fluxos de deslocamentos para o Brasil, principalmente de países que atravessam graves crises humanitárias, como a Síria, Costa do Marfim, Mali, Haiti e República Democrática do Congo. Com relação aos sírios e aos palestinos, o fluxo para o Brasil aumentou após os conflitos da Primavera Árabe (2010 até os dias de hoje), gerando uma nova onda de imigrantes árabes muçulmanos.

Segundo a ONU, entre as principais razões que levam as pessoas a migrar estão guerra, distúrbios políticos, fome, epidemias, seca, subdesenvolvimento econômico e busca pessoal por uma vida melhor, ainda que o país de origem não enfrente nenhum problema grave. Entretanto, independentemente do local do fluxo de migrações, é usual a busca desse indivíduo pela identidade cultural da nação de nascimento, normalmente encontrada em comunidades de imigrantes do mesmo país, ou, ao menos, da mesma religião ou idioma.

De acordo com Stuart Hall (2005), quando uma pessoa migra, há um processo de aculturação e assimilação no novo território, a “descentralização do sujeito”, ou seja, a perda de raízes, idioma, hábitos, religião. A formação de uma comunidade de imigrantes

se justifica em situações de diáspora – os estrangeiros buscam características que desenvolvam um sentimento de pertença, estreitando laços que se formam através de etnia, língua, nacionalidade ou prática religiosa, consolidando uma identidade plural.

As identidades têm a ver com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma de como nós podemos representar a nós próprios’. Elas têm tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como ‘o mesmo que se transforma’. (HALL, 2005, p. 109).

Em qualquer país que receba um número considerável de imigrantes, é comum o fenômeno de agrupamento de estrangeiros que buscam uma aproximação, identificação. Como afirma Stuart Hall, é preciso que esses indivíduos retomem sua vida associativa ou supram a necessidade de estar entre seus semelhantes por meio de vínculos sociais, como clubes, associações, templos religiosos e organizações que podem, ou não, se tornar uma comunidade. Segundo Castells (1999), são necessários alguns elementos para que estes agrupamentos de estrangeiros se transformem de fato em comunidade, e todos visam a manutenção da “identidade cultural comunal”.

Para que isso aconteça, faz-se necessário um processo de mobilização social, isto é, as pessoas precisam participar de movimentos urbanos (não exatamente revolucionários), pelos quais são revelados e defendidos interesses em comum, e a vida é, de algum modo, compartilhada, e um novo significado pode ser produzido. (CASTELLS, 1999, p. 79).

Para Castells (1999), são três características específicas que identificam os traços de identidade cultural comunal. Uma reação natural às tendências sociais predominantes no novo ambiente; as identidades defensivas que servem de abrigo, apoio solidário e protetor contra o mundo externo àquele grupo específico; e identidades erguidas e sustentadas culturalmente, ou seja, com base em valores e códigos compartilhados e

compreendidos exclusivamente por aquele grupo, que vem a se consolidar em comunidade.

### **Conceitos de Comunidade**

Uma das formulações mais clássicas sobre a comunidade pode ser encontrada na obra *Gemeinschaft und Gesellschaft*, de Ferdinand Tönnies, publicada pela primeira vez em 1887. No livro, o sociólogo descreve a comunidade como um lugar onde a vida comum, duradoura e autêntica, se desenvolve baseada nos laços de família e de vizinhança. Seu conceito é de um organismo vivo que funciona em harmonia com todos os seus membros.

Para Tönnies (1995), o funcionamento interno da sociedade acontece a partir da artificialidade das coisas: os homens constroem círculos de convívio, como na comunidade, e vivem em paz, no entanto, não estão essencialmente unidos. Apesar de a sociedade possuir inúmeros componentes artificiais de união, os homens na sociedade permanecem separados. Tönnies define a *Gesellschaft* como um organismo público, o mundo, o novo; já a *Gemeinschaft* é o antigo, a vida estável e duradoura. Ele descreve as principais normas para a formação de uma comunidade: a relação de afeto entre parentes e amigos; o consenso entre aqueles que se entendem, e, logo, quem se entende e se estima, convive e permanece junto, ordenando uma vida comum. Em teoria, características que aproximam as comunidades de imigrantes em uma nação estranha.

A partir destas formulações, Tönnies descreve três tipos de comunidades: a de sangue (parentesco), de lugar (vizinhança) e de espírito (amizade). Elas estão entrelaçadas tanto no tempo como no espaço e participam de um mesmo plano de convivência que agrega valores para a segurança do grupo e para a vida familiar. Contudo, reconhece o autor, as práticas da comunidade estão fragmentadas, fracas e residuais. Porém, estão presentes no desenvolvimento da sociabilidade urbana e industrializada.

Em uma perspectiva mais recente, o sociólogo Zygmunt Bauman (2003) considera a formação da comunidade levando em conta a contextualização histórica do capitalismo e as tentativas do homem em aproximar-se de um lugar seguro onde exista um sentimento de pertença e de acolhimento. Para Bauman, a base da comunidade é o ato de partilha,

um local de união, ajuda mútua e cooperação, quesitos ainda encontrados, por exemplo, em comunidades mais fechadas, ou menores, de imigrantes que se auxiliam pela questão do pertencimento a um grupo étnico ou religioso, por exemplo. De acordo com o sociólogo, esta comunidade idealizada (ou passível de existência apenas em grupos reservados, focados, e durante um espaço limitado de tempo) tem seu declínio com a ascensão da sociedade industrial e o individualismo, principais elementos de enfraquecimento dos laços sociais. E mesmo entre estes grupos identitários, o “círculo do aconchego” (2003, p. 16) tende a chegar ao fim: “uma vida dedicada à procura da identidade é cheia de som e de fúria” (p. 21).

A construção da identidade é um processo sem fim e para sempre incompleto, e assim deve permanecer para cumprir sua promessa (ou, mais precisamente, para manter a credibilidade da promessa). [...] Para evitar que isso aconteça, a identidade deve continuar flexível e sempre passível de experimentação e mudança; deve ser o tipo de identidade “até nova ordem”. A facilidade de desfazer-se de uma identidade no momento que ela deixa de ser satisfatória, ou deixa de ser atraente pela competição com outras identidades mais sedutoras, é muito mais importante do que o “realismo” da identidade buscada ou momentaneamente apropriada. A “comunidade”, cujos usos principais são confirmar, pelo poder do número, a propriedade da escolha e emprestar parte de sua gravidade à identidade a que confere “aprovação social”, deve possuir os mesmos traços. (BAUMAN, 2003, p. 61-62).

A partir de seus estudos, Bauman conclui que duas características acompanharam o desenvolvimento do capitalismo moderno. A primeira está relacionada com o grande empenho em substituir a ideia “original” da comunidade, seu ritmo e sua organização cotidiana por outra rotina artificialmente projetada e vigiada. De acordo com o autor, há um preço a se pagar pelo privilégio de “viver em comunidade”: a liberdade - também chamada autonomia, direito à autoafirmação e à identidade.

Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito [...] Não seremos humanos sem segurança ou sem liberdade; mas não podemos ter as duas ao mesmo

tempo e ambas na quantidade que quisermos. Isso não é razão para que deixemos de tentar (não deixaríamos nem se fosse uma boa razão) (BAUMAN, 2003, p. 10-11).

Na vida de quem chega a um país estranho as palavras de Bauman tocam fundo. Fazer parte de uma “colônia de imigrantes”<sup>3</sup> pode oferecer segurança traduzida no conforto de falar o próprio idioma, contatos para arrumar trabalho, estabilidade financeira, facilidade para exercer a religiosidade e sentimento de pertença diante de uma sociedade singular. Por outro lado, pode não existir a liberdade para praticar os novos costumes, envolver-se emocionalmente com nativos, conhecer outra religião ou buscar emprego em um ramo que não seja tradicional da comunidade. Durante um processo migratório, as pessoas precisam de um local para manter sua identidade cultural, aprender sobre o novo país, formar vínculos sociais e construir uma vida diferente. A este local, que pode ou não ser físico, denomina-se comunidade. Para Cicilia Peruzzo, a “comunidade não pode ser confundida simplesmente com um bairro, uma cidade ou segmentos étnicos, religiosos”.

A comunidade se situa dentro de um espaço local, e o espaço local é sempre mais amplo e diversificado do que uma comunidade [...] Ela pressupõe a existência de elos mais profundos e não meros aglomerados humanos (PERUZZO, 2003, p. 55).

Contudo, conforme argumenta Hall (2003), com o passar dos anos, e do nascimento das novas gerações, a carga identitária daquela comunidade de imigrantes original começa a sofrer mutações, o que demonstra que o tempo é um elemento crucial

---

<sup>3</sup> Colônia sf (lat colonia) 1 Povoação de colonos. 2 Grupo de pessoas da mesma nacionalidade que vive em uma região limitada de outro país. 3 Sociol Território controlado politicamente por um Estado e povoado por emigrantes procedentes desse mesmo Estado metropolitano, justapostos ou sobrepostos a uma população indígena. 4 Hist Estabelecimento de cidadãos romanos em território recentemente submetido, para garantir a ordem. A colônia era um centro de vida romana, funcionando como uma pequena Roma. 5 Grupo de trabalhadores que, saindo do seu Estado, vão estabelecer-se e trabalhar noutro, dentro do seu país. 6 Associação obrigatória de pescadores, instituída pela legislação brasileira. 7 Conjunto de pessoas ou animais que vivem em comum. 8 Biol Coleção ou grupo de bactérias em uma cultura, derivados da reprodução de um organismo singular isolado ou de um grupo de organismos. 9 Biol Conjunto de indivíduos da mesma espécie vivendo em um determinado local. 10 Reg (Sul) Lugar distante de povoações, onde seus moradores, muito dispersos, são agricultores ou criadores. C. de férias: instalações, em lugares apropriados, para hospedagem a pessoas em gozo de férias. C. correccional: presídio-rural para reclusos de bom procedimento. Dicionário Michaelis . Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>

na modificação das características daquela comunidade em relação ao país em que vivem seus membros.

Há notável variação, tanto em termos de compromisso quanto de prática, entre as diferentes comunidades ou no interior das mesmas – entre as diferentes nacionalidades e grupos linguísticos, no seio dos credos religiosos, entre homens e mulheres ou gerações. Jovens de todas as comunidades expressam certa fidelidade às ‘tradições’ de origem, ao mesmo tempo em que demonstram um declínio visível de sua prática concreta. Declaram não uma identidade primordial, mas uma escolha de posição do grupo do qual desejam ser associados (HALL, 2003, p. 66,67).

De acordo com Peruzzo (2006), a teorização clássica sobre comunidade foi elaborada tendo como parâmetro as sociedades agrárias, a partir da tribo, aldeia, família, igreja, lugar, etc. Para a autora, as transformações nas sociedades exigiram a atualização nos conceitos de comunidade, englobando, igualmente, aquelas formadas por imigrantes.

As comunidades continuam a se caracterizar pela existência de um modo de relacionamento baseado na coesão, convergência de objetivos e de visão de mundo, interação, sentimento de pertença, participação ativa, compartilhamento de identidades culturais, co-responsabilidade e caráter cooperativo. As próprias comunidades virtuais que surgem com o advento das novas tecnologias da comunicação, no final do século XX, demonstram a necessidade de atualização dos conceitos originais e, ao mesmo tempo, reforçam a necessidade da presença de laços de comunhão, como os acima referidos (PERUZZO, 2006, p. 04,05).

### **A Comunidade Árabe Muçulmana no Brasil**

Um desejo presente na maioria dos migrantes é o sonho de uma vida estável. A este desejo soma-se a idealização estereotipada de um Brasil multicultural, terra de paz e um lugar de acolhimento para todos os povos. Ao chegar aqui, o imigrante depara-se não só com as dificuldades de se estabelecer economicamente, mas essencialmente com os fatores sociais relacionados com a adaptação a um novo modo de vida. No imaginário do estrangeiro, o brasileiro é um povo cordial e a cordialidade é um indicativo dentro da comunidade que intensifica a pertença e o tribalismo (Maffesoli, 2006). Para Maffesoli, ela nasce da força das circunstâncias e não se trata de puro desinteresse: a ajuda dada

pode sempre ser ressarcida no dia em que se tiver necessidade dela. No caso dos imigrantes árabes muçulmanos, se a cordialidade esperada dos brasileiros não corresponde ao imaginário, há, ao menos, uma ampla e consolidada comunidade local para dar suporte aos recém-chegados.

De acordo com Truzzi (2007), a presença da cultura árabe em toda a América do Sul antecede a grande massa migratória inaugurada ao final do século XIX.

Ela já se insinuara através de vínculos religiosos, com a presença desde o século XVII dos africanos muçulmanos malês na Bahia escrava [...] Mas antes disso, ela esteve presente desde o início da colonização portuguesa, manifesta na língua, na música, na culinária, na arquitetura e decoração, nas técnicas agrícolas e de irrigação, na farmacologia e na medicina. É que os árabes dominaram por quase oito séculos a Península Ibérica, assinalando uma presença inolvidável em nossos colonizadores. Significativamente, Granada, o último reduto árabe em solo europeu, foi conquistada pelos cristãos em 1492, no mesmo ano em que Colombo chegava à América (TRUZZI, 2007, p. 360).

Graças a essa longa convivência entre moçárabes<sup>4</sup>, mudéjares e mestiços, que remete à Idade Média, os dois idiomas praticados na Península Ibérica – tanto o espanhol quanto o português – são fortemente influenciados do árabe. Por sua vez, a chegada do Islã<sup>5</sup> ao Brasil data do período colonial: uma parte dos africanos escravizados, denominados sob o termo genérico de malês, eram muçulmanos. De acordo com Reis (2003), a expressão malê vem de imalê, que na língua iorubá significa muçulmano. Os malês eram especificamente os muçulmanos de língua iorubá, conhecidos como nagôs na Bahia. Localizados principalmente na região de Salvador, a participação dos malês nas revoltas contra a escravidão, em 1835, é notória, sendo observada por alguns historiadores

---

<sup>4</sup> Moçárabe refere-se ao cristão que vivia nas terras conquistadas pelos muçulmanos na Espanha; enquanto mudéjar (do árabe *mudaÿyan*, os que ficaram) diz respeito ao indivíduo de origem árabe que se manteve na Península Ibérica depois da reconquista pelos cristãos. (N.A.)

<sup>5</sup> Islã significa submissão, rendição voluntária a Deus (Alá ou Allah, Deus em árabe). Também significa paz ou pacificação da alma e do coração. Seus seguidores são os muçulmanos (em árabe, *muslim*, aqueles que se subordinam a Deus). O Islã não é uma igreja ou seita, tampouco é uma filosofia criada por um homem ou por um grupo de homens. É uma mensagem, uma orientação revelada por Deus aos profetas enviados aos povos [...] Para os islâmicos, Alá é o senhor, criador e sustentador do Universo. É o mesmo e único Deus anunciado por Abraão, Moisés, Jesus e os demais profetas. O Alcorão é a última e definitiva escritura sagrada. Foi revelado ao último dos profetas enviados, Mohammad [...] Muçulmano não é um povo ou raça. Não se deve confundir árabe (um povo) com muçulmano. Existem muçulmanos de todas as origens e raças em todas as partes do mundo, sendo que somente 15% deles são de origem árabe. (AL-KHAZRAJI, 2014, p. 11-12-13).



que afirmam que a organização do movimento foi muito importante para o enfraquecimento do sistema escravocrata.

O segundo movimento marcante da presença árabe muçulmana na América do Sul foi a chegada direta de imigrantes, sobretudo sírios, libaneses e palestinos, a partir do final do século XIX. Os primeiros sírios e libaneses chegaram ao Brasil nos anos 1860 e o fluxo de imigrantes não cessa de crescer até às vésperas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Ainda que a maioria dos descendentes de sírios e libaneses que imigraram para o Brasil seja constituída por cristãos – sobretudo católicos maronitas e ortodoxos –, a partir da década de 1950, surge no cenário paulistano uma nova leva migratória de árabes muçulmanos – sunitas e xiitas –, já aqui presentes desde as primeiras décadas do século XX, mas até então muito pouco expressivos numericamente. (TRUZZI, 2008, p. 66-67).

Segundo al-Khazraji (2014), muitos muçulmanos, e também cristãos que chegaram ao Brasil durante a Primeira Guerra Mundial, eram chamados de “turcos”, pois a Síria e o Líbano eram dominados pelo Império Otomano, derrotado e extinto naquele conflito. Serem chamados de “turcos”, para eles, consistia grande ofensa; ainda assim o rótulo permaneceu e foi assimilado, sendo, inclusive estendido aos judeus por aqueles que mal conheciam as diferenças entre todos os povos do Oriente Médio.

Como tantos outros imigrantes de diversas origens, a pretensão inicial era uma imigração temporária, destinada a ganhar dinheiro e voltar para casa, mas o que pretendia ser provisório acabou se tornando permanente, fato acentuado pela chegada de primos, irmãos e amigos da terra natal após o estabelecimento de um primeiro grupo. De acordo com Truzzi (2007), cadeias migratórias foram assim formadas, e redes de parentes, amigos e conterrâneos logo se articularam, fornecendo referências valiosas aos que decidiam pela migração. “Os contatos que cada um tinha plasmaram uma geografia peculiar, imaginária nas mentes de cada imigrante” (p. 362).

Truzzi (2007) afirma que mesmo que a principal ocupação do árabe em seu país de origem tenha sido a agricultura, em toda a América do Sul, a maior parte escolheu como profissão o comércio. A princípio como mascates, rodando o país em lombo de

burros e vendendo quinquilharias de todos os tipos para o consumo popular. Depois de algum tempo mascateando, os imigrantes árabes acabam por montar o próprio negócio, deixando o ramo anterior para parentes ou conhecidos recém-chegados, que “herdam” a vocação econômica da comunidade. Como muitos outros grupos de estrangeiros, aglomeraram-se em zonas centrais, próprias ao comércio. Em São Paulo, na rua 25 de março, adjacente ao Mercado Municipal da Cantareira. No centro do Rio de Janeiro, na rua da Alfândega. Em Porto Alegre, às ruas General Andrade Neves e Voluntários da Pátria. Em Belo Horizonte, à rua dos Caetés. Contudo, para as novas gerações, esses sírios, libaneses e palestinos sonhavam mais alto.

Em geral, vencidas as dificuldades da primeira geração migrante, os pioneiros logo trataram de perseguir para seus filhos a ascensão socioeconômica via educação. Queriam vê-los como doutores – sobretudo médicos e advogados – e assim muitos o fizeram, aproveitando-se, inicialmente, de clientela cultivadas na própria colônia, que depois se estenderam a outros estratos sociais mais abrangentes. (TRUZZI, 2007, p. 364).

Atualmente no Brasil, segundo instituições islâmicas, o Islã conta com cerca de 1 milhão de fiéis, 50 mesquitas e mais de 80 centros islâmicos espalhados pelo país. De acordo com al-Khazraji (2014), o Brasil também recebeu quantidade significativa de refugiados dos conflitos entre israelenses e palestinos, da Guerra do Líbano (1982) e dos recentes conflitos no Iraque e Síria, formado uma sólida comunidade muçulmana.

A comunidade muçulmana tem se inserido na sociedade por intermédio da cultura com escolas, cursos, bibliotecas, palestras, websites, acampamentos para jovens, atividades de mídia e publicação de livros e revistas. (AL-KHAZRAJI, 2014, p. 90).

Montenegro (2002) afirma que é sabido que o islamismo sustenta-se em uma forte noção de comunidade universal identitária, a chamada *ummah*, cuja definição refere-se à comunidade mundial de muçulmanos, mas isso não significa a inexistência de alinhamentos e tomadas de posição.

Na maior parte das vezes, aquelas comunidades que reconhecem Estados islâmicos vinculam-se a esses centros tanto para sua manutenção como para sua orientação ideológica. Diversamente,

aquelas comunidades que não reconhecem esses centros adotam um funcionamento e um sistema de lealdades internacionais tecidas de uma outra forma, constituem, poderia se dizer, diásporas sem centro ou com um centro de referência mais ideológico do que geograficamente localizável. (MONTENEGRO, 2002, p. 63).

No Brasil, deste começo de século XXI, a diversidade do Islã reflete a mesma proporção que no nível mundial, ou seja, encontramos aqui uma maioria sunita<sup>6</sup> e uma minoria xiita, na qual os sunitas correspondem a 90 % dos fiéis muçulmanos, enquanto os xiitas somam os 10 % restantes. Todas essas pessoas aglutinam-se em um leque de instituições, mesquitas e sociedades diversas que, em todo o país, formam as diferentes comunidades que dão suporte étnico, religioso e identitário aos árabes muçulmanos.

Hoje, muçulmanos, em sua maioria sunitas, respondem por contingentes apreciáveis de famílias libanesas, ainda que constituam um contingente numericamente muito menos importante que a imigração anterior de cristãos. Originários em sua maioria do vale do Bekaa ou de pequenas aldeias ao sul do país, concentraram-se em áreas da Região Metropolitana de São Paulo, como a região de Santo Amaro, na zona sul da capital, ou ainda a região do ABC paulista (Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano). (TRUZZI, 2008, p. 38).

### Considerações Finais

Roger Silverstone (2005, p. 182-183) afirma que a comunidade é o local em que ocorrem as experiências conflitantes da vida social, com o conceito de comunidades vividas.

Sonhamos com uma vida com os outros; com a segurança de lugar, familiaridade e cuidado [...] É difícil pensar em comunidade sem localização, sem um senso das continuidades da vida social que são

---

<sup>6</sup> Todos os muçulmanos possuem os mesmos princípios de fé e prática, segundo o que o Alcorão determina. Entretanto, há pequenas diferenças no entendimento de detalhes e dos princípios de jurisprudência e aplicação. A principal divisão nasceu mais de uma divergência quanto à sucessão do Profeta. Quando da partida do Mensageiro de Deus, os líderes tribais escolheram Abu Bakr como califa – mais tarde, esse grupo passou a ser chamado de Sunni (sunitas). Uma minoria, no entanto, não aceitou essa deliberação e tomou partido de Ali, primo do Profeta, defendendo seu direito à sucessão segundo uma deliberação do próprio Profeta – essa minoria passou a ser conhecida como Shia (xiita, ou partidários de Ali). Os sunitas aceitam como tradição profética tudo o que todos os companheiros do Profeta tenham comunicado e aceitam os quatro primeiros califas (Abu Bakr, Omar, Othman e Ali) como autoridades por direito. Os xiitas, por sua vez, tomam como tradição profética apenas o que tenha sido comunicado através de Ali, a família e os descendentes do Profeta e reconhecem como autoridades fundamentais dos muçulmanos os 12 imames (em árabe, aquele que guia) da descendência do profeta: Ali, seus filhos Hassan e Hussein (netos do Profeta), pois Ali era casado com Fátima, filha do Profeta, e então, sucessivamente, os nove descendentes de Hussein. (AL-KHAZRAJI, 2014, p. 107-108).



fundadas, literalmente, num lugar. A comunidade, portanto, é a versão do lar. Mas é pública, não privada. Deve ser procurada e, às vezes, encontrada no espaço entre a família e a sociedade mais ampla. A comunidade sempre implica uma reivindicação. Não é apenas uma questão de estrutura: de instituições que permitem a participação e a organização dos membros. É também uma questão de fé, de um conjunto de reivindicações de ser parte de algo partilhável e particular, um conjunto de reivindicações cuja eficácia é percebida precisamente e apenas em nossa aceitação delas. Comunidades são vividas, mas também imaginadas (SILVERSTONE, 2005, p. 182-183).

Com base nas reflexões de Silverstone, concluímos que os imigrantes árabes muçulmanos no Brasil formam uma comunidade com bases sólidas. Existem hoje organizações muçulmanas de diferentes portes em estados como Pernambuco, Bahia, Santa Catarina, Amazonas, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, Mina Gerais, Brasília, São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro. Não obstante, ressaltam-se alguns estados ou regiões onde a concentração de comunidades e organizações é maior, como São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná. Apenas na capital paulista existem dez mesquitas, entre as quais a Mesquita Brasil, inaugurada em 1929.

Todavia, segundo as observações de Bauman (2003) sobre os conceitos de comunidade, o desafio para os recém-chegados e as jovens gerações de árabes muçulmanos nascidos no Brasil é a administração dessa comunidade nos preceitos de seus ancestrais, especialmente no quesito religião e costumes. Entre os mais novos são notórias as dificuldades de preservação do grupo. Quem chegou ao Brasil nos anos 1950, encontrava a barreira da distância e do tempo para manter comunicação com o país de origem. Hoje tudo é mais simples: passagens aéreas estão mais baratas e as viagens são mais rápidas do que a travessia de dias a bordo de um navio; bem como a comunicação pela internet, instantânea, em comparação com as cartas de antigamente. Porém, essas facilidades têm duas faces, uma que aproxima a comunidade com as origens e outra que pode distanciar seus integrantes. Segundo Bauman (2003, p. 18), a distância, outrora a mais formidável das defesas da comunidade, perdeu muito de sua significação, sendo a informática o elemento capaz de mudar tudo.

O golpe mortal na “naturalidade” do entendimento comunitário foi desferido, porém, pelo advento da informática: a emancipação do fluxo

de informação proveniente do transporte dos corpos. A partir do momento em que a informação passa a viajar independente de seus portadores, e numa velocidade muito além da capacidade dos meios mais avançados de transporte (como no tipo de sociedade que todos habitamos nos dias de hoje), a fronteira entre o “dentro” e o “fora” não pode mais ser estabelecida e muito menos mantida [...] A comunidade de entendimento comum, mesmo se alcançada, permanecerá portanto frágil e vulnerável, precisando para sempre de vigilância, reforço e defesa. (BAUMAN, 2003, p. 18-19).

Neste ponto, citando Jock Young (1999, p.164), “precisamente quando a comunidade entra em colapso, a identidade é inventada”. Para Truzzi (2008), a sociedade brasileira, vista pelas lideranças muçulmanas e em boa medida também pelas famílias mais tradicionais como demasiadamente permissiva, tende a minar, junto aos mais jovens, os valores próprios, importantes ao grupo, provocando inevitáveis tensões entre as gerações. O pesquisador afirma que estes conflitos se expressam de inúmeras formas, desde as dificuldades de se preservar o uso do árabe no cotidiano familiar, até complicações crescentes associadas à observância de preceitos da chari’a (ou sharia: conjunto de leis islâmicas), como vestimentas adequadas, jejum, restrições alimentares e proibição do consumo de álcool.

Outras questões levantadas nas pesquisas de Truzzi e observadas no cotidiano das comunidades árabes muçulmanas no Brasil é a presença cada vez maior da mulher no trabalho, a escolarização das crianças que frequentam escolas com colegas não-muçulmanos, a erotização da sociedade e a conseqüente ocorrência de relações pré-conjugais, especialmente entre os homens. A estes fatos que podem colocar em xeque a integridade de preceitos da comunidade também se somam a maior ocorrência de casamentos mistos, a ruptura do isolamento comunitário propiciada pela TV e pela internet, e a adesão a valores mais individualistas e menos solidários, uma vez que dentro da comunidade a vida se desenvolve quase que exclusivamente entre o convívio familiar e entre os membros da colônia.

O desafio é como construir uma solução, no interior das famílias e da comunidade, que permita manter sua identidade étnico-religiosa, selecionando, ao mesmo tempo, entre os direitos e deveres associados

ao papel de cada indivíduo, condutas e comportamentos capazes de apontar um futuro para os mais jovens e um convívio enriquecedor com a sociedade mais ampla. (TRUZZI, 2007, p. 68).

Ao final, de acordo com os conceitos de González (2012) sobre identidades, talvez as novas gerações de árabes muçulmanos possam encontrar um caminho conciliatório entre o âmago dos anseios da comunidade e “a experiência cotidiana dos mundos sociais estruturados que gera percepções e representações diferenciadas e diferenciadoras de mundos sociais cada vez mais multidimensionais” (p.141). E sem deixar de fazer parte daquele mundo em que se está incluído inexoravelmente.

## Referências

- AL-KHAZRAJI, Xeiique Taleb Hussein. **Islamismo**. São Paulo: Bella Editora, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros, Franceses e Judeus – Três presenças no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2009.
- CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura – O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano – Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Department of Economic and Social Affairs of ONU. **Report International Migration Wallchart**, 2013. Disponível em: <http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/wallchart/docs/wallchart2013.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2015.
- GONZÁLEZ, Jorge A. **Entre cultura(s) e cibercultur@(s) – incursões e outras rotas não lineares**. São Bernardo do Campo: UMESP, 2012.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Departamento de Estrangeiros da Secretaria Nacional de Justiça. Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/estrangeiros/data/Pages/MJ33FCEB63PTBRNN.htm>. Acesso em: 05 de jan. 2015.

MONTENEGRO, Silvia Maria. **Identidades muçulmanas no Brasil: entre o arabismo e a islamização**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Lusotopie, fev, 2002. Disponível em: <http://www.lusotopie.sciencespobordeaux.fr/montenegro.pdf>. Acesso em: 06 de jan. 2015.

OSMAN, Samira. **Imigração árabe no Brasil - História de vida**. São Paulo: Xama, 2011.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. **Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e Comunitária**. Brasília: CD-rom do XXIX Congresso Brasileiro de ciência da Comunicação, 2006.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. BERTI, Orlando. **As novas configurações das comunidades comunicacionais nas “comunidades de escolha”**. Vitória: I Colóquio Brasil-China de Ciências da Comunicação, 2010.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil - A história do levante dos Malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHIMITZ, Kenneth L. Comunidade – a unidade ilusória. In: Miranda, Orlando de (org.). **Para ler Ferdinand Tönnies**. São Paulo: Edusp, 1995.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2005.

TALIB, Haidar Abu. **As revoltas dos malês**. Sociedade Beneficente Muçulmana do Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <http://www.wamy.org.br/>. Acesso em: 17 de dezembro de 2014.

TRUZZI, Oswaldo. 1992. **De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo**. São Paulo: Sumaré, 1992.

\_\_\_\_\_. **Patrícios: sírios e libaneses em São Paulo**. São Paulo: Unesp, 2009.

\_\_\_\_\_. **Sociabilidades e Valores: Um Olhar sobre a Família Árabe Muçulmana em São Paulo**. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 51, no 1, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/dados/v51n1/a02v51n1>. Acesso em 18 de dezembro de 2014.

## **Memória, Cultura e História: os migrantes varzealegrenses em São Bernardo do Campo/SP<sup>1</sup>**

Marilda A. Menezes<sup>2</sup>

Jurani O. Clementino<sup>3</sup>

Universidade Federal de Campina Grande, UFCG. Campina Grande-PB

### **Resumo**

Apresentamos aqui as memórias de um grupo migrante do município cearense de Várzea Alegre, que hoje reside na região de São Bernardo do Campo - SP. Pretendemos compreender como estes migrantes administram, em suas experiências migratórias, a sua relação com o passado. Os relatos que servem de base para o presente artigo são resultado de várias entrevistas com os migrantes, gravada digitalmente, além da observação de campo, convivendo com eles por cinco semanas. Consideramos e percebemos em suas narrativas, uma compreensão do passado ora como cruel, sofrido; ora de forma idealizada, quase romaneada. Como se os motivos que os fizeram migrar no passado nunca tivessem existido. São relatos nos quais estão amalgamados sentimentos de saudade, tristeza e alegria.

**Palavras chave:** Migração; Cultura; História; Narrativas.

### **Introdução**

Entendemos a narrativa como um texto produzido pelo trabalho da memória (HALBWACHS, 1990; BOSI, 1987; POLLAK, 1992), na qual falar sobre o passado é revisitar-lo a partir do que o indivíduo é no presente. A memória, sendo uma releitura do passado a partir do presente, é marcada pela posição social do sujeito que narra e por suas percepções sobre a própria vida. Assim, o indivíduo, ao falar sobre sua vida, está construindo uma imagem para si mesmo e para os outros, que podem ser a família, o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 8- Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora visitante nacional sênior do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais (PCHS) da Universidade Federal do ABC (UFABC/CAPES). Professora do PPGCS/UFCG, pesquisadora do CNPq. E-mail: menezesmarilda@gmail.com

<sup>3</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande – PPGCS/UFCG. Campina Grande – PB. E-mail: juraniclementino@hotmail.com

pesquisador ou outros membros de suas redes de relação. Assim, narrar o passado é mobilizar símbolos identitários, como nos ensina Pollak (1992, p. 204):

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletivo, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

A relação entre o ato de narrar e a construção de identidades é analisada por Silva e Menezes (1999) em um artigo sobre as narrativas dos migrantes temporários. As autoras se fundamentam em Walter Benjamin (1987), que compara a arte de narrar à arte do trabalho artesanal, em que não há separação entre produtor e produto do trabalho. A narrativa diz respeito às mãos, aos olhos e à alma. O migrante, ao mobilizar as narrativas sobre o passado, está escrevendo um texto com suas mãos, olhos e alma, ou seja, trata-se de uma narrativa em que se imprime a experiência prática da vida, as percepções e seus sentimentos. Benjamin distingue dois conceitos para compreender as transformações da narrativa na modernidade: “experiência e vivência”. *Experiência* é o conhecimento acumulado, que se prolonga no tempo, como em uma viagem. *Vivência* é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas e possui efeitos imediatos.

Silva e Menezes se referem ainda a dois tipos de narrativas: as que são manifestas em palavras e as que são invisibilizadas na oralidade ou na linguagem escrita, mas são vivenciadas por meio do silêncio. Os combatentes de guerra geralmente preferem o silêncio. Isso não significa que eles não tenham nada para contar, na verdade eles mantêm o silêncio sobre os horrores vividos: “Silêncio entendido não como forma de esquecimento, mas como um ato de resistência. Estas pessoas estariam se resguardando de outros possíveis sofrimentos e constrangimentos.” (SILVA; MENEZES, 1999, p. 7).

O silêncio é compreendido por Pollak (1989) como “memória envergonhada”. Ele relata sobre os significados do silêncio entre as pessoas que vivenciaram trauma de guerra: “Relatar as condições degradantes seria humilhar-se, e ferir a dignidade pessoal

perante a família e a comunidade. Essa memória não se exterioriza.” (POLLAK, 1989, p. 8).

Propomos refletir no presente artigo algumas questões que emergem da experiência migratória de um grupo de migrantes da cidade de Várzea Alegre – CE, para o município de São Bernardo do Campo – SP. Como eles lidam com as memórias do passado? Como ressignificam essas lembranças que trazem consigo? Como eles narram suas experiências culturais especialmente da origem? Quais marcadores simbólicos são mobilizados na narrativa para a construção de sua identidade?

Nosso contato com o grupo faz parte de um projeto maior, (tese de doutorado) que estamos desenvolvendo junto ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Campina Grande, para compreender a relação entre migrações e festas. Já estivemos em campo por três vezes (2012; 2013; 2014), coletando dados, realizando entrevistas e acompanhando o cotidiano desses migrantes (aproximadamente 15 famílias que totalizam, em média, 50 pessoas com idades entre 18 e 70 anos). Em termos metodológicos, trata-se de um exercício que reúne um pouco de etnografia e história oral. Estruturamos a nossa análise em três partes. A primeira tratará sobre o lugar de origem, as motivações e os desafios do migrar desse grupo; a segunda abordará a experiência do migrante no destino, fora do lugar de origem: distância e ausência; e no terceiro momento procuramos analisar os usos feitos por eles sobre as memórias do passado.

## **I – Várzea Alegre – Lugar de partida**

“Eu deixei Várzea Alegre em 4 de setembro de 1968. Naquela época, muito pobre, não tinha... só tinha a roça e a roça aqui você sabe que é um sofrimento muito grande né, não chove, e eu resolvi tentar a minha vida em São Paulo. Naquela época o rapaz completava dezoito anos ele viajava pra São Paulo. Ou se não, ia estudar em Fortaleza, ou Crato, Campina Grande, Recife e nós optamos pra ir pra São Paulo.” (Migrante homem, 63 anos, 2013)

“Eu acho que minha mãe não gostava de mim. Ela me batia muito. Desde criança. Eu apanhava quase todo dia. E batia por nada sabe!! Não precisava fazer nada. Qualquer coisinha era uma surra. Hoje eu consigo



dizer ‘mãe eu te amo’. Mas durante muito tempo guardei tanta mágoa. Eu saí de casa logo cedo. Fui pra casa dos outros. Pra trabalhar. Casei muito nova. Acho que por isso meu casamento não deu certo. Eu tinha 17 anos quando casei. Daí vim embora pra São Paulo.”(Migrante mulher, 43 anos, 2014).

“Eu não vinha pra São Paulo. Minha passagem era pra o Paraná. Mas no meio do caminho resolvi ficar aqui. Na época tinha muito emprego e eu tinha um primo que me esperou aqui na rodoviária. Daí fiquei e fui trabalhar na construção civil”. (Migrante homem, 65 anos, 2013).

Várzea Alegre é um município cearense localizado entre as microrregiões Centro Sul e Cariri do Estado. Conta com uma população de 38.434 habitantes, segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010). O município tem como principal fonte de renda a produção de arroz. Pelo destaque nesse tipo de economia é conhecido como “a terra do arroz”. Além da produção de arroz, o município produz, em número reduzido, milho, feijão e fava.

O município é habitado por famílias de pequenos proprietários de terra, funcionários públicos, profissionais liberais e aposentados. Uma característica da população varzealegrense, certamente comum aos pequenos municípios do interior da região Nordeste, está na migração. O ato de migrar é quase sempre associado a uma estratégia de sobrevivência. Quando não se foge “com medo” da seca, deixa-se a terra natal por consequência de conflitos familiares e/ou em busca de melhores condições de vida (dinheiro, moradia, qualidade de vida, dias melhores).

Os desejos dessa população migrante de “melhor condição de vida” se assemelham aos identificados por MENEZES (1985) ao estudar uma população migrante do Alto Sertão da Paraíba em direção à São Paulo, “melhor condição de vida” está associada à capacidade de garantir a reprodução da própria família, ajudar os que ficaram e garantir um pecúlio que permita a fixação nos locais de destino ou o retorno às suas localidades.

A mobilidade dos moradores varzealegrenses tem diferentes destinos. Entre a própria região Nordeste (Recife/PE, Natal/RN, Maceió/AL), em direção à região Norte (Belém/PA, Manaus/AM), Sul (Paraná e Santa Catarina) e muito fortemente para a região

sudeste. No caso dessa última região, é possível perceber um intenso fluxo para a região do ABC paulista (Santo André, São Bernardo e São Caetano).

O intenso fluxo das pessoas entre Várzea Alegre e São Bernardo do campo faz-nos pensar que a distância geográfica que os separa não é tão grande como se apresenta no mapa (Mais de dois mil e quinhentos quilômetros). Os registros de circulação de pessoas entre esses dois municípios brasileiros datam ainda da primeira metade do século XX, sendo mais evidente entre os anos 1950 e 1980. Era um período de intenso crescimento econômico brasileiro e instalavam-se no entorno da capital paulista as grandes multinacionais. Fatores que atraíram grandes contingentes migrantes, especialmente de regiões economicamente atrasadas, menos produtivas, conforme aponta Durhan (1978, p.45).

O estudo das áreas de imigração e a análise do processo de desenvolvimento econômico do país deixa bastante claro que o deslocamento da população rural se dá das regiões economicamente atrasadas para as mais prósperas e se apresenta, em grande parte, como uma transferência de mão-de-obra para sistemas econômicos mais produtivos.

Para os moradores de Várzea Alegre, chegava a notícia de que em São Paulo existia muito trabalho e pouca mão de obra como nos informa esse migrante que chegou à São Bernardo no final de 1968: “Entrei na Brastemp que na época era Multibras. Eu entrei na Multibras, trabalhei um ano. Tem até uma coincidência da vida porque eu saí da Brastemp no dia 25 de janeiro de 70 e entrei na Volkswagen no dia 26 de Janeiro de 70”. O que é classificado como “coincidência”, pelo informante, aos olhos de quem gostaria de conseguir um emprego em São Paulo, podia ser interpretado como facilidade de conseguir trabalho. “Hoje você sai de uma empresa, amanhã você entra em outra”. Informações desse tipo estabeleceram um contínuo fluxo migratório entre esses dois municípios e regiões, ou seja, a região Centro Sul- CE e o ABC Paulista. A primeira enquanto fornecedora de mão de obra e a segunda receptora desse contingente. Estima-se que existam hoje em São Bernardo do campo, aproximadamente quinze mil varzealegrenses. Considerando os filhos de São Bernardo, cujos pais são naturais de Várzea Alegre, podem fazer esse número dobrar. Tamanha é a importância da relação

desses dois municípios que desde 2011 foi sancionada uma lei que declara os municípios de cidades coirmãs.

Anualmente também é realizada uma festa, na sede do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC para reunir a comunidade varzealegrense. Políticos e empresários participam do evento. Veja o que diz esse informante sobre as festas dos migrantes em São Paulo:

Tem da Paraíba, tem do Piauí, lá tem uma Associação Cultural beneficente dos paraibanos, tem dos piauienses, tem dos maranhenses, agora só existe de uma cidade que é dos varzealegrenses. Num tem a do Ceará, tem a dos varzealegrenses. Eu acho que os varzealegrenses, devido a quantidade de varzealegrenses que moram lá e resolveram fazer “dos varzealegrenses”. E o varzealegrense tem essa característica dele que EU SOU VARZEALEGRENSE, não precisa nem você me perguntar. O varzealegrense chega num barzinho lá e diz: “Eu sou varzealegrense”. Enquanto uma pessoa do Cedro/CE talvez não tenha essa característica, do Crato/Ce, do Juazeiro/CE, mas o varzealegrense é comum fazer isso. Tinha até um pessoal lá que dizia, “ei, mas várzea alegre deve ser uma cidade muito grande e importante porque todo mundo quer ser de Várzea Alegre”. Aí eu dizia, ela tem sua importância, mas é pobre, é uma cidade pobre do interior do Ceará, mas que o povo faz questão de divulgar porque é da cidade.

Nesse outro trecho, o informante que ocupou o mais importante cargo de gestor do município diz que uma característica do varzealegrense é ser “bairrista”.

O povo de Várzea Alegre é muito bairrista. E durante esses oito anos que a gente esteve no governo, a gente buscou alternativa de dá orgulho ao nosso povo que mora aqui, mas de dá orgulho também aos filhos de Várzea Alegre que moram fora, que as vezes são mais apaixonados porque a saudade aumenta a paixão né, tanto no amor físico como também nessa questão de simbologia de patriotismo e de bairrismo.

Esse “bairrismo” teria sido responsável, segundo o informante, por uma das mais bem sucedidas tentativas de “dá orgulhar” ao varzealegrense, seja ele morador de sua cidade ou residente em outra região do Brasil. “(...) não é a toa que saímos ai no *Globo*

*Repórter* como uma das cidades mais felizes do Brasil, nós temos uma característica diferenciada né, na questão de bairrismo né”.

## II – São Paulo: lugar de chegada

“Eu sonhava com São Paulo. Achava que aqui era tudo jardim, sabe! Bem florido, verde, arvores pra todo lado. A coisa mais linda do mundo”. (Mulher, migrante, 40 anos, 2014).

“Quando cheguei em São Paulo eu fui morar no ‘rato molhado’ (referência a favela). Eu lembro que uma tia da minha esposa veio aqui em São Paulo e eu rezei pra ela não ir na minha casa. Eu tinha vergonha que ela visse o lugar onde eu morava. Mas eu pedi tanto a Deus que ela não fosse lá. Só que não teve jeito. Ela foi. Chegou lá rapaz, ela percebeu que eu tava assim meio sem jeito”. (Homem migrante, 46 anos, 2014).

“O que mais me chamou a atenção, primeiro foi as escada rolante. Foi uma das coisa que eu admirava demais. Tanto que eu nem sabia andar. Eu no lugar de ficar ali parado pra ela me levar, que queria ficar andando e me atrapalhava. E também o metrô. Essas coisas, isso eu ficava muito admirado mente com o metrô. É a gente vai por baixo e vai carro por cima. As coisas mais linda do mundo. Então, essas coisas que chamaram atenção. Aqueles prédios muito alto, tudo isso. E o frio de são Paulo também. A garoa. (Homem migrante, 50 anos, 2012)

As impressões acima evidenciam pontos importantes para as narrativas sobre a memória: o primeiro a decepção diante da realidade encontrada no destino, o segundo a vergonha em receber uma visita de um parente num barraco da favela e o terceiro o contato com a metrópole, a modernidade. Casos como esses são comuns nas histórias dos migrantes varzealegrenses em São Paulo. Outras histórias marcam a trajetória dessa comunidade em solo paulista. Dois eventos recentes podem ilustrar o quanto os cidadãos varzealegrenses estão presentes em São Paulo, especialmente no município de São Bernardo do Campo. O primeiro trata-se de um trabalho documental produzido em 2002 e o segundo de um grave acidente ocorrido no centro da cidade de São Bernardo em 2012.

Durante a campanha eleitoral para Presidente da República em 2002, que levaria ao cargo máximo um nordestino morador de São Bernardo do Campo – São Paulo, o



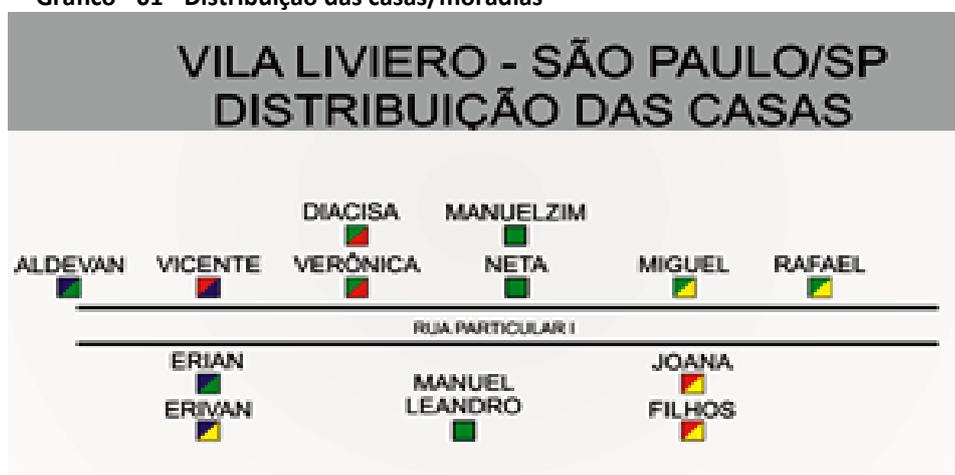
cineasta Eduardo Coutinho, decide contar as histórias de pessoas anônimas que assim como pernambucano Luiz Inácio Lula da Silva, enfrentaram a fúria dos patrões em greves históricas na região do ABC paulista. O documentário intitulado “Peões” foi filmado durante um mês, entre os dias 28 de setembro e 27 de outubro de 2002 e tem a cena inicial rodada exatamente na cidade cearense de Várzea Alegre. Ali o documentarista colhe histórias, depoimentos emocionantes de ex-metalúrgicos que entre os anos 70 e 80 estiveram junto com milhares de outras pessoas brigando por melhores condições de trabalho no sudeste do país. O documentário narra a história pessoal de vários trabalhadores da indústria metalúrgica do ABC paulista que tomaram parte no movimento grevista de 1979 e 1980, mas permaneceram em relativo anonimato. Eles falam de suas origens, de sua participação no movimento e dos caminhos que suas vidas trilharam desde então.

O outro evento acontece dez anos depois, no centro da cidade de São Bernardo do Campo. Aquele seis de fevereiro de 2012 deveria ser marcado por uma rotina comum na vida do casal Fabrício Moraes e Kelly Vieira. Os dois estavam com a filhinha de quatro anos de idade num consultório médico. Ele cuidava da criança enquanto ela fazia exames de rotina numa clínica instalada no sexto andar de um prédio comercial. Uma tragédia marcaria para sempre a vida daquele casal. O desabamento parcial do prédio tirou a vida da pequena Júlia Moraes de apenas sete anos. O pai dela foi internado com um corte na cabeça e com vários hematomas pelo corpo. A mãe de Júlia, mesmo sem ferimentos, ficou com as marcas daquele fatídico dia para sempre na sua memória. O caso emocionou o Brasil e comoveu os familiares, parentes e amigos. Dois dias depois, a Câmara Municipal de Várzea Alegre fez um minuto de silêncio para lembrar a morte da pequena Júlia Moraes.

Conforma sinalizado, São Bernardo do Campo é responsável por receber grande parte do contingente migrante oriundo do município de Várzea Alegre. Contudo isso não significa que não é possível encontrar varzealegenses na região do centro da capital paulista, na zona leste ou em outras cidades do interior do estado como Campinas, Barueri, Atibaia etc. O grupo aqui analisado reside na zona sul da capital, uma vila que

faz divisa com o município de São Bernardo do Campo, denominada de Vila Liviero. O grupo ocupa casas distribuídas basicamente na mesma rua, como podemos ver no gráfico a seguir:

Gráfico - 01 - Distribuição das casas/moradias



Fonte: Elaboração Jurani O. Clementino

A rua acima descrita possui uma movimentação típica de aglomerados periféricos urbanos (CALDEIRA, 1984) e as características do “pedaço” (MAGNANI, 2003). Esta parte da vila tem características comuns a de uma favela (é tratada por integrantes da parte alta do bairro como a Favela do Cruzeiroim).

### III – Memórias: idealizando a origem quando se está no destino

Conversando, entrevistando e acompanhando o dia a dia dos migrantes fora de sua cidade natal, foi possível perceber que quando se está em Várzea Alegre, o desejo que se tem é de emigrar, sair, deixar aquele pedaço de chão que pouco tem a oferecer ao seu povo: “a cidade não nos dá oportunidade nenhuma”; “É muito parada”; “Ali só da certo pra quem já tem alguma coisa, tá ligado aos políticos...”. Várzea Alegre é considerado um lugar de favores políticos e de perseguições partidárias, espaço de poucas oportunidades, terra que onde quase não chove. A cidade aparece ainda nas falas de nossos informantes como

ambiente de repressão familiar (paterna); “meu pai não deixava sair de casa pra canto nenhum”, e masculina (marido); “Meu casamento foi uma prisão”.

Portanto, seriam mínimas as razões para se permanecer num lugar desses que pouco ou quase nada tem a oferecer. A melhor saída é a estrada que conduz o varzealegrense ao sudeste, o melhor destino: São Paulo. O paraíso imaginado do migrante “Eu sonhava com São Paulo sabe. Achava que era tudo um jardim com muitas plantas, flores, um lugar lindo”. Além disso, a cidade de destino tinha a fama de lugar de riqueza, onde tudo se consegue com facilidade: “Saí de lá e já tinha emprego garantido aqui”. Lugar onde se adquire dinheiro e com ele se compra roupas, carros, motos e, acima de tudo, prestígio social, especialmente diante dos que não migraram: “trabalhei, ganhei uns trocados, comprei umas roupas novas, relógio... daí voltei pra Várzea Alegre e arrasei”.

Dessa forma, o projeto migratório aparece como saída oportuna desse atraso, dessa pobreza e desse sofrimento presentes na origem. Mas é importante notar como esse discurso se inverte a partir do momento em que o projeto migratório é efetivado, colocado em prática. Percebemos que ao efetivar a migração, ou seja, quando esses migrantes deixam a sua terra natal, outras visões, quase sempre contraditórias surgem sobre ela e sobre o seu povo. Nesse momento, a Várzea e o Varzealegrense, aparecem como miragens encantadoras. Há uma romantização discursiva. Ver-se de longe (ou pelo menos se sente) o que não se via (ou sentia) quando perto estava. O que antes era apesentado como representação do atraso, da pobreza e da miséria, agora aparece, na memória do migrante, de forma supervalorizada. “A gente era feliz e não sabia”. Algo semelhante encontramos em (PIRES, 2012), ao analisar o retorno dos “filhos-ausentes” ao município paraibano de Catingueira.

Várzea Alegre (re)surge na memória afetiva desse migrante como “lugar da alegria”, de boas festas, da companhia inesquecível dos amigos e dos familiares. A cidade onde se encontra o melhor peixe-frito, o melhor banho de açude e a mais animada festa do padroeiro. Onde as imagens de um sertão verde, de animais gordos pastando na roça, alimentam as conversas de fins de semana. Várzea Alegre torna-se o melhor lugar do mundo para se viver o carnaval e as festas religiosas (São João, São Pedro e São

Raimundo). O lugar é ainda propício para os jovens conquistarem suas namoradas (que posteriormente poderão se tornar suas futuras esposas). Lugar de valorização das tradições (cantorias, cavalcadas, vaquejadas), lugar das comidas típicas (baião de dois, beijú, tapioca com amendoim, mungunzá), do mais belo luar do sertão: “quando imagino aquela lua nascendo por trás da serra... nossa, meus olhos enchem de água”; e do vento benfazejo de nome Aracati, que todo início de noite de verão vem embalar o sono do homem da roça.

Então, como se pode notar, a percepção que se tem de Várzea Alegre, enquanto lugar de viver e morar, vai depender do espaço geográfico onde ele está inserido no momento presente e das condições (econômicas, financeiras) pelas quais passam esses migrantes. Suas memórias são ressignificadas nos termos de Halbwachs, (1990); Bosi, (1987) e Pollak, (1992). Estando no Ceará, ante de emigrar, Várzea Alegre não aparece como um bom lugar para se viver (ambiente de poucas oportunidades, opressão, abandono por parte das autoridades políticas locais, lugar atrasado e carente de perspectivas). Após efetivada a emigração, ou seja, depois que saem de Várzea Alegre, os filhos dessa terra, embora ainda reconheçam esses problemas, preferem enfatizar aquilo que ela apresenta de melhor para os seus moradores (especialmente em espaços de socialização, como os espaços das festas, confraternizações encontros).

A ideia de que o lugar de origem é o “mais feliz do Brasil” ganha força. Mas se Várzea Alegre fosse o lugar “mais alegre e mais feliz do mundo”, (conforme é mostrado na mídia e depois apropriado pelos discursos políticos) as pessoas não migravam de lá. Essa maravilha de Várzea Alegre é uma coisa que muita gente não partilha, mesmo distante, embora o discurso nostálgico/idealizado apareça com mais frequência, notadamente no espaço da festa, porque esse parece ser o espaço da nostalgia, o espaço do ritual, onde essa lembrança e essa memória serão carregadas, tingidas de certos dispositivos. Quando você tá numa festa você não quer lembrar, ninguém quer lembrar, nem na festa nem ninguém quer falar em passado sofrido. A pessoa quer falar do que é bom. O quê que tem lá que era bom? (festas, comidas, tradições etc).



Nesse sentido, as memórias dos migrantes ainda sofrem interferência dos discursos ideológicos, vendido pelos políticos varzealegrenses durante a festa dos migrantes em São Bernardo do Campo. Presentes ao evento, eles sustentam essa idealização da cidade como lugar promissor, negando que foi exatamente o contrário que fez os migrantes saírem de lá e enfrentarem a vida difícil de São Paulo. Trata-se de uma versão dominante, desses políticos e dessa elite da cidade que querem fazer de conta que Várzea Alegre é uma felicidade contínua. Existe pouca ou nenhuma relação entre a Várzea Alegre de quem migrou e a Várzea Alegre do político. “Eu voltei agora no São João, mas achei estranho demais. Na minha época a gente ficava acordado até a fogueira queimar. A gente se reunia, brincava. Hoje ninguém sai mais nem fora. Todo mundo vendo TV. Achei muito estranho. Vou mais não. (Migrante homem, 45 anos). Mas o políticos sabem que o espaço da festa é um ambiente ideal para lembrar, no migrante, as imagens idealizadas de um lugar feliz.

O político, de Várzea Alegre e de São Bernardo do Campo, sabe que esse varzealegrense é capaz de reconhecer (acionando os dispositivos emocionais) aquilo que quando se está “perto e dentro”, se nega ou não se valoriza. Assim, esse ausentar-se, emigrar, esse exercício de sair de sua terra funcionariam como elementos importantes no processo de “reconhecimento” ideológico de seu lugar de origem enquanto espaço de vida, de história, de cultura e de pertencimento. A própria condição de “o outro” em terras estranhas, a não inserção nesse novo contexto de exploração e de exclusão revelada através do preconceito, favorecem a supervalorização de suas origens.

As articulações políticas e as reafirmações dos laços no destino (entre a comunidade varzealegrense), especialmente nos espaços festivos, momentos do “não-trabalho”, “extraordinários” e “cíclicos”, sinalizam para um esforço em manter viva uma imagem positiva do lugar de origem. Por isso é necessária essa conexão constante e direta com os eventos realizados em Várzea Alegre (podem ser de ordem social, política e/ou econômica). Mas não devemos deixar de considerar que essas imagens que hoje são motivo de orgulho para o varzealegrense, ontem foi a razão desse ausentar-se, de fugir, desse emigrar. Motivo para que ali o migrante não permanecesse.

### **Considerações**

Foi com base nos relatos dos migrantes varzealegrenses que residem em São Paulo, especificamente na região de São Bernardo do Campo, que procuramos reconstruir as impressões que estes possuem sobre o seu lugar de origem: história, cultura, saudades etc. Conforme percebemos ao longo do texto, o passado é interpretado em suas narrativas a partir de sua posição no tempo presente. As narrativas procuram construir uma imagem social positiva do passado para si mesmo e para os que estão em suas redes de relações, a exemplo dos familiares, amigos e o próprio pesquisador (por várias vezes chamado a atenção com a seguinte frase: “Eita Jurani, aquele era um tempo bom que não volta mais”). A memória, ora nítida e verbalizada, ora esquecida, envergonhada ou silenciada (POLLAK, 1992), é também perceptível nas narrativas. Especialmente quando se trata de enumerar os reais motivos que os fizeram sair de seu lugar de origem: Várzea Alegre.

Vale destacar que o espaço de sociabilidade migrante (a festa migrante, as confraternizações, churrascos, aniversários, etc) torna-se um momento ideal para vivenciar e reforçar as memórias positivas que antecederam o ato migratório e que persistem com o grupo. Nesses espaços, especialmente no ambiente da festa migrante, as memórias (idealizadas) são reforçadas por discursos políticos que fazem questão de sustentar essa idealização da cidade (de origem do grilo) como lugar promissor, feliz, lugar de progresso e pleno desenvolvimento. Tais discursos procuram omitir os reais motivos que fizeram esses migrantes deixarem sua terra natal (Falta de emprego, dominação masculina, pouca assistência por parte dos governantes, lugar atrasado etc). Esse esforço em construir positivamente a imagem do passado, pintar um quadro perfeito do ontem, faz, muitas vezes, esse migrante esquecer a sua atual situação de moradia no destino: problemas de habitação, transporte, emprego. Foi possível notar em suas narrativas, uma compreensão contraditória do passado ora como cruel, sofrido; ora agradável e perfeito. Como se os motivos que os fizeram migrar no passado nunca tivessem, de fato existido.



## Referências

- ALBERTI, V. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005. 236p.
- ALMEIDA, G. M. R.; BAENINGER, R. **Modalidades migratórias internacionais: da diversidade dos fluxos às novas exigências conceituais**. In: XXVIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ALAS, 6 a 11 de setembro de 2011, UFPE, Recife.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. v. 1. São Paulo: Brasiliense 1987.
- BOSI, E. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, A. (Org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987. p. 16-41.
- CLEMENTINO, Jurani O. **Zé Clementino: o “matuto” de devolveu o trono ao Rei**. EDUEPB-Latus, 2013, 240p.
- , **Migrantes e Sociabilidades: as estratégias dos varzealegrenses em São Bernardo do Campo – SP**. Artigo apresentado no IX Congresso da Associação Latino Americana de Sociologia Rural “Sociedades Rurais Latino Americanas: diversidades, contrastes e alternativas”. México 6 a 11 de outubro de 2014.
- DURHAN, E. R. **A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- FONTES, P. **Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)**. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- LOPES, J. R. B. **Desenvolvimento e Mudança Social**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1976
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. 3ª Ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.
- \_\_\_\_\_. Quando o campo é a cidade. In: **Na Metrópole: textos de Antropologia Urbana**. 3ª Ed. Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008.
- MEDINA, Cremilda (Org.) **Forró na garoa**. Perfil São Paulo: CJE/ECA/USP, n. 4. 1989.
- MENEZES, M. A. **Da Paraíba pra São Paulo e de São Paulo pra Paraíba (Migração, Família e Reprodução da Força de Trabalho)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba. Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba, 1985.
- \_\_\_\_\_. **História de Migrantes**. Centro de Estudos Migratórios – CEM. São Paulo: Loyola, 1992.



\_\_\_\_\_. **Memórias de infância de mulheres e homens camponeses.** Fortaleza: Trajetos, 2002. p. 185-207.

\_\_\_\_\_. História Oral: uma metodologia para o estudo da memória. **Revista Vivência**, n. 28, p. 23-36, 2005.

\_\_\_\_\_. Relações entre pais, mães e filhas(os) em famílias camponesas: memórias de infância. **Teoria & Pesquisa**, v. 49, p. 87-110, 2006.

PIRES, Flávia Ferreira. **Os filhos-ausentes e as penosas de São Sebastiãozinho: etnografia da festa da Catingueira-PB.** João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. 280p. (Coleção Humanidades).

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

QUEIROZ, M. I. P. de. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: VON SIMSON, O. M. (Org.). **Experimentos com histórias de vida** (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice, 1988.

RIGAMONTE, Rosani Cristina. **Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001. 255p.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade.** Tradução Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998

\_\_\_\_\_. O retorno: elemento constitutivo da condição do migrante. **Travessia**, v.13, N. Esp., p.7-32, jan. 2000.

SILVA, M. A. M.,; MENEZES, M. A. Migrantes temporários: fim dos narradores. **Revista Nêho**, n. 1, nov. 1999

SILVA, S. R. A. et al. Memórias de infância e juventude de migrantes de retorno de São Paulo a Pernambuco. **RESGATE – Revista Interdisciplinar de Cultura**, v. 20, p. 16-24, 2012.

## **Memórias, culturas e identidades nas imagens da comunidade cultural germânica no ABC paulista <sup>1</sup>**

João Paulo Soares da Silva <sup>2</sup>  
Mariana Lins Prado <sup>3</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

### **Resumo**

Este presente trabalho volta-se para a comunidade de origem estrangeira, formada por imigrantes e descendentes ao longo do século XX, nas cidades do ABC Paulista (Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano do Sul) que se relacionaram com a língua e a cultura alemã. Dessa forma, tem como tema os processos de comunicação da cultura germânica a partir das expressões da memória dessa comunidade, expressos em relatos orais, imagens, fotografias e documentos históricos. Trata-se de uma pesquisa documental e iconográfica, desenvolvida no Memórias do ABC – Núcleo de Pesquisas atualmente vinculado ao Laboratório Hipermídias da Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Os registros das imagens coletas seguirão as técnicas de coleta de acervo pessoal do HiperMemo – Sistema Hipermídias de Memórias da USCS.

**Palavras chave:** Comunidade; Alemães; Memória; Narrativa; Cultura.

### **1. Introdução**

Na documentação das pessoas e em acervos documentais de instituições e de associações encontram-se diversas imagens como fotografias, desenhos e pinturas que podem ser estudados como meios de transmissão, difusão e comunicação da cultura germânica, nessa região, a partir das expressões da memória da comunidade. Cultura, aqui, é entendida como um conjunto de “significados, atitudes e valores partilhados e as formas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no **GT 8: Memórias de Migrações e Deslocamentos**, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, em São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Graduando em Comunicação Social - Hab. Publicidade e Propaganda, bolsista PIBIC/CNPq 2014-2015, na Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). São Caetano do Sul – SP. E-mail: joapsoaresilva@gmail.com

<sup>3</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, bolsista Capes 2013-2015, na Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). São Caetano do Sul –SP. E-mail: marianalins.9@gmail.com.

simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados, variam no tempo e nos grupos” (BURKE, 1989).

Estudos anteriores sobre a presença estrangeira no ABC, desenvolvidos a partir da pesquisa “Comunicações Culturais: Investigações e Acervo de Comunicação, Cultura e Memória da comunidade germânica do ABC Paulista”, no *Memórias do ABC*, perceberam que, desde as décadas de 1920 e 1930, muitos imigrantes vieram do interior paulista e do trabalho nas lavouras e fazendas para as localidades do ABC. A região, próxima à capital, misturava aspectos urbanos e rurais, com oferta de trabalho e terrenos propícios a ocupação. Por isso, atraiu, na primeira metade do século XX, uma diversidade de estrangeiros de diferentes nacionalidades. Dessa forma, o movimento de imigração estrangeira para o ABC pode ser considerado híbrido, no sentido de que se trata, também, de um movimento migratório, de deslocamento de populações do interior para a região metropolitana da capital.

Outra característica que se percebe na comunidade germânica nas cidades do ABC é que ela é formada não apenas por alemães, mas por imigrantes e descendentes de outras nacionalidades, cuja cultura de origem muito se aproxima da cultura germânica. Segundo Siriani (2003), a Alemanha anterior à sua unificação é um conceito abstrato. O território englobava uma série de reinos, ducados e principados, que apresentavam estruturas políticas diferenciadas, rupturas religiosas irreconciliáveis, dialetos locais e organização econômica variada. Após a unificação do Estado alemão, o que se entende por alemão é o indivíduo oriundo das regiões que configuram a Alemanha unificada após a proclamação do II Reich alemão em 18 de janeiro de 1871. O critério da unificação excluiu outros povos de língua germânica, tais como austríacos, suíços-alemães e os alemães dos sudetos (SIRIANI, 2003). No entanto, o que se percebe no ABC é que além dos alemães, conviviam na comunidade cultural em São Caetano do Sul também austríacos, suíços, suecos, iugoslavos, romenos, lituanos e húngaros, por exemplo. Moradores do mesmo local, parte da mesma comunidade, estes sujeitos usufruíram das mesmas oportunidades, como estudar na escola alemã, ser membro do clube, relacionar-se com diferentes grupos nacionais e étnicos, pois

embora provenientes de países diferentes, portando passaportes e cidadanias distintas, tinham em comum um dialeto da língua alemã que falavam há séculos, além de costumes e tradições afins e uma homogeneidade étnica (JOVANOVIC, 1993, p. 11).

Os descendentes de cultura germânica tiveram muito que se esforçar para manter a cultura de sua pátria, preservar seus costumes e sobreviver, em um sentido cultural, sem auxílio do governo brasileiro que os recebia. Passaram a criar diversas associações, como escolas, clubes, jornais e partidos políticos, de modo a estabelecer um forte sentimento de unidade em torno da comunidade. Essa pesquisa é inserida no contexto social como um forte mecanismo na preservação do patrimônio histórico e cultural da comunidade germânica na região do Grande ABC, oferecendo a possibilidade de conservação do acervo coletado e na devolução deste como registro histórico para a comunidade em geral.

## **2. Contexto Sobre a Coleta de Acervo**

A pesquisa “Comunicação, Identidade e Memória na Comunidade Germânica no ABC Paulista”, desenvolvida entre 2013 e 2015 por Mariana Lins Prado, é vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da USCS e teve sua realização apoiada pela Capes. Tem como tema a comunicação da cultura germânica no ABC Paulista, com objetivo de identificar e analisar as formas de comunicação da cultura germânica utilizadas entre os imigrantes e seus descendentes, para manter ou incorporar o outro, transformando seus costumes enquanto comunidade cultural germânica no ABC. Caracterizar quem é e como se formou essa comunidade. Conta com as entrevista de sete homens e sete mulheres, tendo como método as narrativas orais de histórias de vida, desenvolvida pelo Núcleo de Pesquisa Memórias do ABC da USCS, bem como a análise do discurso, de linha francesa. Delineia uma comunidade e culturas híbridas, compostas por indivíduos de diversas nacionalidades – alemã, sim, mas também austríaca, iugoslava, lituana, húngara, romena – todas ligadas entre si pela língua, fundamentalmente. Por meio de suas memórias, considerando-se que essas comunicam cultura, são identificados seus hábitos, crenças, valores e sonhos. Como mediadoras de comunicação, são apontadas as suas escolas, associações e espaços de convivência, além

de elementos como a religião, notadamente a católica e a luterana, as práticas de esporte e lazer e os hábitos culinários, componentes que são liga ao caldo cultural dessa comunidade.

Neste mesmo contexto está inserida a pesquisa “Memórias, Culturas e Identidade nas imagens da Comunidade Cultural Germânica no ABC Paulista”, desenvolvida por João Paulo Soares da Silva em Iniciação Científica. Esta parte da coleta do acervo pessoal de alguns dos depoentes da primeira, como: Carlos Musskopf, Frida Schmidt, Gertrudes Dal Pos, Ingrid Koster, João Becker, Luise Babisch e Rosvita Grabner. A coleta está em desenvolvimento juntamente com a análise das informações de cada fotografia.

### **3. Acervo coletado**

Nesta parte, apresentamos alguns dos entrevistados que colaboraram com esta pesquisa, bem como relatamos o material de seus acervos pessoais por eles disponibilizado. Após o processo de identificação de cada imagem ou objeto, eles são armazenados e devidamente agora parte também da coleção do sistema HiperMemo.

1) Carlos Musskopf nasceu em 1954 em Estrela, no Rio Grande do Sul. É descendente de imigrantes alemães e pastor da Igreja Luterana do ABCD em Santo André há mais de oito anos. Foram coletadas e digitalizadas cerca de 90 fotos pertencentes ao acervo da Igreja Luterana do ABCD, em Santo André. Além disso, foram coletados também por volta de 15 informativos da igreja, todos da década de 1960.



Carlos Musskopf em sua residência durante gravação de entrevista em 2014. Acervo: HiperMemo



Visita do conselho distrital do ABC no terreno, em novembro de 1967, com o conselheiro Dr. Junebluth e o presidente da obra, Gustavo Adolfo. Hassel/Alemanha. Acervo: HiperMemo



O começo do Serviço Social em uma casa alugada na Av. Industrial, em Santo André. Da esquerda para a direita: Dr. Galomon, Pastor Fischer e sua esposa, a enfermeira Aparecida Rosa e a assistente social Sra. Elma da Costa Ribeiro, em março de 1969. Acervo: HiperMemo



A comunidade Luterana no lançamento da pedra fundamental, mesmo embaixo de forte chuva, na década de 60.. Acervo: HiperMemo



O Presidente A. Wischmann, Sr. Leoni, Sr. Volckere, F.U. Vesper, e Dr. Appél, no lançamento da pedra fundamental da igreja, na década de 60. Acervo: HiperMemo



**O Vice-Presidente K. Gottschald começa a ação do lançamento da pedra fundamental, na década de 60. Acervo: HiperMemo**

2) Frida Schmidt nasceu em 1924 em São Caetano do Sul, cidade do ABC Paulista. Filha de imigrantes austríacos e estudou por 4 anos no ensino primário na *Johannes Keller Schule*, entre 1930 e 1938, escola alemã localizada nesta mesma cidade. Trabalhou como modista em São Paulo até se casar. Foram coletadas e digitalizadas cerca de 65 fotos de seu acervo pessoal, além de 1 documento de recordação da sua primeira comunhão.



Frida Schmidt durante gravação de entrevista no campus 1 da USCS, dez/2008. Acervo: HiperMemo



Andreas Hönnegger, Luise Hönnegger e irmãos de Frida Schmidt ainda na Áustria, antes da imigração para o Brasil. Acervo: HiperMemo



Ferdinand Frattner e Aloise Frattner, avós de Frida Schmidt, ainda na Áustria, aproximadamente em 1860. Acervo: HiperMemo



Frida e seu cachorro de estimação, na infância. Acervo: HiperMemo

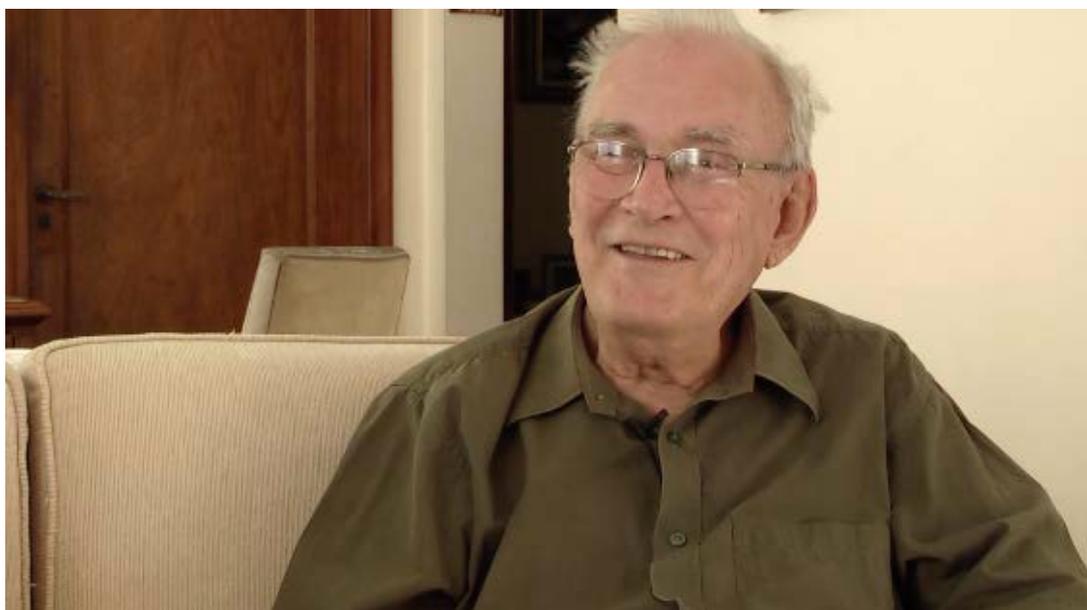


Frida Schmidt e Bernard Robert Schmidt, então seu namorado, passeando pela rua Direita, em São Paulo.



**Frida Schmidt, seu marido Bernard Robert Schmidt, e os filhos Roberto e Ricardo Schmidt, em 1946.  
Acervo: HiperMemo**

3) João Becker nasceu em 1934, em São Paulo e morou em São Bernardo do Campo, cidade do ABC Paulista, onde seus pais tinham um frigorífico. O seu pai é de origem prussiana e sua mãe nasceu em Dresden, Alemanha. A família retornou ao país de origem, onde morou por volta de 10 anos até ser repatriada pelo governo brasileiro, em 1948, após a Segunda Guerra Mundial. Foram coletadas e digitalizadas por volta de 190 fotos do acervo pessoal de João Becker, além de 1 documento carimbado do frigorífico de sua família.



João Becker em sua residência, em São Paulo, durante gravação de entrevista em 2014. Acervo: HiperMemo



João Becker e seus primos, em frente ao frigorífico de sua família, em São Bernardo do Campo. Acervo: HiperMemo



Christoph, sua esposa Elsa, João Becker e sua prima Marta Erika, na Alemanha, entre 1938 e 1948.  
Acervo: HiperMemo



[Identificação do objeto ainda em elaboração junto com João Becker]



Igreja de Nossa Senhora “Frauenkirche”, em Dresden, Alemanha. A igreja luterana foi destruída por bombardeios dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Ao fim do conflito, foi reconstruída como um símbolo da reconciliação entre os inimigos de guerra. Acervo: HiperMemo



João Becker durante sua formatura da Faculdade de Medicina, PUC-Sorocaba, em 1967. Acervo: HiperMemo

#### 4. Análise dos Resultados

Este artigo, originário de uma investigação em nível de iniciação científica, expõe os resultados parciais obtidos até o momento. Estes nos remetem à importância dos processos comunicativos da cultura germânica a partir das expressões da memória. Através de relatos, obtidos por meio das narrativas orais de história de vida como método, e também das imagens fotográficas, entre outras fontes, podemos identificar a manifestação da cultura germânica nas cidades da região do ABC Paulista.

A fotografia pode funcionar como objeto biográfico, com potencial para ampliar o desempenho narrativo no decorrer das entrevistas. Objetos biográficos, segundo Janet Hoskins (1998), são como expressões materiais que guardam alguma relação com a vida da pessoa que a possui. Esses objetos funcionam como catalisadores de memórias afetivas por marcar determinados momentos da vida de seus proprietários e permanecer durante um tempo considerável na presença de seu possuidor (HOSKINS, 1998). Partir das narrativas de história de vida, isto é, ouvir o que cada um tem a dizer é conhecer o seu “patrimônio pessoal”, uma vez que cada memória e cada pessoa são únicas; “suas percepções são, em certa medida, criações, e suas lembranças fazem parte de uma imaginação sempre em movimento” (SACKS, 1994, p. 15 apud WORCMAN; PEREIRA, 2006, p. 201)

Outra característica que se percebe da comunidade germânica nas cidades do ABC é que ela é formada não apenas por alemães, mas por imigrantes e descendentes de outras nacionalidades, cuja cultura de origem muito se aproxima da cultura germânica. Essa organização cultural e comunitária indica a efetiva preocupação que as comunidades de imigrantes germânicos tiveram em manter instituições responsáveis pela manutenção ou difusão da cultura da sua “pátria-mãe”. Tais manifestações culturais também se expressam em imagens, sobretudo em fotografias.

## 5. Referências

BOSI, Eclea. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.

CAPRINO, Mônica Pegurer; PERAZZO, Priscila Ferreira. Possibilidades da comunicação e inovação em uma dimensão regional. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (org.). **Comunicação e Inovação**. São Paulo: Paulus, 2008. p. 111-126.

DIETRICH, Ana Maria. História Oral e Fotografia: Desafios Metodológicos. **Revista de História Contemporânea**, São Paulo, n.1, nov-abr 2008.

JOVANOVIC, Aleksander. Os Donauschwaben, uma comunidade de língua alemã em São Caetano. In: **Revista Raízes**. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, nº 9, julho de 1993, ano 5, pp. 11 – 18.

MARQUES, Marilda. Suábios do Danúbio: “Lembrar, escrever, esquecer”. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.4, n.2, p.189-193, jan/jun. 2012.

SACKS, Oliver. Prefácio. In: ROSENFELD, Israel. **A invenção da memória**. Paris: Flammarion, 1994.

SIRIANI, Silvia Cristina Lambert. **Uma São Paulo alemã: Vida cotidiana dos imigrantes germânicos na região da capital (1827 -1889)**. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (orgs.). **História falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC SP, Museu da Pessoa e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 280 p.

## **Memórias sob as águas: relatos dos atingidos pela Usina Hidrelétrica Estreito no documentário “Tocantins: Rio Afogado”<sup>1</sup>**

Carla Longhi<sup>2</sup>  
Lígia Regina Guimarães Clemente<sup>3</sup>  
Universidade Paulista- Unip SP

### **Resumo**

O debate sobre a instalação de usinas hidrelétricas costuma polarizar as visões sobre o desenvolvimento da matriz energética do país e os impactos ambientais e sociais causados à população local. Este artigo tem como objetivo analisar os testemunhos de moradores atingidos pela Usina Hidrelétrica Estreito relatados no documentário “Tocantins: Rio Afogado”, de 2005, época em que a usina estava na fase de aprovação da Licença Ambiental Prévia. Tendo como base teórico-metodológica autores como Ricoeur e Certeau, percebe-se como esses relatos de memória dos atingidos e sua relação com o rio e o cenário que seria completamente alterado encontra espaço para impressões e subjetividades no suporte do documentário, em meio à relação conflituosa, de disputas e negociações entre a comunidade local e o empreendedor.

**Palavras –chave:** Relatos; Memória; Atingidos; UHE Estreito; Rio Tocantins.

Este artigo tem como ponto de partida uma pesquisa de Mestrado, que vem sendo realizada, na qual tenta-se compreender como os diversos atores sociais envolvidos no processo de instalação de um grande empreendimento, como uma usina hidrelétrica, são representados nas diferentes instâncias da esfera midiática. A partir da categorização das instituições que fazem parte desse processo por esferas sociais: do Estado, da sociedade civil; do mercado e da mídia impressa, analisa-se como os atores sociais, tais quais: o poder público, o consórcio responsável pelas obras; associações; movimentos sociais;

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 8- Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, Universidade Paulista, São Paulo-SP, carlalonghi@uol.com.br.

<sup>3</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, Universidade Paulista, São Paulo-SP, ligiaufma@gmail.com.

organizações não governamentais e comunidade impactada direta e indiretamente (ribeirinhos, agricultores, comerciantes, indígenas e outros) se fazem representar por meio de ferramentas de comunicação e como são representados na mídia.

Observando-se que nem todas as vozes e atores sociais têm iguais condições e espaço nos suportes tradicionais da mídia, optou-se aqui por analisar como um documentário consegue captar as subjetividades, angústias e incertezas dos moradores do entorno do rio - que seria mais tarde transformado em um grande lago de uma usina hidrelétrica; assim como esses relatos de memória problematizam as complexas relações intrínsecas ao processo de negociações e também sintetizam as subjetividades da relação do homem com o espaço habitado (e que não é inteiramente abarcado na legislação que rege a construção de hidrelétricas no país).

Metodologicamente, cabe explicitar que este texto não se trata a rigor de uma análise fílmica de documentário (considerando planos, enquadramentos e trilhas), mas de perceber os relatos dos moradores enquanto possibilidade de narrativa. Reconhece-se também a natureza do gênero documentário enquanto uma representação e não uma reprodução da realidade, como assinala Bill Nichols (2005) “os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social” (NICHOLS, 2005, p.73).

Sob direção de Hélio Brito e João Luiz Neiva Brito, o documentário “Tocantins: Rio Afogado”, de 2005, com duração de 55 minutos, aborda a questão das usinas hidrelétricas ao longo do rio Tocantins e problematiza a relação entre meio ambiente e desenvolvimento socioeconômico. O documentário aborda três fases do processo por meio de depoimentos de famílias atingidas de três usinas ao longo do curso do rio: o caso da Usina Hidrelétrica Serra da Mesa (GO), em funcionamento há 10 anos (à época do vídeo); a UHE Peixe-Angical (TO), em fase de construção, e a UHE Estreito (MA) (nosso objeto) que à época passava pelo processo de Licença Ambiental Prévia pelo Instituto

Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama). Em cada fase, os ribeirinhos vivem um dilema diferente em relação a cada barragem.

No primeiro caso, os atingidos relatam as consequências para a comunidade local de uma barragem há mais de dez anos em operação: degradação do meio ambiente, doenças, contaminação das águas por mercúrio (pois no local funcionava uma mina de extração de pedras preciosas) e injustiças no processo de indenização. No segundo, eles relatam a luta por indenizações justas. E no terceiro, a UHE Estreito, as incertezas a angústia quanto ao projeto de uma usina que em breve seria realidade.

O vídeo tem início com a explicação sobre formação geográfica do rio Tocantins, sua nascente nas proximidades de Brasília, percorrendo 2.600km, passando pelos estados de Goiás, Tocantins, Maranhão e Pará e desaguando no mar, em Belém (PA). A partir do *off* explicativo a seguir, a narrativa tem sequência com os diversos relatos e testemunhos dos moradores dos municípios atingidos pela UHE Estreito.

Hoje existem cinco usinas já construídas no rio Tocantins: Tucuruí, Serra da Mesa, Lajeado, Cana Brava e Peixe - Angical. Até 2020 mais sete usinas serão construídas no rio Tocantins. Serão 12 usinas ao longo do rio com 12 grandes lagos. Cada usina afoga em média 180 km de rio. Ao final restarão poucos quilômetros de rio entre um lago e outro. A próxima usina a ser construída é a de Estreito. Os atingidos pela futura usina estão contra (BRITO, 2005).

A narrativa neste documentário é construída por testemunhos fragmentados, recortes selecionados e extraídos da entrevista da gravação completa. Sobre o fragmento, Calabrese (1987) define que ele não traça uma fronteira delineada e específica; é um recorte, uma interrupção, uma reconstrução: “O fragmento deixa-se ver pelo observador tal como é, e não como um fruto de uma acção do sujeito” (CALABRESE, 1987, p. 88).

O testemunho, segundo Ricoeur (2007), é originalmente oral, escutado, constitui uma sequência narrativa à memória declarativa. “O testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo ‘das coisas do passado’ (*praeterita*), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica” (RICOEUR, 2007, p. 170). O processo do testemunho, segundo ele, tem início no nível da percepção de uma cena

vivida, passa pelo nível da retenção da lembrança e, então, pelo nível declarativo de reconstituição dos acontecimentos.

A especificidade do testemunho, para Ricoeur, é a assertiva “eu estava lá”. O sujeito se autodesigna testemunha e, mais que isso, ele pede que lhe dêem crédito “acredite em mim”. “A autenticação do testemunho só será então completa após a resposta em eco daquele que recebe o testemunho e o aceita” (RICOEUR, 2007, p. 173). E classifica, ainda, como “testemunha confiável”, sendo aquela que pode manter seu testemunho no tempo. Relatos a partir dessa noção de testemunho é que serão considerados nesta análise.

### **1. A UHE ESTREITO: contexto e sujeitos**

Antes de perceber os relatos de memória dos atingidos no documentário é oportuno fazer uma breve contextualização da UHE Estreito, inaugurada em 2012, sete anos após a gravação do documentário.

Construída no rio Tocantins, é situada nos estados do Maranhão e Tocantins, com reservatório alcançando 400 km<sup>2</sup> de terras inundadas de abrangência em 12 municípios desses dois estados: Estreito e Carolina, no Maranhão, e Aguiarnópolis, Babaçulândia, Barra do Ouro, Darcinópolis, Filadélfia, Goiatins, Itapiratins, Palmeirante, Palmeiras do Tocantins e Tupiratins (TO). Sob responsabilidade do Consórcio Estreito Energia (Ceste), formado pelas empresas multinacionais GDF Suez-Tractebel Energia, Vale, Alcoa e Intercement, a Usina teve investimento na ordem de R\$ 5 bilhões e compõe uma das grandes metas do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) 2 na área energética do país desta década. O processo de instalação do empreendimento foi marcado por diversos conflitos e despertou o debate na imprensa sobre as questões relativas aos impactos trazidos a nível local (questões ambientais, socioeconômicas e territoriais), assim como o potencial desenvolvimento para a matriz energética brasileira gerado pela barragem.

A história da UHE Estreito começa muito antes do início de sua construção. De acordo com o Ministério de Minas e Energia, ela foi relacionada como um

empreendimento de geração de energia elétrica necessário para atender ao aumento da demanda nacional já no final da década de 1990, no Plano Decenal de Expansão da oferta de energia elétrica (2000/2009). Em julho de 2002, as empresas Suez Energy South America Participações Ltda., BHP Billiton Metais, Vale, Alcoa Alumínio S.A. e Camargo Corrêa Energia venceram o leilão promovido pela Agência Nacional de Energia Elétrica - ANEEL para a implantação da Usina. Ainda em 2002 foi realizada a primeira rodada de audiências públicas nas Cidades de Carolina e Estreito, no Maranhão, e Babaçulândia, Filadélfia e Aguiarnópolis, no Tocantins; realizadas novamente no ano de 2005.

As audiências públicas de 2005 nos municípios de Carolina (MA) e Filadélfia (TO) foram registradas no documentário em análise. Na ocasião foram captados testemunhos tais como: “Nós não queremos acreditar que o Ibama vai conceder essa Licença. Eu quero dizer que o povo ribeirinho já estão sofrendo só por ver os comentários da construção da barragem porque eles estão conscientes que as indenizações que eles vão receber não dá pra levar a vida” (2005) e também “Até agora todas as barragens que foram planejadas no Tocantins foram construídas. Começa de Serra da Mesa, Cana Brava, Lajeado e Tucuruí, eu tô mentindo? E parece que esse aí vai sair também porque se depender do Ibama tudo já tá prontinho” (2005). Ambos os depoimentos não têm os créditos nomeando os sujeitos que falam, são vozes anônimas problematizando as dificuldades que seriam enfrentadas pelos atingidos.

Apesar do posicionamento contrário de alguns membros da sociedade civil, entre 2005 e 2006, o Ibama emitiu, respectivamente, a Licença Ambiental Prévia - atestando a viabilidade técnica e ambiental da UHE Estreito - e a Licença de Instalação, autorizando o início da construção da Usina. Em 2008 foram iniciadas as obras civis. O rio Tocantins começou a ser desviado em 2009; em 2010 o Ibama emitiu a Licença de Operação, autorizando o início do enchimento do reservatório da UHE Estreito, e no mês de novembro o então presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, acionou o fechamento da primeira comporta do vertedouro, simbolizando o início do enchimento do reservatório. A UHE Estreito foi inaugurada em outubro de 2012, quando a presidenta da República, Dilma Rousseff, acionou simbolicamente a oitava unidade

geradora. Assim, a Usina passou a oferecer sua capacidade total de 1.087 MW de energia. A energia gerada pela UHE é distribuída por meio do Sistema Interligado Nacional (SIN), sistema operado pelo Operador Nacional do Sistema Elétrico (ONS).

Observa-se que os diversos sujeitos e atores sociais que fazem parte do processo de instalação da UHE Estreito vivenciam um campo conflituoso, de forças, de interesses opostos, onde negociações e acordos passam por relações de poder (Foucault, 1997), também de estratégias e táticas. Os Estudos de Impactos Ambientais (EIA/RIMA) da obra foram diversas vezes questionados pelos movimentos sociais indígenas, sem-terra e ribeirinhos, pelo Ministério Público Federal e pela Justiça Federal, por considerarem ausência das áreas indígenas nos estudos, entendendo que seriam atingidas as Terras Indígenas Apinajé e Krahó, no Tocantins, e Krikati e Gavião, no Maranhão. Foram recorrentes também invasões ao canteiro obras da Usina, como a dos manifestantes do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), acampando no empreendimento em março de 2008.

É válido considerar também que essa tensão entre os sujeitos envolvidos e legitimação de suas ações e conquistas passa muitas vezes pela esfera pública da visibilidade da comunicação, pela legitimação de suas vozes, pelos discursos que os constituem sujeitos. Arendt (2007) considera a necessidade de conhecer esse sujeito, de dar voz a ele: “o ato humano primordial e especificamente humano deve, ao mesmo tempo, conter resposta à pergunta que se faz a todo recém-chegado: ‘quem és?’” (ARENDR, 2007, p.191). Ter conhecimento da resposta a essa pergunta requer também ouvir esse recém-chegado.

## **2. Relatos do homem comum**

Michel de Certeau (1994), em sua obra sobre *A Invenção do Cotidiano*, redescobre um herói sem nome, que é cada um ao mesmo tempo e ninguém, o homem comum (ordinário), que protagoniza o cotidiano nas duas suas práticas diárias da cidade. Para ele, “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando

define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 1994, p.63).

Tendo em vista que no noticiário jornalístico e junto à formação da opinião pública têm mais espaço e preferência as fontes oficiais: o empreendedor, o Estado e seus agentes, opta-se nesta análise por observar como, no documentário, esses homens e mulheres comuns, ordinários, tecem a narrativa e protagonizam um enredo que aglutina impressões pessoais, relatos de suas memórias afetivas, ao mesmo tempo que problematizam as grandes discussões que envolvem a construção de barragens no país.

Acompanha-se agora os relatos desses sujeitos, suas impressões captadas num recorte histórico do ano de 2005, antes da instalação da usina se concretizar; suas incertezas quanto ao futuro e traços subjetivos de sua relação com o rio Tocantins, com o espaço físico que seria em breve modificado e suas fraquezas frente à grandiosidade do empreendimento, que em breve sairia do projeto para se tornar realidade. Selecionou-se para a análise relatos de seis testemunhas moradores do entorno do rio.

**Figura 1: Atingidos no documentário “Tocantins: Rio Afogado”:** Dalcivan Rocha, Maria Zelia, Raimundo Vicente, Alberto Harpyhy, Maria Barros e Dora Sousa.



**Fonte: Capturado do documentário (Brito, 2005).**

O primeiro relato selecionado para esta análise é do morador do município de Filadélfia (TO), Dalcivan Rocha:

O primeiro impacto ambiental pra nós é o fato de inundar todas, ou seja, as melhores terras que nós temos no nosso município. Nós temos dois



tipos de terras no nosso município, a boa e uma ruim. A boa são as terras ribeirinhas, todas essas são terras de primeiríssima qualidade, esse é o primeiro impacto, um impacto grande ambiental, que está diretamente ligado à sobrevivência de uma série de pessoas. O segundo impacto será o social, o afastamento dessas pessoas do seu cotidiano, que vem de longas datas. Pessoas que não têm hábito nem vontade de morar fora dos seus redutos, das suas regiões, que produzem ali há muitos anos; nunca enricaram, mas também nunca passaram fome nem ficaram pobres. São pessoas que estão vivendo durante cem, duzentos anos, que vivem sobrevivendo do que realmente é o rio: ele sobe, eles sabem onde produzir; ele desce, eles produzem melhor aproveitando as vazantes. Nós sabemos que vem um lago, sabemos que vai atingir nossa região. Nós sabemos que vai afastar só no nosso município mais de mil moradores, nós sabemos que vão indenizar sim, vemos falar, mas não sabemos de que maneira. (Relato de Dalcivan Rocha, 2005).

O morador Dalcivan aponta primeiramente a questão dos impactos ambientais e sociais. Vale lembrar que para que sejam emitidas licenças ambientais e a permissão para construir usinas hidrelétricas é necessária a realização do chamado Estudo de Impactos Ambientais (EIA). No caso da UHE Estreito, o EIA foi realizado em 2001, pela empresa CNEC Engenharia como condição para emissão da Licença Prévia pelo Ibama. Esse documento aponta, no quesito “impactos socioambientais”, que a UHE Estreito resultaria num saldo inicial de 5.937 habitantes atingidos, compreendidos em 268 famílias da zona urbana e 1.019 famílias da zona rural. Registra, também, impactos sobre 301 imóveis urbanos atingidos e 909 imóveis rurais. O Estudo reconhece e avalia os impactos ambientais e sociais para a região: “A intervenção sobre o espaço físico para implantar a UHE Estreito (TO/MA) atinge também o espaço social constituído, provocando, de modo considerável, alterações no cotidiano da população residente nas proximidades do empreendimento” (CNEC, 2001, p.67).

Dalcivan destaca também a íntima relação dos moradores ribeirinhos com o ritmo natural do rio, de cheias e vazantes, permitindo o plantio nas terras férteis à beira do rio. Com a construção do reservatório, 400 km<sup>2</sup> de terra foram inundados e as famílias remanejadas para outras áreas. O morador explana a certeza de que mudanças iriam ocorrer, mas demonstra insegurança e dúvida quanto aos procedimentos, o “como” se daria o processo, era esse o sentimento predominante àquele momento. Outro relato

selecionado foi o da quebradeira de coco babaçu, do povoado de Palmatuba, localizado no município de Babaçulândia- TO. De acordo com o EIA, “o enchimento do reservatório causará a inundação total do povoado Palmatuba, pertencente ao município de Babaçulândia” (CNEC, 2001, p.126). Maria Zélia dá o seu relato enquanto continua exercendo sua atividade laboral, atrás de uma enorme pilha de coco babaçu: “esse rio se nós ficar sem ele é igual ficar assim sem um parente, igual um parente quando morre. Nós só não briga porque a gente não tem força, se nós tivesse um grupo, nós brigava mesmo porque nós temos que brigar porque é nosso” (2005).

O coco babaçu era principal fonte de renda das mulheres de Palmatuba antes do enchimento do reservatório. O babaçu é fruto de uma palmeira que costuma atingir até 20m de altura, comum em alguns estados do Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Do fruto são extraídos amêndoas para produção de leite e óleo do babaçu; da casca, se produz o carvão; as palhas da palmeira são utilizadas na construção de casas. Também são produzidos sabonete e outros cosméticos, assim como artesanato das palhas e casca da palmeira. Um quilograma da amêndoa do coco custa, em média, R\$0,50 centavos. É uma atividade manual intensa, quase exclusivamente feminina e passada tradicionalmente por gerações de mãe para filha.

O depoimento e situação das quebradeiras como Maria Zélia pode ser lido também a partir do entendimento de Hannah Arendt sobre a *Vita Activa* e o fazer humano, em *A condição Humana* (2007, p.15), em que ela analisa as três atividades básicas da vida humana: Labor, Trabalho e Ação. Em resumo, o labor tem um estatuto de naturalidade, de necessidade vital de sobrevivência; assegura a existência da espécie; tudo que é produzido é consumido, por isso é repetido circularmente. Já o trabalho garante a durabilidade do mundo, é o artificialismo da existência humana, a mundanidade. Tem um caráter cultural e seu objetivo é construir um mundo artificial que funcione; situa-se oposto ao labor porque o seu processo artificial é acabado e fechado, encerra-se na finalização do objeto. No entanto, no caso da atividade cultural das quebradeiras de coco Labor e Trabalho são imbricados, o processo não se encerra na finalização do produto, ele continua dia após a dia, geração após geração num ciclo contínuo.



A ação, por sua vez, ainda segundo Arendt, pressupõe pluralidade; só se realiza na relação com o outro, é coletiva, interpessoal e intersubjetiva. É uma atividade dos homens livres na esfera pública, não pode se executar na esfera íntima. Maria Zélia aponta a necessidade de um grupo para brigar pelo que pertence a elas; a ação (no conceito de Arendt) ainda não se exercia enquanto possibilidade de luta por direitos e conquistas e de discurso. “Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz” (ARENDR, 2007, p. 192). O enchimento do reservatório e o alagamento dessas terras significa para comunidade também uma mudança no seu próprio fazer humano, nas suas relações com o trabalho, com o território, com a tradição, com a sua própria voz e a forma de viver.

O município de Babaçulândia foi o mais atingido pela Usina. Cerca de 193 imóveis atingidos e uma área de 7.286 hectares alagada, de acordo com o previsto no EIA (2001). “Trata-se de um impacto de natureza negativa causado diretamente pelo empreendimento, cuja duração é permanente, sendo também localizado, irreversível, de ocorrência certa e imediata (CNEC, 2001, p.126). Raimundo Vicente, morador da Ilha de São José, no município, mais tarde praticamente desapareceria submersa pelas águas do reservatório, já se posicionava a respeito do empreendimento:

Eu não posso ser a favor da barragem, porque a barragem eu não encontro nenhuma utilidade que vem aqui pra nossa região. Eu conheço diversas partes, as ilhas, as ilhas tudo habitadas, são habitadas de babaçu, habitadas de criação. Aqui a Ilha de São José é habitada de babaçu, é habitada de criação; aqui nós temos nossa lavoura que produz diariamente. Essa barragem vai acabar com tudo, com tudo completamente e agora o que vamos fazer? Além da terra, essa natureza que a gente muito ama. Um velho que nem eu que posso dizer fui acabado de criar aqui, cheguei aqui com a idade de 12 anos e tô com a idade de 66 anos conheço muito bem o modo de se labutar aqui e o amor que todos nós tem aqui. Dinheiro nenhum nos vai pagar, a indenização, dinheiro nenhum paga nem a nossa amizade que a gente tem com a terra quem dirá o valor da terra, da criação e da produção. (Relato de Raimundo Vicente, 2005).

Raimundo Vicente problematiza, em seu relato, além do valor monetário da propriedade, o fator da subjetividade, do apego e amor à terra, que é imensurável no quesito que compõe o valor da indenização no processo de desapropriação e remanejamento das famílias atingidas. “A desapropriação é o procedimento administrativo pelo qual o Poder Público ou seus delegados, mediante prévia declaração de necessidade pública, utilidade pública ou interesse social, impõe ao proprietário a perda de um bem, substituindo-o em seu patrimônio por justa indenização” (CNEC, 2001, p.88). Nos termos do art. 10, da Lei 9.074/95, com a redação dada pela Lei 9.648/98, “cabe à Agência Nacional de Energia Elétrica – ANEEL, declarar a utilidade pública, para fins de desapropriação ou instituição de servidão administrativa, das áreas necessárias à implantação de instalações de concessionários, permissionários e autorizados de energia elétrica”.

Vainer (2007), no artigo “Conceito de atingido: uma revisão do debate e diretrizes”, discute que a noção de “atingido por barragem” não é meramente técnica ou econômica, mas é um conceito em disputa, que diz respeito à legitimação e ao reconhecimento de direitos e demandas.

Estabelecer que determinado grupo social, família ou indivíduo é, ou foi, atingido por determinado empreendimento significa reconhecer como legítimo – e, em alguns casos, como legal – seu direito a algum tipo de ressarcimento ou indenização, reabilitação ou reparação não pecuniária. Isto explica que a abrangência do conceito seja, ela mesma, objeto de uma disputa (VAINER, 2007, p.01)

Desde 26 de outubro de 2010, com o Decreto Nº 7.342, a ferramenta utilizada pelos estudos hidrelétricos que define quem é ou não considerado atingido é o Cadastro Socioeconômico realizado com os moradores das áreas afetadas: “Art. 1º Fica instituído o cadastro socioeconômico, como instrumento de identificação, qualificação e registro público da população atingida por empreendimentos de geração de energia hidrelétrica”.

No caso da UHE Estreito, ser reconhecido como atingido e, conseqüentemente, ter direito a uma compensação, foi motivo de diversas tensões entre os moradores das áreas direta e indiretamente atingidas do reservatório e o Consórcio responsável pelo empreendimento. O plano de remanejamento do Ceste incluiu aos atingidos as opções de:



aquisição, que é a compra do imóvel; o reassentamento (loteamento) coletivo rural e urbano, a carta de crédito rural e urbana e o lote urbano.

Sobre a relação do homem com o território em que habita, Milton Santos (1987) pontua que nela perpassa também a questão da cidadania.

Cada homem vale pelo lugar onde está: o seu valor como produtor, consumidor, cidadão, depende se sua localização no território. O seu valor vai mudando, incessantemente, para melhor ou pior, em função das diferenças de acessibilidade (tempo, frequência, preço). Independentes de sua própria condição. Pessoas, com as mesmas virtualidades, a mesma formação, até mesmo o mesmo salário têm valor diferente segundo o lugar em que vivem: as oportunidades não são as mesmas. Por isso, a possibilidade de ser mais ou menos cidadão depende, em larga proporção, do ponto do território onde se está (Santos, 1987, p. 81).

Ser reconhecido como atingido, ter direito a uma indenização e/ou ser remanejado para outra localidade é um processo complexo, que perpassa à questão que a legislação abarca; de acordo com o depoimento, envolve questões mais umbilicais sobre o homem e seu território, seu espaço, que não encontram espaço nas negociações e acordos entre os atingidos e o empreendedor.

Outro impasse no contexto da UHE Estreito foi a inclusão dos povos indígenas Apinajé, Gavião Krikati e Krahó nos Estudos Ambientais. O reconhecimento de suas terras como atingidas foi fruto de um processo polêmico e de discussão entre diversas instituições como Centro de Trabalho Indigenista (CTI), Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério Público, Ibama e Ceste. Pertencente ao povo Krahó, o indígena Alberto Harpyhy dá o seu relato, no documentário, com seu ponto de vista e impressões sobre usina:

Essa é uma preocupação que a gente tá tendo, nós indígena, com o pensamento que o branco tá trazendo. Eles quer trazer desenvolvimento pro nosso país, né? Mas eu fico pensando se não tem um outro jeito de trazer o desenvolvimento pro nosso país ser ter tantas mil barragens que tem no Brasil e ainda é mais construindo barragem. Tudo que é construído em torno da nossa área, a gente não é comunicado, não é consultado nada. As coisas é feito sozinho como se fosse daquela nação. O Brasil não tá sendo só do branco não. O Brasil também é o do índio. Como na história que hoje as pessoas falam: o índio é o primeiro brasileiro, o segundo brasileiro somos nós. Mas o segundo, nessas horas



assim, não consultam o primeiro brasileiro se pode fazer ou não. As coisas tá sendo feito sozinho como se eles fossem dono sozinho né? A gente é dono também (Relato de Alberto Harpyhy, 2005).

Alberto Harpyhy discute sobre o modelo de desenvolvimento que vem sendo conduzido no país e coloca em xeque a escolha da construção de usinas hidrelétricas como a melhor opção.

De acordo relatório de fiscalização da ANEEL, que apresenta a atualização do Parque Gerador do Brasil até o dia 31 de dezembro de 2014, a capacidade instalada no Brasil em 2014 chegou a 133,9 mil megawatts (MW) provenientes de 202 Usinas Hidrelétricas, 1935 termelétricas, 228 eólicas, 02 usinas nucleares, 487 Pequenas Centrais Hidrelétricas, 497 Centrais Geradoras Hidrelétricas e 311 usinas solares. A maior potência é proveniente de usinas hidrelétricas (62,80%), seguida de termelétricas com 28,25%, e das Pequenas Centrais Hidrelétricas, com 3,58%. Compõem ainda a matriz 1,49% de potência de usinas nucleares, 3,65% de eólicas, 0,23% das centrais geradoras e a menor porcentagem (0,01%) é proveniente de geradora solar fotovoltaica.

Nota-se por esses dados da ANEEL que fontes de energia como a eólica e a solar (que a princípio causariam menos impactos socioambientais que as demais) ainda são insipientes no país (representam 3,65% e 0,01% ,respectivamente, do total da energia produzida); cabendo ao carro chefe da produção de energia (62,80%), a de origem hidrelétrica, ainda assim, considerada uma energia limpa e renovável que causa relativos e contornáveis impactos.

Sobre a concepção de desenvolvimento a qual Alberto Harpyhy questiona, também vem sendo discutida por diversos cientistas ao longo de várias décadas. Celso Furtado (2004) sintetiza o pensamento de que para haver de fato desenvolvimento é necessário que haja um projeto social subjacente. “Dispor de recursos para investir está longe de ser condição suficiente para preparar um melhor futuro para a massa da população. Mas quando o projeto social prioriza efetiva melhoria das condições de vida

dessa população, o crescimento se metamorfoseia em desenvolvimento” (FURTADO, 2004, p.484).

O indígena, em seu depoimento, traz a tona, ainda, a relação índio/ homem branco estabelecida desde o período colonial e que ainda nos dias atuais implica em relações de poder, disputa pelo espaço, pela liberdade de escolha e de tomada de decisões.

Em outro relato, a ribeirinha Maria Barros também apresenta angústias e incertezas quanto à proximidade da concretização da barragem: “O que acho é que não vem nada bom não. Na minha gestão só vem o que é ruim, mas a palavra da gente não vale coisa nenhuma se é que eles querem fazer. Que que adianta a gente dizer que não quer se passam por riba de todos os dito?” (2005). Maria Barros demonstra a fragilidade que sente enquanto indivíduo frente à grandiosidade que o empreendimento representa. Nessa disputa de poder entre os atores sociais envolvidos, ela reconhece a mínima possibilidade do atingido ser escutado e atendido. Ela também externa seu sentimento em relação ao rio, sua perspectiva pessimista para o futuro, corroborando com o nome e ideia fio condutor do documentário, de um rio afogado:

A saudade, as lembranças, isso não vai apagar nunca no meu coração, só em pensar até choro. Convivi demais com o rio. Não tô mais convivendo porque não tenho mais muita coragem de ir lá em baixo, mas daqui tô matando minha saudade de olhar pra ele toda hora, vai acabar tudo né? Vai acabar o nome de rio Tocantins, rio afogado e morto também porque ele não significar mais nada (Relato de Maria Barros, 2005).

O último relato selecionado é uma espécie de recado dado por Dora Sousa, atingida pela Usina Hidrelétrica Cana Brava, aos atingidos pela UHE Estreito:

Eu tô mandando esse recado para os futuros atingidos da barragem de Estreito. Aconselharia a eles a permanecer organizado e lutando e buscar experiência, conhecer outras regiões onde já foram atingidos, conversar com pessoas que já foram atingidas pra eles ter mais experiência e saber como se organizar. A hora de brigar é antes de construir porque depois dela construída, depois do lago pronto fica muito mais difícil, igual está sendo muito mais difícil aqui pro pessoal do estado de Goiás, da usina de Cana Brava (Relato de Dora Sousa, 2005).

A partir do exemplo e da experiência de outra hidrelétrica, Dora alerta os afetados pela UHE Estreito para a possibilidade de luta por garantia de direitos, de organização corporativa; de realização de táticas em resistência às estratégias instituídas pelos empreendedores. Certeau (1994) indica também que esse sujeito cotidiano oferece uma sorrateira resistência à opressão das instituições sociais.

### **Considerações**

Os seis relatos do documentário nos permitiram observar as impressões dos atingidos em um recorte temporal específico, o ano de 2005. Sete anos após o registro daqueles depoimentos a usina não seria mais um projeto, já se tornara realidade, alterando também o curso da vida dos moradores. As impressões, angústias e depoimentos das testemunhas compuseram a linha narrativa do enredo do videodocumentário e cumpriram, segundo esta análise, uma dupla função: a de relato de memória afetiva dos ribeirinhos com o rio e com a terra e a de problematizar as discussões que envolvem o processo de construção de barragens.

Destaca-se também que compreender que essas relações de poder, que permeiam o contexto de instalação de barragens, exercidas em rede e difusas no tecido social, guardam também a possibilidade de produção de saber: “o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento” (FOUCAULT, 1997, p.32). Enquanto sujeitos do discurso, da ação, esses protagonistas do cotidiano podem agir produtivamente em prol de suas conquistas e reorganizar seu mundo e modo de viver.

### **Referências**

- ANEEL. **Relatório de fiscalização do Parque Gerador do Brasil 2014**. Brasil: Aneel, 2014.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BRITO, H; BRITO, J. L. N. **Tocantins: Rio Afogado**. Brasil: Cultura, 2005. DVD

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CNEC Engenharia S. A., **Estudo de Impacto Ambiental e Relatório de Impacto Ambiental – EIA/RIMA da Usina Hidrelétrica de Estreito**. São Paulo, 2001.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FURTADO, C. **Os desafios da nova geração**. In. Revista de Economia Política. Vol. 24, n.4 (96) out-dez 2004, p. 483-486.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1987.

VAINER, C. **Conceito de atingido**: uma revisão do debate e diretrizes. Disponível em <http://www.observabarragem.ippur.ufrj.br/publicações>. Acesso 02 de maio de 2014.

## Narrativas de trajetórias particulares<sup>1</sup>

Helen Emy Nochi Suzuki<sup>2</sup>  
Maria Cristina Palma Mungiolli<sup>3</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo-SP

### Resumo

O artigo apresenta narrativas da trajetória particular de imigrantes brasileiros que moram no Japão, partindo de suas lembranças e memórias. Os depoimentos foram coletados durante a pesquisa de campo realizada no Japão entre setembro e dezembro de 2013. Adotou-se a observação participante durante a assistência de telenovelas brasileiras com objetivo de coletar as histórias de vida desses imigrantes que moram no Japão e analisar aspectos do papel social das narrativas orais na vida dos sujeitos da pesquisa. A partir dos relatos narrados foi possível perceber o papel central da família na (re)construção de suas próprias histórias. Verificou-se a existência de certo distanciamento em relação aos fatos narrados/relembrados, o que lhes permitia (re)olharem essas situações vivenciadas no passado com novas percepções que foram sendo construídas durante o percurso da narração.

**Palavras chave:** História oral; Narrativas; Memória; Imigrantes brasileiros no Japão.

### Introdução

Em setembro de 2013, com a proposta de coletar dados para minha dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, realizei a pesquisa de campo no Japão durante três meses<sup>4</sup>. Nessa época a proposta era outra - no campo dos estudos de recepção - com intuito de investigar a produção de sentidos de identidade brasileira a partir dos discursos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT8: Memórias de Migrações e Deslocamentos do Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo-SP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela – CETVN – ECA/USP e do OBITEL – Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva. E-mail: helenochis@usp.br.

<sup>3</sup> Doutora no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, São Paulo-SP. Professora da Escola de Comunicações e Artes da USP. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela – CETVN – ECA/USP e vice-coordenadora nacional do OBITEL – Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva. E-mail: crismungiolli@usp.br.

<sup>4</sup> A pesquisa recebeu apoio do Programa Santander de Bolsa de Mobilidade Internacional e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

produzidos pelos brasileiros residentes no Japão<sup>5</sup>. A técnica utilizada foi a observação participante por meio da qual acompanhei famílias durante uma semana na assistência das telenovelas brasileiras transmitidas no Japão pelo canal por assinatura da IPCTV, afiliada da Globo no Japão. Um dos/procedimentos metodológicos previa a realização de entrevistas em profundidade com o objetivo de conhecer a história de vida dos sujeitos a fim de contextualizar e interpretar suas produções de sentido sobre os temas da telenovela analisada. Cabe salientar, no entanto, que apenas uma parte do material coletado foi exaustivamente analisada na dissertação. O presente artigo trabalha com parte do material coletado que não foi analisado em profundidade na dissertação objetivando observar aspectos do papel social das narrativas orais na vida dos sujeitos da pesquisa. Portanto, o lugar de onde partimos para essa abordagem ancora-se na proposta inicial de acompanhar os sujeitos da pesquisa no ato cotidiano de assistir à telenovela brasileira<sup>6</sup> no Japão. Essa proximidade criada com a frequência dos encontros permitiu que os laços entre a pesquisadora e os sujeitos da pesquisa fossem construídos a partir da instância da cotidianidade na qual a modalidade da comunicação oral ancora a história de vida. Dessa forma, o presente artigo possui como *corpus* a história de vida contada pelos próprios sujeitos que viveram essas histórias particulares. Certamente, apesar de se tratar de aspectos específicos da vida de cada um dos sujeitos, o *corpus* aqui analisado descortina elementos sobre a constituição desses sujeitos enquanto pessoas que se constroem e se reconstroem por meio da linguagem oral que tanto dá sentido às experiências de vida quanto à construção da memória (BRUNER; WEISSER 1995). A pesquisa baseou-se nos estudos de linguagem de Bakhtin (2003, 2010), nas análises de Bruner e Weisser (1995) e nos Estudos Culturais (Hall, 2006, 2009 e Bhabha, 1998).

## 1. Aspectos da Imigração de Brasileiros ao Japão

---

<sup>5</sup> Dissertação de mestrado intitulada *A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão*. (Suzuki, 2014).

<sup>6</sup> Na época da pesquisa de campo a telenovela que era exibida pela IPCTV era *Amor à Vida*. Telenovela que foi ao ar pela Rede Globo de Televisão de 20 de maio de 2013 até 31 de janeiro de 2014, escrita por Walcyr Carrasco e dirigida por Wolf Maya e Mauro Mendonça Filho.

Em meados dos anos 1980, o Brasil vivia o processo de redemocratização com o fim da ditadura militar e no plano econômico passava por uma grande crise marcada por recessão econômica, inflação e desemprego. No cenário internacional, com o fim do comunismo e a abertura de novos mercados, alguns países como o Japão, cuja tecnologia avançada competia no mercado internacional, necessitavam urgentemente de mão de obra para suprir as necessidades da indústria. Esse conjunto de fatores culminou com a criação, no Japão, de uma legislação regulamentando a contratação de trabalhadores estrangeiros, o que levou ao aumento da população de brasileiros no Japão. No final da década de 1980, o movimento migratório de brasileiros para o Japão, então designado como movimento *dekassegui*<sup>7</sup>, intensifica as relações já existentes entre Brasil e Japão. Em 2008, com a grande crise econômica registrada no Japão e no mundo, que levou à diminuição drástica do número de brasileiros naquele país, mesmo assim, de acordo com as estimativas referentes a 2013 sobre a distribuição de brasileiros no mundo, o Japão se situa em terceiro lugar. Em primeiro estão os Estados Unidos (1.066.842), seguidos pelo Paraguai (459.760), **Japão (186.051)**, e Portugal (162.190)<sup>8</sup>.

Muitos imigrantes brasileiros que estão no Japão são descendentes ou estão ligados a essa ascendência japonesa no Brasil por parentesco ou casamento. Isso porque a legislação para contratação de trabalhadores no Japão, promulgada em junho de 1990<sup>9</sup>, buscava recrutar descendentes japoneses para trabalhar em fábricas e principalmente nas médias e pequenas empresas do setor eletrônico em expansão. Conforme explica Kawamura (2003), essa resolução foi uma tentativa de amenizar as dificuldades e diferenças culturais. Embora a integração dos descendentes *nikkeys* parecesse menos problemática aos japoneses, ela também foi marcada por um longo processo de estratégias

---

<sup>7</sup> O termo “dekassegui” refere-se ao descendente de japonês, portanto, trabalhador brasileiro que se dirige ao Japão com intuito de trabalhar buscando maiores recompensas financeiras que aquelas encontradas no Brasil. Trata-se, portanto de um projeto de permanência temporária no Japão. O termo foi muito utilizado desde o início do fenômeno das migrações de brasileiros ao Japão, mas tornou-se datado. Com a permanência de brasileiros como residentes fixos no Japão, passou-se a utilizar a denominação “imigrante”.

<sup>8</sup> Fonte: Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2013.

<sup>9</sup> Em junho de 1990 foi promulgada a Lei de Controle de Imigração do Japão que concede visto de residência de longo prazo para os descendentes de japoneses (*nikkeis*) sul-americanos até a terceira geração (*sanseis*). Fonte: Centro de Informação e Apoio do Trabalhador no Exterior – CIATE. Disponível em: [www.ciate.org.br/informacao-geral-sobre-japao/a-comunidade-brasileira-no-japao/](http://www.ciate.org.br/informacao-geral-sobre-japao/a-comunidade-brasileira-no-japao/).

de sobrevivência em terras japonesas por parte desses imigrantes. Processo migratório marcado por fases que vão desde a primeira ideia de permanência temporária até o enraizamento e a aceitação da sua própria condição como imigrante, implicando nessa trajetória muitas adequações de experiência pessoal e coletiva e seus desdobramentos em consequentes negociações de sentido de identidade pessoal e coletiva. Conforme Bhabha (1998, p. 21), essa situação acarreta na formação de uma arena de negociações em que “os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos”. Então, para esses imigrantes brasileiros no Japão, a dificuldade da língua, a saudade das práticas da vivência brasileira, sua cultura, comidas e jeitos de ver o mundo, desde as pequenas coisas até as grandes diferenças culturais tiveram que ser acomodadas numa situação emergencial para que se tornasse possível a convivência nessa terra estrangeira.

## **2. Identidades em Trânsito**

Pensar a identidade e o lugar em que se está é uma forma de articular algumas significações. O lugar ao qual pertencemos diz muitas coisas sobre nossa identidade. Estar em algum lugar, possuir uma infinidade de referências, que já preexistem a nós, ajuda a construir e a solidificar dentro de nós, um lugar no espaço geográfico e, mais importante ainda, um lugar no mundo do pertencimento a uma cultura. “A identificação é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem” (BHABHA, 1998, p. 77). Quando não pertencemos a um lugar, por quaisquer que sejam as razões, uma parte da identidade também fica em suspenso, pois a identidade é uma forma de ser, é uma forma de afirmação do que se é, e de negação do que não se é. Bakhtin (2003) discute essa relação da alteridade quando fala que o autor deve se colocar no lugar do outro para entender a completude da situação e olhar para si com os olhos do outro “com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo”. (BAKHTIN, 2003, 13). Então, a identidade cultural, assim construída, é corroborada pelo lugar ao qual

pertencemos e, esse lugar é o primeiro ponto de apoio para a construção do sentido do mundo que nos rodeia. Hall argumenta que:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. (HALL, 2006, p. 28).

Mas, nas situações em que esse lugar de permanência não corresponde ao lugar de pertencimento, temos uma ruptura com as certezas que pareciam inicialmente solidificadas, então, a identidade não é mais a mesma. “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas.” (HALL, 2009, p. 26). Dentro dessa realidade, e do estranhamento em relação à língua, aos costumes, e às tradições tão diferentes entre Brasil e Japão, há uma necessidade constante de identificação e diferenciação, ao mesmo tempo em que surge a busca de adaptação e construção de uma identidade que possa “atender”, mesmo que momentaneamente, esses brasileiros. Então uma “dupla identidade” surge como uma proposta de adequação para a situação em questão. Os brasileiros em situação de estrangeiros no exterior “negociam e constroem” sua identidade num jogo de “ganha e perde”, adaptando-se à cultura local. A grande questão é que, não interessa o motivo desses deslocamentos, cada vez mais facilitados pela globalização, o vínculo entre a cultura e a geografia é mapeado de outra forma, nem melhor, nem pior, mas diferente.

### **3. Memórias e Narrativas Biográficas**

Segundo os estudos de Bruner e Weisser (1995) é através do gênero textual que certas propriedades de forma e conteúdo são utilizadas de modo a construir sentidos e significados. Os gêneros textuais funcionam não somente como modos de escrever ou falar, mas também como forma de ler e ouvir, como mapas de leitura de mundo e de suas relações. Para os autores, “as ‘vidas’ são textos: textos sujeitos a revisão, exegese, reinterpretação e assim por diante. Ou seja, as vidas *narradas* são vistas pelos que as narram como textos passíveis de interpretação alternativa.” (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 142). Especificamente abordando a questão da identidade e da constituição do eu, os autores discutem a relação da autobiografia como uma forma de “estratégia retórica” que



significa a primeira experiência entre um texto e a sua interpretação. “Não há maneira pela qual se possa, assim dizer, cair em uma ‘forma autobiográfica não interpretativa original’. A autobiografia *força* uma interpretação. E a interpretação exige uma administração.” (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 145). Para os autores, o ato do relato autobiográfico situa os sujeitos culturalmente ao mesmo tempo em que os individualiza e, a autobiografia é assim, uma representação da memória de si, do “eu” contando sobre “mim” para os “outros”. Então, esse passado humano pode ser transmitido pela memória, pelos genes ou pela cultura, “com seu *corpus* de conhecimento simbólico e procedimentos adotados depois que se consegue dominar o sistema semiótico”. (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 146). Então, os autores entendem o sentido da narração como um construtor de conhecimento que, ao narrar as histórias e dar voz eminente ao sujeito próprio que vivenciou aquela situação, o contador organiza a sua experiência de vida e utiliza a narração para construir a realidade como um instrumento da mente em prol da criação do sentido. Para Bruner e Weisser (1995, p. 147), “o processo de organização de uma autobiografia é um hábil ato de se transferir uma amostragem de memórias episódicas para uma densa matriz de memória semântica organizada e culturalmente esquematizada”. Já Bakhtin (2003) analisa o narrar biográfico como uma forma de se aceder à conscientização por meio da enunciação, em um processo que implica constantemente o “eu” e o “outro”. Para Bakhtin (2003), o relato, ou mais precisamente, o discurso autobiográfico implica, em termos de enunciação, a construção de enunciados marcados por palavras dos outros que ao mesmo tempo passam a ser minhas quando as enuncio ao relatar minha vida.

Tomo conhecimento de uma parte considerável da minha biografia através das palavras alheias das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional: meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional na minha tenra infância (tudo o que não podia ser compreendido ou simplesmente percebido por uma criança). [...] Sem essas narrações dos outros, minha vida não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa, sem *unidade biográfica* axiológica. (BAKHTIN, 2003, p. 1401 - 142).

Trata-se de uma narrativa na qual estão implicados valores e subjetividades passíveis de análise em termos de compreensão da construção da memória e da identidade. Nesse sentido, o relato dos entrevistados possibilita-lhes aceder a algo que se busca entender no presente, que a lembrança e o testemunho do passado ajudam a esclarecer. Segundo Halbwachs (2003), o presente se completa com a memória e o testemunho do passado, e as lacunas são reconstituídas a partir de um conjunto de lembranças que torne visível o essencial.

Ampliando a questão do relato-autobiográfico para pensar sua influência na constituição do ser, Bruner e Weisser (1995) veem o processo de construção constante das narrativas biográficas como parte integrante do complexo processo de formação social da mente:

A mente é formada, numa incrível proporção, pelo ato da invenção do ser, pois por meio de prolongados e repetitivos atos de auto-invenção definimos o mundo, o alcance de nossa atuação nele e a natureza da epistemologia que governa o modo como o ser conhecerá o mundo e, na verdade, a si mesmo. A auto-invenção, devido à sua própria natureza, cria disjunções entre um ser que conta no momento do discurso e os seres esquematizados na memória. (BRUNER; WAISSER, 1995, p. 158).

É claro que a memória e a narrativa biográfica entendidas a partir do quadro complexo acima delineado podem ser observadas, no presente trabalho, apenas por meio de alguns elementos já que se trata de um *corpus* cujos recortes procuram atender aos objetivos da pesquisa. Apesar disso, gostaríamos de ressaltar que, embora sejam recortes de relatos particulares, é possível considerá-los como um fato social ou coletivo, pelo menos em termos de formação do imaginário dessas pessoas que comungam da mesma situação descrita nas entrevistas.

Bosi (1993) explica que o ambiente familiar frequentemente é a estrutura de apoio para as lembranças que são também construídas a partir do olhar do que a pessoa quer ou não lembrar. “O conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos de escolha e rejeição em relação ao que será lembrado.” (BOSI, 1993, p. 281). Ainda segundo Bosi (1993), a memória individual é como algo que a pessoa vai lembrando dentro da imensidão do seu contexto social, vai



construindo uma memória representativa de um grupo ou de um tempo, e suas escolhas de recuperação, dessa memória, retratam mapas de significação da experiência do seu viver, ou “a evolução da *pessoa* no tempo” (BOSI, 1993, p. 283).

Bakhtin (2003) discute o processo em que personagem e narrador trocam de posição, então, ao falar sobre o que aconteceu no passado, o olhar do narrador que comunga com o contexto de seus personagens, também se torna um olhar compartilhado. Dessa forma, ao selecionar o que se está contando também ocorre uma redistribuição por assuntos ou temas, o que já demonstra certas preferências do narrador em relação ao que contar e ao que não contar. Para Bakhtin-Volochínov (2010) o tema da enunciação é um elemento único, individual, não reiterável e concreto “tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence” (p. 134), e somente assim, pode-se apresentar como base para a enunciação, pois o tema apresenta a expressão de uma situação histórica concreta que origina o enunciado. Então, o tema é responsável pela compreensão do significado.

#### **4. Narrativas Particulares: construções e desconstruções das relações familiares**

D. Telma tem 72 anos, é descendente de japoneses nascida no Brasil e estudou a língua japonesa quando criança, mas não possui fluência. Ela mora com a filha casada, Mariana, o genro e as duas netas, em Hamamatsu, no Japão. D. Telma narra parte da sua trajetória particular de Japão a partir da história do próprio pai. Ele nasceu no Japão, mas aos 14 anos emigrou para o Brasil junto com outra família, deixando duas irmãs no Japão. D. Telma relata que, apesar de seu pai ser o único filho homem, em uma época em que a primogenitura era muito importante, ele migrou para o Brasil quase fugido em razão do envolvimento de seu avô com a *Yakuza* (máfia japonesa). Seu pai teve um começo duro no Brasil e, como tantos outros imigrantes, trabalhou na lavoura. Outro fato doloroso na história de vida dele foi o fato de que sua mãe veio doente visitá-lo no Brasil e não resistiu à viagem de volta ao Japão, falecendo no navio.

*- Essa história ele (pai de D. Telma) contava... O pai dele era da Yakuza (máfia Japonesa) e a mãe, minha avó, sofria muito por causa disso. Inclusive esse meu avô morreu assassinado. Ele morreu e os outros do grupo começaram a ameaçar que iam matar o meu pai, isso era ele*



*quem nos contava depois. A mãe, minha avó, já estava doente, eu nem a conheci, e ela pediu para essa família amiga, que levasse o filho junto com eles, ao Brasil. Porque ela tinha medo. E, por isso que ele foi, meio que fugido!!*

D. Telma nasceu no Brasil e se casou tarde porque seu pai dizia que, enquanto a filha mais velha não se casasse as outras também não se casariam. Na família, eram cinco irmãos, a mais velha tinha uma deficiência auditiva e não falava direito, vindo a falecer de câncer aos 53 anos.

*- Depois, muito depois, ela já tinha uns 12 ou 13 anos, na época os aparelhos auditivos eram uma espécie de óculos com fios, e meu pai achava muito “Kawaisou” (coitada, judiação) porque ela era jovem e ficaria com um fio pendurado. Aí, mandou vir da Alemanha um aparelho da cor da pele que ficava dentro do ouvido, então, ela começou a se desenvolver na escola. Mas ela sofreu muito porque a gente entendia o que ela dizia, mas os outros não entendiam nada, porque não conviviam com o jeito dela de falar. Então, eu entrei na mesma escola com seis anos para fazer companhia a ela. Porque ele (pai) tinha medo pela filha. Mas ela repetia de ano, coitada!! Mesmo assim, ela chegou a fazer o primário. Ela nunca namorou, acabou casando de miiai<sup>10</sup>.*

O primeiro namorado de D. Telma foi um japonês que viera ao Brasil para fazer um estágio. D. Telma tinha 18 anos e ainda não pensava em casamento. Só mais tarde, quando conheceu o rapaz que viria a ser seu esposo, quis casar. Mas descobriu que seu pai não permitiria, pois sua irmã mais velha ainda não se casara.

*- Eu casei com 29 anos, ele teve que esperar minha irmã mais velha se casar. Mas, depois de mim, logo as minhas irmãs casaram uma atrás da outra. A mais nova se casou com um japonês, e hoje mora em Tokyo. Eu casei com um brasileiro (não descendente). Nossa! Ele (pai) foi contra!! Nossa! Brigamos, ele me deserdou, disse que eu não era mais sua filha e, nem foi ao meu casamento, nem nada. Eu sofri bastante porque no dia do casamento, tão importante, a gente quer os pais lá, né!? Só depois que fiquei grávida e ganhei minha filha, que era a primeira neta, e ele adorava criança, ele queria conhecer, mas era orgulhoso também, não*

<sup>10</sup> *Miai* é o termo utilizado para denominar o casamento arranjado, uma prática muito utilizada no Japão. “Os casamentos em todos os estratos sociais continuavam a não ser frutos de escolha pessoal, mas intermediada por alguém que, primeiro, sugeria os nomes dos noivos aos pais e, depois, formalizava a apresentação dos pretendentes.” (SAKURAI, 2008, p. 308).



*queria dar o braço a torcer!! Aí, um dia o meu irmão trouxe um presente dele, um carrinho, tipo berço, muito caro, então, eu pensei, vou deixar o orgulho de lado e levar ela para o avô conhecer e, depois disso a gente se entendeu.*

D. Telma conta emocionada sobre esse tempo de luta e aceitação. Na época, muitas famílias japonesas no Brasil não aceitavam que seus filhos se casassem com pessoas não descendentes de japoneses. Diante da lembrança dessas adversidades de sua própria trajetória, D. Telma cita uma lembrança sobre seu pai, que diz respeito à relação do avô com a neta.

*- A minha filha mais velha era xodó, até outro dia, ela estava escrevendo no facebook uma brincadeira com números, por exemplo, se a pessoa dava o número dezessete, ela tinha que contar dezessete vezes algo sobre ela. A primeira coisa que ela escreveu foi que quando ela tinha sete anos ela perdeu a pessoa que mais amava, que era o avô!!*

Essa história é contada com muita emoção, nesse momento da entrevista, D. Telma chega a chorar, um choro silencioso e sufocado<sup>11</sup>. Isso demonstra que ao narrar essas experiências, as lembranças fazem com que a pessoa reviva certas emoções que ficaram guardadas nas memórias. Então, a recuperação dessa lembrança pessoal, funciona como um ativador que faz com que a memória ative no presente a lembrança de pertencimento e de uma identidade - a de pertencer a uma família, com tudo que ela carrega em si de contradições, lutas e dificuldades.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repetidas revitalizações. (NORA, 1993, p. 9).

Nesse sentido, cabe destacar a questão do tema abordado nesse trecho do relato de D. Telma. Sua relação com o pai e o próprio reconhecimento em termos de raízes identitárias. Bruner e Weisser (1995) destacam que nos relatos de vida, os temas são discerníveis por meio "da justaposição de mundos possíveis idealizados, embora contrastantes, em termos do qual se pode orientar um relato sobre si mesmo". (BRUNER;

<sup>11</sup> Nesse momento, tive que esperar alguns minutos até que D. Telma, silenciosamente se recompusesse e, assim, continuássemos a entrevista.

WISSER, 1995, p. 155). Pode-se dizer que, para D. Telma, os temas casamento e família passam necessariamente pela necessidade de aprovação do pai. Aprovação que se dará pelo nascimento da filha mais velha, revelando a superação de um "impedimento" cultural e étnico (já que ela não havia se casado com um descendente de japoneses) pela condição sanguínea de descendência. Mais do que as palavras mencionadas, podemos perceber a importância dos relacionamentos familiares na vida e na trajetória da entrevistada. Os vínculos que se constroem, destroem e se reconfiguram conforme as injunções da vida social e familiar. Consideramos com González (1991) que a família ao ser estudada não pode ser analisada como uma estrutura em separado, já que os indivíduos que a compõem não são elementos isolados, mas fazem parte de uma engrenagem que definem espaços de ideologia, poder e sociedade, ou seja, o *status* que a pessoa ocupa dentro da família e que reverbera no seu espaço social, ocupa um lugar determinado.

Outro tema presente no relato de D. Telma refere-se ao retorno ao Brasil, pois como tantos outros imigrantes, o projeto inicial de D. Telma no Japão era passar um ou dois anos trabalhando no Japão juntando dinheiro para voltar ao Brasil em melhores condições financeiras. D. Telma foi para o Japão em 1991 pela primeira vez, há 22 anos, acompanhada dos filhos e já separada do esposo.

*- Separei e depois de 4 anos vim para cá (Japão). Ele não queria dar o divórcio. Depois de 2 anos, eu voltei ao Brasil muitas vezes, mas ele não queria assinar. Eu tinha 50 anos quando vim para cá, então eu queria viver a vida. Aí, meu filho e as meninas falaram que se ele não desse o divórcio eles ficariam bravos, que esquecesse que eram filhos dele. Aí, eu fui para o Brasil com meu filho, mesmo assim, um pouco antes de entrar na audiência, ele falou que não ia assinar. Meu filho ficou bravo, falou que ele não podia fazer isso comigo, os advogados também falaram com ele. Bom, ele ficou calado na frente do juiz, mas assinou!! Nossa, parece que eu tinha tirado um peso das costas.*

D. Telma teve cinco filhos: quatro filhas e um filho. Apesar de tudo, ela acha que foi mais fácil criar os filhos no Japão do que no Brasil. Ao longo dos vinte e dois anos em que mora no Japão retornou apenas três vezes ao Brasil. Apesar do pequeno recorte aqui realizado, podem-se observar, no relato de D. Telma, que as relações familiares e afetivas



construídas por meio dos temas por ela abordados e pela própria enunciação discursiva que contextualiza, articula e produz sentidos sobre pessoas e fatos que marcaram sua infância, juventude e vida adulta. Evidencia-se por meio de sua enunciação os sentidos de identidade familiar, de filha, mãe e esposa. Enfim, é por meio da construção discursiva de sua história de vida que a entrevistada se situa "no mundo simbólico da cultura". (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 145)

### 5. Narrativas Particulares: sexualidade, escolhas e descobertas

Xande nasceu no Brasil, em São Paulo, no ano de 1971 e, no momento da entrevista estava com 42 anos. Estudou até o Ensino Médio no Brasil e, em 1990, com 18 anos, foi para o Japão pela primeira vez. Ele é descendente de japoneses e trabalha como cuidador de idosos ou de pessoas com necessidades especiais. Está se aperfeiçoando para conseguir subir na carreira e, por isso, participa de vários cursos, inclusive fez um curso de treinamento com foco em psicologia que acabou de concluir. Entre os temas que mais abordou em nossas conversas estão sua própria sexualidade, suas escolhas e descobertas.

*- Eu lia muito também. Eu percebi (minha homossexualidade) bem cedo, com sete anos. Aí com 14, eu já sabia: É isso que eu vou ser, é isso que eu quero.*

*- Antes de você perceber que você é diferente, você precisa primeiro trabalhar o seu lado interior. Não adianta eu falar, se por dentro eu não estou resolvido. Eu trabalhei bem o lado interior. Eu era criança, mas eu lia muita revista de adulto. Desde pequeno, eu já tinha, assim, interesse pela leitura. Só que a criança não vê diferença entre revista de adulto ou de criança, qualquer coisa que eu pegava, eu lia. E, uma revista que me ajudou muito nessa questão foi a revista Nova (Ed. Abril). Eu tinha uma tia, irmã do meu pai, que assinava essa revista e, toda vez que eu ia lá, eu ficava lendo. Só que na idade que eu tinha, lembro que minha mãe falava para mim: Essa revista não é para você, não! Essa revista não é para a sua idade!*

O entrevistado parece explicitar a sua diferenciação numa categoria já bem resolvida para ele. No caso de Xande, ao se posicionar como homossexual e, ao mesmo, relatar a visão dos outros sobre sua orientação, seu discurso manifesta a questão do preconceito como um dos elementos importantes que perpassam sua vida.



*- Bom, a gente não sofre tanto (no Japão), mas quando você vê que a pessoa tem preconceito e, você percebe que você é diferente... Eu não tenho essa coisa de se esconder, não. Já falo: O que foi? Te incomoda? Eu não me irrita, ao contrário, eu devolvo a pergunta.*

Conversávamos sobre os assuntos nos intervalos comerciais entre um bloco e outro da telenovela *Amor à vida* à qual ele assistia no Japão. O entrevistado contou que sua vida também daria um bom enredo de telenovela. No decorrer da conversa foi contando sobre as várias brigas que presenciou entre os pais e do episódio em que ficou sabendo da traição da mãe. Ele relata os acontecimentos em pequenos trechos que vão se agrupando e demonstrando indícios de que a vivência familiar influenciou muito nas suas escolhas de vida. Por fim, Xande relata o encontro com o pai da sua meia-irmã. Nesse encontro, o pai da sua meia-irmã percebe Xande como sendo diferente dos demais irmãos: mais maduro para sua idade, mais vivido e, talvez por isso mais aberto a coisas novas. Enquanto ele relembra essa conversa, vai concluindo fatos a partir do discurso do outro: *“se ele me comparou com meus irmãos, é porque já os conhecia antes de mim”*.

*- A minha mãe fez questão de me apresentar o pai da minha meia-irmã. A gente foi ao cinema com o filho dele. Ele já tinha outro filho. Sempre íamos um irmão de cada vez. Ele (pai da sua meia-irmã) contou a história do nascimento do filho, que foi um parto de risco e a esposa tinha morrido. Eu lembro que ele me falou: Você é diferente dos seus irmãos. Então eu acho que fui o último a conhecê-lo. Ele falou: Você tem quase a mesma idade do meu filho, mas você tem interesses diferentes, sua mentalidade é diferente. Você está amadurecendo antes do tempo. Em vez de brincar com carrinho, você prefere falar com os adultos, você é mais aberto, tem uma mente mais aberta, é mais extrovertido que os outros.*

Xande utilizava a telenovela nas nossas conversas sobre sua vida, os temas apresentados na telenovela suscitam nele reflexões acerca do seu próprio mundo; como se os personagens ficcionais e a própria telenovela fizessem parte da sua história particular. Então, o entrevistado utiliza a narração para dar sentido ao mundo. A família, para Xande, não é algo que traga boas recordações, pois traz lembranças dolorosas vividas no passado. E, a ativação da memória do entrevistado mediado pela telenovela explicita não somente sua experiência de vida, mas também os entrecruzamentos que esses temas

trazem de significado em sua vida. É no ato de (re)contar sua trajetória que Xande relembra e reconstrói seu passado, interpretando e textualizando sua vida.

O ato da elaboração da autobiografia, longe de ser a “vida” como está armazenada nas trevas da memória, constrói o relato de uma vida. A autobiografia, em poucas palavras, transforma a vida em texto, por mais implícito ou explícito que seja. É só pela textualização que podemos “conhecer” a vida de alguém. O processo da textualização é complexo, uma interminável interpretação e reinterpretação. (BRUNER; WEISSER, 1995, p. 149).

## 6. Considerações finais

A discussão e a análise propostas neste trabalho buscou relacionar a elaboração dos relatos orais, ou as histórias de vida, de nossos entrevistados a complexos processos de enunciação e de discursivização por meio dos quais é possível observar os mecanismos de produção de sentido de identidade social e de construção de memória. Dessa forma, os entrevistados foram eles próprios personagens, autores e narradores de suas histórias. Autores porque o ponto de partida foram as conversas espontâneas que surgiram durante a convivência diária no ato de assistir à telenovela brasileira e, narradores porque os entrevistados são sujeitos e contadores da sua própria história focando o ponto de vista segundo sua visão de mundo. Personagens porque ao se distanciarem da história, colocam suas ações em perspectiva, vistas de fora, como se fossem um texto (BRUNER; WEISSER, 1995).

D. Telma nos conta a aventura de estar no Japão a partir das lembranças que possui do seu pai. Instituinto a família como o começo da narrativa, ressaltando a família e o convívio com eles para chegar até o ponto em que narra sua situação de imigrante brasileira no Japão. Enquanto para Xande o ponto de partida é sua própria história de descoberta e aceitação. Ele também utiliza a família como parte importante da sua vivência como se fosse relacionando partes da sua vida com os dramas e descobertas da sua individualidade. Mas, enquanto D. Telma foca os acontecimentos no exterior dela, ou seja, no que acontecia com seu pai e seu casamento, Xande foca na parte interior, na sua aceitação e no seu lugar no mundo.

Esses relatos são valiosos, para se observar a partir de quais situações essas lembranças eram recuperadas, e também, indicavam alguns percursos de pensamento dos entrevistados. De certa forma, tudo isso foi um relato biográfico da vida dos entrevistados, que, nessas condições, também estavam relatando uma história de vida *a posteriori*, ou seja, a sua própria história contada por eles mesmos depois dela já ter acontecido. Isso nos leva a duas reflexões: 1) Existe um distanciamento tal que isenta, de certa forma, a força real dos acontecimentos descritos e, isso proporciona um olhar deles próprios como narradores de suas histórias, portanto, seus relatos estão imbuídos de certo sentimento de juízo de valor que só é possível de acontecer porque o fato em si já está no passado; 2) Na condição de serem, como se pode dizer, uma terceira pessoa narrando sobre fatos e comportamentos que eles próprios vivenciaram na primeira pessoa, muitas das descobertas, sensações ou percepções, podem ser acometidas no aqui/agora da narração, e também isso pode ser surpreendente para quem conta a sua própria história.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN-VOLOCHÍNOV, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOSI, Ecléa. A pesquisa em memória social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 4, n. 1 -2, 1993. p. 277 – 284.
- BRUNER, Jerome; WEISSER, Susan. A invenção do ser: a autobiografia e suas formas. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.
- CIATE. Centro de Informação e Apoio ao Trabalhador no Exterior. **A comunidade brasileira no exterior**. Disponível em: [www.ciate.org.br/informacao-geral-sobre-japao/a-comunidade-brasileira-no-japao/](http://www.ciate.org.br/informacao-geral-sobre-japao/a-comunidade-brasileira-no-japao/). Acesso em: 30 jun. 2014.
- GONZÁLES, Jorge A. La telenovela en familia, una mirada en busca de horizonte. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, marzo, año/vol. IV, n. 011. Universidad de Colima, Colima, México, 1991. p. 217 – 228.



KAWAMURA, Lili. **Para onde vão os brasileiros? – imigrantes brasileiros no Japão.** São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL. **Estimativas populacionais das comunidades brasileiras no mundo 2013.** Disponível em: [www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades](http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades). Acesso em 03 fev. 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 7 – 28.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses.** São Paulo: Contexto, 2008.

SUZUKI, Helen E. N. **A telenovela e a produção de sentidos de identidade brasileira no discurso de imigrantes brasileiros no Japão.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) ECA/USP. São Paulo, 2014.

## O olhar sobre o “outro”: as representações da favela na imprensa carioca<sup>1</sup>

Daniella Guedes Rocha<sup>2</sup>

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) -  
Fundação Getúlio Vargas - RJ

### Resumo

Este artigo trata da construção, pela mídia, de uma representação de um espaço, a favela carioca, como um local “perigoso”, foco da criminalidade, e, por conseguinte, um lugar a ser temido – o que influencia o modo como também são representados os moradores desses espaços. Utilizando uma pesquisa histórica em jornais, o estudo discorre sobre as representações da favela e seus moradores desde o começo do século XX, poucos anos após o surgimento da primeira favela no Rio de Janeiro. Muitos destes enquadramentos criam ou reforçam estigmas e estereótipos contra estes espaços populares que ainda hoje estão presentes entre o público em geral.

**Palavras chave:** Enquadramento; Imprensa; Favelas; Estigma.

### 1. Introdução

Para Coimbra (2001:38), a realidade, enquanto produção histórica, está sempre sendo construída por práticas sociais que tentam explicar “o mundo, os objetos que nele existem, os sujeitos que nele habitam”. O jornalismo, como uma dessas práticas sociais, busca no conceito de enquadramento um modo de organização dos milhares de eventos que ocorrem a cada momento, e da infinidade de detalhes noticiáveis em cada um deles. Estes princípios ajudam os jornalistas a processarem as muitas informações a que têm acesso, reconhecendo o que é notícia e manipulando os dados antes que eles sejam enviados ao público. Neste caso, ao trabalharem com seleção e omissão, ênfases e entonações, dentre

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 8: Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro-RJ, guedes.dani@gmail.com



diversas outras formas de tratamento do texto, os meios de comunicação de massa representam uma significativa força social na formulação e delimitação de ideologias (GITLIN, 1980, p.9). Coimbra (2001, p.30) ressalta que, no processo de comunicação, “valores, comportamentos, atitudes, modos de ser e de viver são definidos/redefinidos/produzidos/reproduzidos/fortalecidos”. Assim como os espaços e grupos sociais, que podem vir a ser estigmatizados de diferentes formas, até mesmo como “perigosos” e “potenciais criminosos”. A estigmatização dos indivíduos, ou acreditar que “alguém com um estigma não seja completamente humano”, leva a diversos “tipos de discriminação, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida” (GOFFMAN, 1982, p.15).

Este artigo trata da construção, pela mídia, de uma representação de um espaço, a favela carioca, como um local “perigoso”, foco da criminalidade, e, por conseguinte, um lugar a ser temido – o que influencia o modo como também são representados os moradores desses espaços. As favelas teriam surgido na cidade do Rio de Janeiro ao final do século XIX (o ano de 1897 é dado como marco), e desde então vem sendo relacionada a diversas representações, algumas delas positivas, [muitas] outras negativas. Para Valladares (2005, p.28), a gênese do processo de construção das “representações sociais da favela remonta às descrições e imagens” criadas por escritores, jornalistas e reformadores sociais no início do século XX, grupos que mantinham um certo distanciamento para as camadas mais pobres da população, e que já carregavam consigo ideias estereotipadas sobre elas. Aqueles escritos levaram ao desenvolvimento de um “imaginário coletivo” sobre a favela e seus moradores. Zaluar e Alvito (200, p.10) sustentam que já no início do século os morros da cidade eram vistos pela polícia e por alguns grupos sociais como locais perigosos e refúgios de criminosos. Da mesma forma, Silva e Barbosa (2005) indicam que já a partir da ocupação do Morro da Favella (hoje Providência) se começa a generalizar na imprensa e em documentos oficiais a associação entre o termo favela e a imagem de perigo e desordem. Ou seja, a favela já é percebida como um problema praticamente no momento em que surge.

## 2. O “outro”

Esta primeira representação das favelas pode ser uma herança das representações dos cortiços e casas de cômodo, vinculadas a habitações das “classes perigosas”. O cortiço carioca, “definido como um verdadeiro ‘inferno social’, era visto como antro de vagabundagem e do crime, além de lugar propício às epidemias”, um espaço “propagador da doença e do vício” (VALLADARES, 2005, p.24). Pareceria então “natural a representação da favela retomar a ideia de doença, mal contagioso, patologia social a ser combatida” (idem, p.40). Deste modo, já no início do século XX surge o enquadramento da favela como local da criminalidade, mesmo que dividindo espaço com um forte enquadramento higienista, em que estas áreas são vistas como um problema sanitário. Esta visão dos morros como um duplo problema, policial e sanitário, persistirá ao longo de todo o século, em um imaginário social em que “a pobreza é equacionada à sujeira” e esta equacionada “à delinquência e à ilegalidade” (SANTOS, 2001, p.37). A *Revista Careta*, de 04/12/1909, afirma que, “(...) apesar de possuir elementos honestos, a Favella é um antro de facinoras e deve ser arrasado para decencia e hygiene da Capital Federal”. Ao descrever os moradores da favela como facinoras, a imprensa estabelece um contato mecânico – mediado por forças externas ao grupo (MAIA & KRAPP, 2005, p.36) – entre os favelados e os habitantes de outras partes da cidade que já se caracteriza pela visão do outro como um problema. Em última instância, o favelado é considerado classe perigosa simplesmente por representar o diferente no que diz respeito à ocupação do espaço urbano (CAMPOS, 2007:63). A construção do estigma do morador da favela como um indivíduo à margem da sociedade teve influência ainda da lei vigente no começo do século, que classificava de vagabundo todo aquele que não tinha domicílio fixo, posição na qual os favelados se enquadravam (SILVA & BARBOSA, 2005, p.30).

Este enquadramento encontrava um contraponto em uma visão paternalista, em que a favela era vista como um “lugar ‘desgraçado’ cheio de gente desafortunada e merecedora de piedade” (PERLMAN, 1977, p.289). Outra contraposição que inauguraria uma visão dicotômica que perdura até os dias de hoje se reflete à favela, miserável e imunda, contraposta à cidade em si. Em 1908, Olavo Bilac escreve a crônica *Fora da*

*vida*, em que retrata uma lavadeira do morro da Conceição (na atual Praça Mauá) que não descia para a cidade há 33 anos. Enquanto a cidade é representada pelo moderno, com moradores que trabalham e *vivem*, o morro é representado pelo atraso, sendo habitado por *criaturas* que, na opinião do cronista, não vivem – o que justifica o título da crônica. Na mesma crônica, Bilac chama a favela de “uma cidade à parte”; “a mais original de nossas subcidades”. Valladares (2005, p.36) ressalta que a imagem matriz da favela já estava “construída e dada” a partir do olhar do “jornalista/observador”. Este outro mundo, longe da cidade, era alcançado apenas através da “ponte construída pelo repórter ou cronista, levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média ou da elite, não ousava subir”. Ressalta-se neste ponto que favela, nos jornais da década de 1910, era nome próprio, escrito sempre com F maiúsculo, e caracterizava somente o morro da Favela (ABREU, 1993, p.189). A partir dos anos 1920, entretanto, e acompanhando a difusão espacial deste tipo de moradia, o termo se substantivou e passou a se aplicar a todos os outros aglomerados de barracos existentes na cidade.

Para Zaluar e Alvito (2006), a maioria dos autores que escreveram nesta época (entre 1908 e 1923) sobre as favelas cariocas inseriu em seus discursos o conceito de *dualidade* presente na crônica de Bilac. O jornalista Benjamin Costallat descrevia a favela “como uma cidade dentro da cidade”, enquanto o sambista Orestes Barbosa afirmava que havia “duas cidades no Rio”. Uma destas cidades, segundo o escritor Lima Barreto, seria europeia, enquanto a outra, indígena. Este modelo dicotômico, usado para descrever uma cidade dividida, também esteve presente na obra de João do Rio, que, ao falar da favela, se sente “na roça, no sertão, longe da cidade”, e lança mão de pares opostos como dentro/fora, alto/baixo, centro/periferia, avanço tecnológico/atraso. Apesar da permanência deste discurso, a cidade nunca foi bipartida (ZALUAR & ALVITO, 2006, p.20) – o Rio de Janeiro se caracteriza por uma mistura de ordem e desordem, e é possível identificar diversas formas de construir pontes entre os grupos sociais. Do começo do século, não são raras as histórias sobre os encontros de músicos e literatos eruditos com poetas e compositores populares, por exemplo. As favelas, quando enquadradas de um modo dicotômico, eram vistas como um espaço externo à cidade, que seria o território de



exercício da cidadania. Nessa lógica, o reconhecimento da cidadania acaba sendo relativizado de acordo com o local de moradia do indivíduo, o que faz com que, desde o começo do século XX, a cobertura dada aos moradores do asfalto e aos da favela seja diferenciada. Neste “conhecer” a favela, surge, na década de 1920, um movimento de valorização da mesma, elegendo-a como um dos símbolos da cultura nacional, o berço do samba, e dona de uma beleza rústica. Para Silva & Barbosa (2005), esta nova concepção da favela contribuiu para o aparecimento de uma lógica paradoxal que até a década de 1980 conduziria o olhar sobre este espaço urbano. Na pobreza da favela, são valorizados a beleza e o lirismo dos versos dos sambas – é a *exotização* deste espaço e de seus moradores, que ainda hoje os acompanha, principalmente nos meses que antecedem o Carnaval.

O primeiro censo das favelas do Rio de Janeiro, de 1948, apesar de ter sido uma tentativa de melhor conhecer este universo, sustenta a visão preconceituosa contra os moradores que ali habitavam. Segundo o texto que precede as estatísticas, os “pretos e pardos” prevaleciam nas favelas por serem “hereditariamente atrasados, desprovidos de ambição e mal ajustados às exigências sociais modernas” (citado em ZALUAR & ALVITO, 2006, p.13). O favelado, neste sentido, é visto como “um bode expiatório, o ‘outro’, distinto do morador civilizado da primeira metrópole que o Brasil teve” (idem, p.8). Em 1950, o Recenseamento Geral do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) registra pela primeira vez os mesmos dados para a favela e o conjunto da cidade. Nas conclusões da pesquisa, o autor rompe com diversas representações usuais da época em relação à favela, ressaltando a heterogeneidade existente entre elas e afastando-se de um olhar preconceituoso sobre seus moradores. “Não se trata, pois, de uma população composta de marginais, mas de aglomerados humanos integrados regularmente na vida social” (GUIMARÃES, 1960, p.261). Para o autor, a maior proporção de negros e mestiços entre os favelados devia-se a que estes compõem os grupos de baixa renda, com menor acesso a empregos mais qualificados e mais bem remunerados, uma análise diferente da realizada pelo Censo das Favelas de 1948.

### 3. O espaço do “não”

As décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pela construção da representação da favela como o espaço de ausências e carências. A precariedade de infraestrutura existente nas favelas levou ao surgimento das imagens que fizeram destes espaços o “lugar da carência, da falta”, o lugar por excelência da desordem (ZALUAR & ALVITO, 2006, p. 8). É, nas palavras de Oliveira e Marcier (2006, p.73), o “espaço do *Não*”, quando a favela se afirma a partir de suas características físicas, dos aspectos visíveis, “emergindo como o espaço da habitação precária e improvisada, do predomínio do rústico sobre o durável, da ausência de arruamento, da escassez de serviços públicos”. Para Silva e Barbosa (2005, p.24), é este o eixo principal de representação da favela: a noção da ausência. O espaço é definido pelo que não tem: “um lugar sem infraestrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo -, sem arruamento, sem ordem, sem lei, sem moral e globalmente miserável. Ou seja, o caos”. Alvito (2006) afirma, contrapondo a esta noção de carência, que um de seus entrevistados em Acari via na favela uma obra de décadas de trabalho, um espaço construído pelos próprios moradores, com suas mãos e seu suor. Naquela miséria aparente, há uma comunidade que se caracteriza “pelo cuidadoso planejamento no uso de um limitado espaço para fins de moradia, e pelas técnicas criativas de construção em encostas que os urbanistas consideram demasiado íngremes para edificação” (PERLMAN, 1977, p.27). E se as casas inicialmente eram feitas de materiais baratos e rústicos, o motivo era o medo das remoções. “A elite nunca soube que os moradores viviam com tanta humildade porque temiam as remoções. De que valia gastar um dinheiro sacrificado, se podíamos ser despejados a qualquer momento?”, questiona o eletricitista Feliciano da Silva Pinto, de 70 anos, morador do Cantagalo (apud RAMALHO, 2002).

Os debates sobre a favela nos anos 1960 sofreram a influência do relatório elaborado pela Sociedade para a Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicada aos Complexos Sociais (SAGMACS) sobre as favelas cariocas, coordenado pelo sociólogo José Arthur Rios, orientado pelo Padre Louis-Joseph Lebret e publicado no suplemento de um jornal de grande circulação, *O Estado de S.Paulo*. Combinando observação direta, entrevistas e análises estatísticas, o estudo – realizado entre 1957 e 1959 – definiu uma

verdadeira agenda de pesquisa sobre as favelas do Rio de Janeiro. A conclusão da pesquisa era de que os habitantes não constituíam um mundo à parte, eram “pobres como outros pobres”, e ainda vítimas do clientelismo político. Em suas pesquisas na década de 1970, Janice Perlman também questiona alguns mitos desenvolvidos sobre os moradores das favelas. A autora constata que a vida familiar na favela era relativamente estável, segundo qualquer padrão, e que os moradores tinham aspirações semelhantes à classe média; se não as alcançavam, é porque não lhes era dada a oportunidade. Os *Mitos da Marginalidade* descritos pela autora indicam como tipo ideal um indivíduo que vive em meio à imundície e à miséria, marcado pela desorganização social evidenciada na dissolução da família, na anomia, na falta de confiança e cooperação, no crime e na violência; profundamente pessimista e fatalista; parasita e sanguessuga dos recursos públicos, e desinteressado em política; preguiçoso, pouco contribuindo para a economia com seu trabalho ou consumo (PERLMAN, 1977, p.165). Este ponto de vista trata a favela como *aglomerações patológicas* – a população favelada é formada por vagabundos, desempregados, ladrões, bêbados e prostitutas, que vivem em condições subumanas, sem serviços urbanos básicos, e constituem um dreno dos recursos públicos, não contribuindo para o bem geral. Estas definições estão tão arraigadas que muitos favelados estão convencidos de sua própria incapacidade (PERLMAN, 1977).

Na época do estudo, Perlman (1977) constatou que três quartos dos trabalhadores recebiam menos de um salário mínimo. E, como eram muitos, havia sempre uma quantidade enorme de trabalhadores à disposição do mercado, o que permitia a manutenção dos baixos salários e do não cumprimento das leis trabalhistas. Não eram economicamente marginais, quer como sanguessugas da economia, quer como um grupo que não dá valor ao trabalho nem ao seu aperfeiçoamento pessoal. No entanto, constantemente eram excluídos dos frutos da economia, ao serem relegados aos piores postos, com os piores salários. Portanto, os favelados não eram marginais, mas estavam integrados de uma forma prejudicial a eles. A maioria usava constantemente e intensivamente as instituições urbanas e os serviços que a cidade oferecia, não estando isolados na favela. Mas os termos desta integração, mais uma vez, eram precários. Leeds

(1967), Mangin (1967) e Turner (1969) já haviam constatado que os bairros populares, “vistos como enclaves, estavam fortemente integrados à vida urbana através de sua inserção em diversos mercados: o mercado de trabalho, o mercado político e o mercado da cultura (em particular do Carnaval)” (VALLADARES, 2005, p.129). Esta integração não impedia, porém, que os favelados fossem considerados “bodes expiatórios para uma vasta gama de problemas sociais”, a “fonte de todas as formas de aberração, perversidade e criminalidade” (PERLMAN, 1977,p.304), e, sem meios de defenderem sua própria imagem, permitiam à sociedade repurificar sua autoimagem.

Durante a política remocionista dos anos 1960 e 1970, a imprensa, por vezes, se posiciona ao lado dos moradores removidos, devido à truculência policial no momento da remoção e os problemas posteriores. Por ocasião da iminente remoção do Morro da Catacumba, a edição do *Jornal do Brasil* de 03 de maio de 1969 reproduz a fala de uma moradora que reflete a preocupação de muitos dos favelados. Dona Amália diz não ter condições de pagar a prestação, por menor que seja: “Na favela eu moro de graça”. Dois anos depois, a reportagem “Nem mesmo na Catacumba eles tinham tantos problemas”, publicada em 21 de janeiro de 1971 pelo *Correio da Manhã*, afirma que as 2.230 famílias removidas do Morro da Catacumba enfrentavam dificuldades para pagar as despesas com água, luz, condomínio e as mensalidades dos apartamentos, além da condução para ir trabalhar. A resistência e luta características desta época também leva a um discurso sociológico que define a favela como um complexo coesivo, extremamente forte no que diz respeito aos níveis de associação.

#### **4. O espaço da criminalidade**

Nos anos 1980, com a chegada do tráfico de cocaína, o discurso sociológico sobre a favela volta a mudar, e esta passa a ser representada como “covil de bandidos, zona franca do crime, habitat natural das ‘classes perigosas’” (ZALUAR & ALVITO, 2006, p.15). Relatos e reportagens que mostravam a violência, o tráfico e a criminalidade nas favelas e em torno delas passaram a ocupar as páginas dos jornais. Valladares (2005, p.20) ressalta que “a associação, quase sistemática, entre pobreza e criminalidade violenta fez da favela



sinônimo de espaço fora da lei, onde bandidos e policiais estão constantemente em luta”. A violência ligada ao tráfico de drogas aparece, então, como um “novo divisor de águas, reatualizando a velha oposição entre a parte civilizada da cidade e a barbárie” (SANTOS, 2001, p.3). Com o avanço das organizações criminosas, a imprensa acaba por popularizar os chefes dos comandos entre os favelados e a população em geral. Isto ocorreu, segundo Leeds (2006, p.244), porque a mídia mostrava uma tendência a romantizar as histórias dos traficantes, “apresentando-os como bandidos sociais, modernos Robin Hoods a corrigir as iniquidades de uma sociedade injusta e violenta”. Neste processo, os jornais faziam a fama de um criminoso da noite para o dia. A escolha de um único bandido como símbolo da criminalidade impedia uma análise mais aprofundada do fenômeno, o que contraria o interesse público. A imprensa ajudava ainda a consolidar a liderança dos chefes criminosos dentro de suas comunidades. Em relação aos moradores, estes poderiam ser considerados vítimas ou cúmplices do tráfico, permitindo a presença do mesmo nas favelas. Ainda hoje, quando há manifestações orquestradas, moradores são vistos como cúmplices, sem levar em conta o medo e a submissão dos que vivem sob o jugo do tráfico.

No começo da década de 1990, os arrastões nas praias da Zona Sul e as chacinas de Candelária e Vigário Geral são decisivos para a “acomodação da imagem da cidade partida como definidora da experiência urbana no Rio de Janeiro, cristalizada” com a publicação do livro *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura, em 1994 (SANTOS, 2001, p.93). No dia 21 de outubro de 1992, *O Dia* afirma que o que motivou os arrastões foi um conflito entre “gangues” da favela Nova Holanda e de Vigário Geral<sup>3</sup>. Um dos participantes do arrastão de domingo teria confirmado esta afirmação, dizendo, no entanto, que a insatisfação deles “era com os *playboys* da Zona Sul e contra essas pessoas que, quando veem a gente, vão escondendo a bolsa”. Na madrugada de 23 de julho de 1993, sete menores que dormiam sob a sacada da Igreja da Candelária, no Centro do Rio, foram assassinados. O motivo teria sido o apedrejamento de um carro da Polícia Militar

---

<sup>3</sup> “Conflito entre favelas começou arrastão de domingo nas praias”, *O Dia*, 21/10/1992, p.8.

no dia anterior, após a detenção de um menor que estava cheirando cola no local. A edição de *O Globo* do dia 24 afirma que três PMs já haviam sido detidos sob a suspeita de terem participado da chacina. Um mês depois a cidade assistia a outra chacina. Quatro policiais foram assassinados em 28 de agosto na Praça Catolé da Rocha, em Vigário Geral, supostamente um crime encomendado pelo traficante Flávio Negão<sup>4</sup>. No dia seguinte, um grupo armado invadiu a favela e matou 21 pessoas. “PMs são acusados de nova chacina – Vingança teria motivado massacre de 21 favelados<sup>5</sup> em Vigário Geral”, estampa a capa da edição de 31 de agosto do jornal *O Globo*, com a foto, abaixo da manchete, dos corpos das vítimas perfilados. Nenhum dos mortos tinha antecedentes criminais. O jornal ouviu testemunhas e nomeia vítima a vítima, com o número de filhos e a profissão de cada uma – “quase todas trabalhadoras” –, descrevendo o rastro de sangue deixado pelos policiais na comunidade. Um dia após o crime, os moradores, revoltados, “fecham ruas, apedrejam carros e PMs, que dão tiros para o alto”. As ruas próximas à comunidade se transformaram em uma “praça de guerra”. É Vigário Geral a personagem principal do livro *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura, em que a comunidade é descrita minuciosamente em suas regras e hierarquias, modos de vida e hábitos cotidianos. Zuenir mostra a favela por dentro e acompanha a mobilização da sociedade contra a violência e vê na fundação da organização *Viva Rio* uma esperança de pôr fim à “cidade partida” – a ONG propunha “unir o rico ao pobre, a favela e o asfalto”.

É também na década de 1990 que o debate em torno das favelas passa a ter como eixo principal o desafio de integrá-las à cidade. Com a melhoria da infraestrutura das casas e da favela como um todo, as representações se deslocam, pouco a pouco, da noção de ausência. O Plano Diretor da Cidade, sancionado em 1992, decreta que as favelas passarão a integrar o processo de planejamento da cidade, constando nos mapas, cadastros, planos, projetos e legislação municipais, e assegura a presença dos moradores em suas comunidades. As ações previstas pelo Plano Diretor têm como meta, entre outras,

---

<sup>4</sup> “Segundo o comandante-geral da PM, há traficantes que não respeitam mais a polícia, mas há policiais que também não respeitam as comunidades e sequer as normas básicas de segurança” (*O Globo*, 30/08/1993, p.7).

<sup>5</sup> Destaque para o termo *favelado*, na capa. O jornal não usa *pessoas*, como fará na página interna.



integrar a favela ao bairro e ao complexo onde está localizada. Apesar desta ação política no papel, a favela vê sua representação como o espaço da criminalidade maximizada. Os confrontos ocorridos naqueles espaços passam a ser chamados de “guerra” pela mídia. “Morro Dona Marta, a guerra de cada dia”, estampa o jornal *O Dia* de 18 de outubro de 1992. Anos mais tarde, o jornal *O Globo* passa a usar o termo “A Guerra do Rio” para descrever episódios violentos na cidade. Em abril de 2004, em um episódio chamado de “A Guerra da Rocinha”, cinco pessoas foram assassinadas durante a tentativa de ocupação da comunidade por um grupo rival. A capa do dia 10 traz a seguinte manchete: “Guerra do tráfico mata 5 e impõe terror na Zona Sul”. Este termo será usado em repetidas coberturas pelo mesmo jornal, inclusive no confronto ocorrido no Complexo do Alemão em 2007, e em 2010. Uma das consequências de se tratar os conflitos urbanos como “guerra” é que, ao enfatizar quase exclusivamente as ações policiais na cobertura dos espaços populares, a mídia valoriza as ações bélicas para o problema da segurança. Como explica João Paulo Charleuaux, assessor de comunicação do Comitê Internacional da Cruz Vermelha.

Quando você diz que existe uma guerra (...), há algumas implicações. A primeira delas é que você está contribuindo para criar uma sensação generalizada de permissividade a certos métodos e meios usados pela força armada. Cria-se a noção de território inimigo, de que o espaço onde o outro está não faz parte do seu território, e deve ser atacado ou ocupado. O outro passa a ser visto como inimigo, alguém que deve ser eliminado (apud RAMOS & PAIVA, 2007, p.57).

## 5. Considerações finais

Ao focar seu discurso na exacerbação da violência urbana, a mídia forma uma “sociedade que fica sabendo a quem temer, contra quem se precaver, os lugares a evitar, com quem não conviver” (MANSO, 2002, apud CORRÊA, 2005b). E ao longo de toda a década de 1990, é a favela quem proporciona “material para um produto midiático valioso sob a forma de medo ou estranheza” (ZALUAR & ALVITO, 2006, p.22). Para Martín-Barbero (2002, apud CORRÊA, 2005b), a mídia vende terror e medo porque é desta forma que

ela cria a diferenciação entre a ordem e a desordem. Ao enquadrar a favela como o espaço da violência, a mídia transmite ao leitor de classe média que ele é um cidadão diferenciado, que não se identifica com a barbárie em que os favelados estão inseridos. Mas representar a favela com uma conotação violenta acaba sendo um ato de violência por si só, já que cria um símbolo que é renegado pelos habitantes do “asfalto”. Os pobres, que são as maiores vítimas da violência, são também apontados como seus maiores agentes, sendo a pobreza ora determinante da vitimização, ora da ação violenta.

Deve-se ressaltar, no entanto, que o medo não é apenas fruto da imaginação ou da recepção passiva das mensagens da mídia – “o medo aqui é, até certo ponto, um medo realista” (ZALUAR, 2006, p.213). Os dados oficiais sobre o aumento da criminalidade a partir dos anos 1980 são incontestáveis: de uma taxa de homicídios de 23 por 100 mil habitantes em 1982, o Rio de Janeiro passou a apresentar uma taxa de 63 por 100 mil habitantes em 1989. Em 1992, a taxa era de 60,75 por 100 mil habitantes em toda a cidade, enquanto na Baixada Fluminense chegava a 74,67 por 100 mil no mesmo ano<sup>6</sup>. Devido a esta escalada das “estatísticas de homicídios, ao aumento do número de vítimas entre as classes média e alta e à chegada de especialistas a cargos de gestão em secretarias de segurança” (RAMOS & PAIVA, 2007, p.17), a partir da segunda metade da década de 1990 as pautas sobre segurança pública passaram a ser incorporadas pela mídia. Ou seja, quando a violência passa a atingir a classe média e rica a cobertura sobre a segurança se amplia, e o crime passa a ser contextualizado, tendo suas raízes sociais discutidas.

Esta incorporação de uma abordagem contextual dos crimes, no entanto, ainda é tímida. A maioria (78%) das reportagens de jornais cariocas analisadas por Ramos e Paiva (2007) aborda apenas o factual, expondo o fato de que a imprensa frequentemente “corre atrás da notícia do crime já ocorrido ou das ações policiais já executadas”. Os especialistas em segurança ou a sociedade civil organizada raramente são ouvidos, e a polícia continua sendo a fonte principal das reportagens, o que reduz a capacidade da mídia de criticar as

---

<sup>6</sup> Em 2009, segundo o Instituto de Segurança Pública (ISP), a taxa de homicídios no Rio de Janeiro foi de 34,6 mortes por 100 mil habitantes. Esta taxa pode ser comparada com a de São Paulo, de 10,9 mortes por 100 mil habitantes. Fonte: Editorial “Que segurança queremos”, do Observatório de Favela. Disponível em [www.observatoriodefavelas.org.br](http://www.observatoriodefavelas.org.br).

forças de segurança. A maioria dos jornalistas ouvidos pelo estudo do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania (CESeC), da Universidade Cândido Mendes, admitiu que seus veículos têm responsabilidade na representação das favelas como espaços exclusivos de violência. A cobertura da violência é o grande espaço do noticiário local, e a única que fala diretamente da periferia. A população destas comunidades raramente conta com uma cobertura de questões não relacionadas com tráfico de drogas e criminalidade. Consequentemente, no imaginário coletivo, a favela continua a representar perigo.

A chegada das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) às favelas cariocas, em 2008, abriu novas oportunidades de acesso a esses espaços, e de adoção de políticas de promoção da cultura vinda das favelas. As festas na laje, a precariedade dos serviços públicos, os bailes, as competições de dança e de esportes, até mesmo de brincadeiras de rua, passaram a ser exibidas pela grande mídia. Os jovens mortos nas favelas passaram a ter nome, família, e uma resposta pelos seus homicídios, cobrada. Mas estamos longe de abandonar a predominância do enquadramento da favela como local da criminalidade. E, mais longe ainda, de nos afastarmos dos preconceitos e discriminações decorrentes (logicamente, em parte) destes enquadramentos. Uma pesquisa do Instituto Data Popular divulgada em fevereiro de 2015 indica que 69% dos entrevistados do asfalto sentem medo ao passar diante de uma favela, e 51% afirmaram que as primeiras palavras que vêm à mente quando ouvem sobre favela são droga e violência. Ou seja, uma clara associação deste território com a criminalidade. Quando à relação com os favelados, 47% dos moradores do asfalto nunca contratariam, para trabalhar dentro de suas casas, uma pessoa que morasse em favela<sup>7</sup>. Apesar de o empreendedorismo nas favelas não parar de crescer e da ascensão dos moradores à classe C, este tipo de visão, segundo o Instituto, constituiria uma barreira para que os moradores de favelas superem as dificuldades da precariedade de Estado nestes lugares.

Em seus estudos, Porto (2002) conclui que quando a notícia adota uma forma restrita, com um único enquadramento, um número maior de pessoas interpreta o fato

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-02/moradores-do-asfalto-tem-visao-preconceituosa-em-relacao-favelas>

relatado de acordo com este enquadramento dominante. A restrição do número de enquadramentos pode reduzir a possibilidade de os cidadãos elaborarem suas próprias opiniões a partir da comparação dos diferentes aspectos e perspectivas do fato (ALDÉ, 2003). Por outro lado, quando expostos a segmentos plurais, os indivíduos têm acesso a várias interpretações e podem desenvolver um senso crítico sobre o assunto. Neste caso, a internet é considerada um instrumento que permite a pluralização dos enquadramentos disponíveis, pois através dela um maior número de atores consegue veicular informações com pontos de vista distintos. Uma cobertura mais plural sobre as favelas, sobre o amplo espectro de experiências vividas por seus moradores, poderia ser alcançada com o estabelecimento de novos canais de diálogo. O site Viva Favela ([www.vivafavela.com.br](http://www.vivafavela.com.br)), lançado em 2001 pela ONG Viva Rio, tinha como missão uma cobertura menos estigmatizante das favelas, afastando-se do tema da violência. A favela, retratada pelos seus próprios moradores, os correspondentes comunitários, emergia como um lugar de manifestações culturais únicas, experiências inovadoras, mesmo que precário em infraestrutura e equipamentos sociais. Seus moradores eram retratados como pessoas empreendedoras, lutadoras, necessitadas, ou apenas, como pessoas, sem estigmas atrelados. Em vez de isolar ou neutralizar estes espaços, o site estimulava propostas voltadas para integrá-los de uma forma harmônica à cidade. A favela era, finalmente, discutida como parte da cidade, e não como uma cidade à parte.

### Referências

ABREU, Maurício de Almeida. **A favela está fazendo 100 anos**. In: 3º Simpósio Nacional de Geografia Urbana. Anais. Rio de Janeiro: 1993.

ALDÉ, Alessandra. **Mídia e guerra: enquadramentos do Iraque**. In: Simpósio “A Guerra do Iraque e as primeiras conseqüências da doutrina de segurança nacional dos Estados Unidos da América de setembro de 2002”, no Centro de Estudos Político-Estratégicos da Escola de Guerra Naval, 2003.

ALVITO, Marcos. Um bicho-de-sete-cabeças. In: ZALUAR, Alba., ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CAMPOS, Audrelino. **Do quilombo à favela: A produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COIMBRA, Cecília. **Operação Rio - O mito das classes perigosas**: um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública. Niterói: Oficina do Autor, 2001.

CORRÊA, Felipe Botelho. **A representação das favelas cariocas nos jornais impressos**. Publicado em 14/07/2005 (2005b). Disponível em: <http://novo.vivafavela.com.br/publique>. Acessado em maio de 2009.

GITLIN, Todd. **The whole world is watching**. Mass media in the making & unmaking of the new left. Berkeley: University of California Press, 1980

GOFFMAN, Ervin. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

LEEDS, Elizabeth. Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira: ameaças à democratização em nível local. In: ZALUAR, Alba, ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MAIA, João; KRAPP, Juliana. **Comunicação e comunidade**: Novas perspectivas das sociabilidades urbanas. In: FREITAS, Ricardo Ferreira; NACIF, Rafael. **Destinos da cidade: comunicação, arte e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

MANGIN, William. Latin American squatter settlements: a problem and a solution. **Latin American Research Review**, n.2, p.65-98, 1967.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

OLIVEIRA, Jane Souto, MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba, ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MANSO, Bruno Paes. **Ação e discurso** – sugestão para o debate da violência. In OLIVEIRA, Nilson Vieira (org.). **Insegurança pública**: reflexões sobre a criminalidade e a violência urbana. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

PERLMAN, Janice. **O mito da marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PORTO, Mauro. **Enquadramentos da mídia e política**. In: Anpocs, 2002.

RAMALHO, Cristiane. **Favela é...** Publicado em 08/01/2002. Disponível em <http://novo.vivafavela.com.br/publique>. Acessado em 17/06/2009.

RAMOS, Silvia; PAIVA, Anabela. **Mídia e violência**: tendências na cobertura da criminalidade e segurança no Brasil. Rio de Janeiro: Iuperj, 2007.

SANTOS, Mariana Cavalcanti Rocha. **Demolição, Batalha e Paz**: favelas em manchetes.



Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2001.

SILVA, Jailson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz. **Favela: alegria e dor na cidade**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

TURNER, John. **Uncontrolled urban settlement: problems and policies**. In: BREESE, Gerald. (Ed.). *The City in newly development countries: readings on urbanism and urbanization*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1969.

VALLADARES, Licia Prado. **A invenção da favela**. Do mito de origem à favela.com. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ZALUAR, Alba, ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

## Raízes de Portugal: o folclore português na cidade de São Paulo<sup>1</sup>

Talita Carneiro de Matos<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo – SP

### Resumo

O folclore português na cidade de São Paulo manifesta-se pelos chamados ranchos folclóricos. Essas associações perpetuam as músicas e danças do autodenominado folclore português. A bibliografia sobre esse tema é escassa no Brasil. Por esse motivo, conta-se com a história oral como metodologia para que a história desses grupos seja conhecida. O objetivo desta comunicação é dar visão aos integrantes desses grupos e suas motivações para entrada e saída dessas associações. São pessoas que, na maioria, descendem de portugueses e suas famílias participam ativamente desses grupos. E o tempo dedicado é também motivo para deixá-los. Há ainda a discussão de alguns conceitos, como o de tradição, tradição inventada, folclore e cultura popular.

**Palavras chave:** folclore; tradição; cultura popular.

Este artigo visa apresentar um recorte sobre as manifestações do folclore português em São Paulo e também uma discussão sobre história cultural, tradição e folclore. Para esta pesquisa, a história oral é fundamental, pois a bibliografia é escassa. O objeto é a narrativa desses participantes. Alguns dos objetivos são as permanências e rupturas dentro desses grupos, o que deu início a esses núcleos e a continuidade dessas expressões.

“Complicado descrever o cotidiano de um grupo e suas experiências como sendo uma situação homogênea e como se todos os depoimentos pudessem ser iguais” (MEIHY,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 8: Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, - São Paulo – SP, e-mail: talitac.matos@yahoo.com.br.

2000, p. 18). Pois essa é uma história dos integrantes dos grupos e conseqüentemente de grupos.

São vários grupos na cidade de São Paulo. Aproximadamente, mais de vinte.<sup>3</sup> A comunidade portuguesa é muito ativa. São associações que contam, muitas vezes, com grupos folclóricos. Esses grupos são denominados ranchos, que cantam, tocam e dançam músicas do folclore português com coreografias que os definem como tais. Os pares são a essência da dança portuguesa. E nesses grupos, várias idades formam o conjunto de dançarinos. E as cantadeiras, mulheres de timbre agudo, são as componentes do coro.

O termo folclore quer dizer saber do povo. É um neologismo criado pelo inglês William John Thoms para identificar as práticas de se recolher as tradições preservadas pela transmissão oral entre camponeses (VILHENA, 1997, p. 24). Hoje esse termo caiu em desuso. Em seu lugar entrou “saber popular”. Cabe uma discussão, então, sobre o que é saber do povo e saber popular. Luís da Câmara Cascudo, pesquisador das manifestações culturais brasileiras chamou o folclore de tradição e a tradição é a ciência do povo. (1967) “O folclore é a construção do homem anônimo” (ALMEIDA, 1957, p. 205). Hoje, o folclore emana um conceito de “cristalização”.

Os componentes desses grupos são portugueses e seus descendentes. Mas também há pessoas que não têm relação com essa identidade. Foram convidadas e fazem parte desses grupos. E essa relação pode durar para toda a vida, principalmente quando as famílias participam. Mas, por outro lado, é uma atividade que toma tempo, com ensaios e apresentações. E isso pode contribuir para a saída dos participantes.

A comunidade portuguesa em São Paulo é numerosa, e como dito antes, muito ativa. São várias festas por mês aos finais de semana, às vezes mais de uma, com grande público. Cada casa tem sua data específica. Exemplo: o grupo folclórico da Portuguesa de Desportos se apresenta todo segundo sábado do mês. São almoços e jantares que servem a comida que representa Portugal: Caldo Verde, bacalhoadas, tremoços, bolinhos de bacalhau, alheira... e regados a muito vinho. Vendem-se ainda os doces chamados

---

<sup>3</sup> <http://www.cclb.org.br/gruposdefolclore.htm>. Acesso em 06/03/2015



típicos: pastéis de Santa Clara, de Belém, travesseiros de Sintra, além dos famosos galos de Barcelos, símbolo de Portugal. Além de toalhas e panos de prato bordados com símbolos portugueses. São acompanhados por muitas pessoas e divulgados pelos jornais da comunidade, como o **Portugal em Foco** ou pelos programas de rádio, como o **Navegar é Preciso**, veiculado pela **Rádio Imprensa** de São Paulo aos domingos.

Dentre os grupos mais conhecidos está o da Casa de Portugal sediada na Avenida da Liberdade, 602 – São Paulo, criada nos anos 1930. O grupo folclórico da Casa de Portugal, criado em 1973, se apresenta em alguns festivais folclóricos portugueses internacionais. É um grupo diferenciado. Não tem uma data específica de apresentação durante o mês. Mas a festa da Vindima atrai um grande público, onde eles representam a colheita da uva com muita música e dança. Os grupos se dividem muitas vezes por região. O da Casa de Portugal dá destaque aos ritmos de Viana do Castelo. A região do Minho, ao norte de Portugal, é diferenciada pelas cores fortes e riqueza de seus trajes e pelas músicas mais alegres. Outros grupos também dão destaque a essa região por essa razão. Mas outras regiões não ficam sem representatividade, cada uma com sua peculiaridade. Alentejo, Ribatejo, Algarve, citando alguns e ainda as ilhas: Açores e Madeira, com seu folclore característico. Cada um com seus ritmos e trajes. As músicas, em sua maioria, já fazem parte do cancionário popular. E que não se confundam com o fado. A música folclórica portuguesa é a chula, a cana verde, o fandango e o vira dançado aos pares. Muito diferente do melancólico fado. São músicas para dançar, animadas e cadenciadas pelo toque do bumbo. São trovas de amor, de trabalho, principalmente sobre o campo. E as músicas que permanecem cantadas até hoje, são as que o povo aceitou e memorizou. Assim como o jeito de dançar. Quantas letras não se perderam na memória tênue de aldeias que já não existem? Evidente que não são as mesmas letras, as mesmas coreografias – as chamadas “tradições inventadas” serão comentadas mais a frente. As roupas das mulheres chamam mais a atenção, principalmente pelo bordado de seus aventais, quanto mais coloridos e diferenciados, mais luxuosos e identificam a sua proveniência. São aventais importados, pois os teares que os fabricam não existem no

Brasil. Já os trajes masculinos não variam tanto e são mais fáceis de recriar. Esses trajes integram o imaginário coletivo quando o assunto é o folclore português.

Os ranchos se apresentam em sua sede e também são convidados a se apresentarem em outras casas. Assim, praticamente, todos se conhecem. Há rivalidades também. E também há convites para outras cidades e outros estados. Importante dizer que há associações que não possuem em seus quadros os ranchos folclóricos. Apenas são responsáveis por reunir os “patrícios” para conversas em almoços e jantares preparados pelos próprios sócios.

O custo de aluguel, compra de trajes, transporte para apresentações é oriundo dessas festas. Mas há também patrocínio de comércio local ou de empresários portugueses.

Não há pesquisa substancial sobre essas comunidades em relação ao chamado autodenominado folclore português no Brasil. Apesar das vastas atividades dessa comunidade, parece que vivem em um semigueto, onde apenas quem está inserido por questões familiares ou de amizade conhece. Cada grupo hoje tem sua página na internet. Mas referências sobre o folclore português são poucas.

Muitos participantes se interessaram em participar quando viram essas apresentações em igrejas ou nas chamadas “festas das nações” que acontecem principalmente em parques em datas festivas. E os que realmente se inseriram nesses grupos, a maioria, tem descendência portuguesa. O chamado das casas, principalmente para quem tem laços de sangue português, é o de honrar suas raízes.

Os que fundaram esses grupos estão envelhecendo. São, na sua maioria, imigrantes que cá chegaram por volta da metade do século XX e criaram essas associações, nas suas palavras, para manter as tradições de suas terras de origem. Alguns também vieram para fugir do regime de Salazar e outros pelas penúrias pós Segunda Guerra. Alguns, infelizmente, já faleceram, sem deixar registro de suas histórias. Pessoas que viveram nessas festas pós-trabalho na lavoura, que viveram nesse Portugal rural representado nessas festas. Outra questão pertinente é a continuidade dessas associações.

As que têm outros vínculos, como a Casa de Portugal, são expoentes dessa manifestação. Mas e as outras?

Algumas não existem mais, outras se fundiram para sobreviver. E os integrantes se espalharam pelos grupos existentes. É a vontade de dançar que os une. O ritmo, o bater das chinelas no chão, o toque da concertina. Por enquanto, sua representatividade ainda é forte. É a tradição oral que “(...)... remete às questões do passado longínquo que se manifestam pelo que chamamos folclore e pela transmissão geracional, de pais para filhos ou de indivíduos para indivíduos.” (MEIHY, 2000, p. 71)

Uma discussão pertinente sobre esse tema é em relação à palavra folclore. Mas o folclore tem uma pecha de estacionário, algo engessado, longínquo ou até exótico. Que não abarca o conceito de cultura popular.

A palavra folclore é utilizada porque os grupos se autodenominam folclóricos. E os livros que tratam dessas manifestações portuguesas também usam esse termo. Esses conceitos são essenciais para o entendimento do que chamam cultura popular.

O folclore foi utilizado por Salazar como uma afirmação de identidade nacional, encampada como sinônimo da personalidade portuguesa, institucionalizado. Católica e enraizada no campo. Um Portugal que após Salazar se modernizou e deixou o folclore de lado. Um Portugal que não se quis mais rural. Mas ainda existem festivais nas aldeias. São até televisionados. Nesse caso, a indústria do turismo se apoderou do folclore para divulgação de um Portugal festivo.

Outra discussão segue entre cultura popular e tradicionalismo. Tradição vista como resistência, mas também como apropriação e expropriação e transformação. (HALL, 2003, p. 248) E ainda discute o que “não” é cultura popular. Pois se não há filtro, tudo pode ser cultura popular.

Ao entrar na seara da história cultural, o objetivo é identificar como a realidade social é construída em diferentes momentos e lugares (CHARTIER, 1990, p. 16).

Temas amplamente debatidos e revisitados podem ganhar novos horizontes dependendo de novos olhares. Temas que se pensa saturados. Perguntas, que consideradas banais, podem trazer respostas surpreendentes. Ponto relevante para essa pesquisa, já que faz uso da história oral. Perguntas aparentemente irrelevantes podem ensejar respostas surpreendentes e abrir campos antes não explorados. “O que resta desse passado no presente?” (SARLO, 1985, p. 36).

Em outro contexto, são facilmente encaixados em pesquisas que estudam manifestações culturais, neste caso, o autodenominado folclore português. E também, outra questão proposta: sabe-se o suficiente sobre tal assunto? Neste caso, na cidade de São Paulo, os grupos folclóricos como manifestações culturais não são muito estudados. A própria Casa de Portugal, sede do grupo folclórico é mais lembrada pela sua atuação política Portugal-Brasil.

Os detalhes, tantas vezes omitidos, podem justificar as roupas usadas pelos dançarinos desses grupos, por exemplo. Cada peça tem sua importância, que remete às condições de antanho. Muitas vezes, quem veste esses trajes não tem ideia do seu significado.

Martin-Barbero (1997) re-situa o “lugar” do popular como parte do processo histórico. E faz um diálogo com Le Goff quando discute o resgate do processo cultural, a cultura popular em sua dialética de permanências e mudanças, de resistências e intercâmbios.

Ao se pensar que o termo cultura se confundia com educação, o termo cultura popular possibilita as mais variadas argumentações. A cultura popular tem tenacidade, mesmo que fragmentária e degradada, mas capaz de mudanças. No caso do folclore português, entra na concepção de tradição inventada, de Hobsbawm (2002). Práticas formalizadas pela repetição. Nesse caso, o folclore português veio das cantigas de trabalho, das festas de colheita. Hoje, os integrantes desses grupos folclóricos representam essas manifestações, mas longe do seu contexto inicial. E também recriam as coreografias. Alguns grupos dançam as mesmas músicas, mas os passos podem ter



variações. Até nos ranchos de Portugal pode-se ver essas diferenças. É o passado reconstruído através da repetição, mas não tão fiel.

O interessante é pensar na metodologia para se pensar a dinâmica cultural contemporânea: o arcaico, o residual e o emergente. Será que o folclore se encaixa no arcaico, que “é o que sobrevive do passado mas enquanto passado, objeto unicamente de estudo ou rememoração”? (MARTIN-BARBERO 1997, p. 90)

Antes eram vistos como “reliquias” de uma antiguidade remota e perdida. No caso do folclore, seus estudos foram permeados por descrédito acadêmico e na universidade francesa encontrou campo na antropologia. O diálogo com a antropologia deve ser feito na identificação de novos problemas. O próprio termo cultura sofreu várias modificações. Seu sentido se ampliou e passou a incluir artes, religiões, instituições e práticas de significados e valores. (WILLIANS, 1979, p. 21) Cultura ou culturas? Como dito por Ginsburg, são os desníveis culturais os pressupostos para defini-los como folclore, antropologia social, história das tradições populares. E também há a discussão do quanto há de circularidade entre cultura popular e cultura do dominante, se há uma apropriação pela camada subalterna. (GISNBURG, 1987, p. 17) Essa circularidade existe e por vezes é desigual.

Outro ponto importante citado por Ginsburg é o fato de que essa cultura subalterna não ter fontes escritas. É predominantemente oral, o que altera seu sentido primal. No caso desta pesquisa, as fontes também são orais. No caso dos trajes representativos das danças folclóricas há registros de seus significados. Os integrantes dos grupos, tanto no Brasil quanto em Portugal dão significados que não se encontram em nenhum registro.

A problemática do folclore é o que chamam de catalogação sem o intuito de aprofundamento dos indivíduos que usaram os objetos mencionados. Essa catalogação aparece em museus, coleções... Suas intenções aparecem como se fossem estáticas no tempo, sem alterações. Agentes externos só agiriam para a perda da identidade do caracterizado por folclore.



Thompson pontua: “O significado de um ritual só pode ser interpretado quando as fontes (algumas delas coletadas por folcloristas) deixam de ser olhadas como fragmento folclórico, uma ‘sobrevivência’, e são inseridas no seu contexto total.” (THOMPSON, 2001, p. 238) E daí para seu contexto simbólico para a atribuição de valores e assim, contribuir para o conhecimento histórico. E “a história é uma disciplina do contexto e do processo”. (Idem, p. 243)

Nos estudos dos costumes do povo e do folclore, esses costumes já eram vistos como “resíduos do passado”. (THOMPSON, 1998, p. 13) E os que se ocupavam deles eram vistos como “coleccionadores”.

A palavra costume passou a ser empregada no sentido que hoje temos de cultura. E o costume, visto como sobrevivência do passado, na realidade deve ser inserido no contexto em que era praticado. O costume praticado agora tem outro significado porque os sujeitos se transformam. Tradição tem o sentido de permanência, se perpetua pela tradição oral e o costume o da mudança. No caso do termo cultura popular, o contexto histórico deve estar sempre presente. Assim como a análise cultural deve ter uma consciência histórica (WILLIANS, 1979, p. 17). Novas perguntas devem ser feitas para que os significados perdidos façam sentido.

Há ainda a diferenciação do arcaico e do residual. O arcaico é o elemento do passado, que pode ser revivido no presente. O residual foi formado no passado, mas ainda encontra lugar no presente. (WILLIANS, 1979, p. 125) A manifestação do folclore português pelos ranchos se encaixa no arcaico? Os habitantes de Portugal não se vestem mais com os trajes com que os grupos se apresentam. Não dançam e cantam as músicas apresentadas após o trabalho. Aliás, não há mais esse Portugal rural e “dourado” exibido pelos ranchos. Mas pode ser considerado residual a guarda do luto de algumas senhoras moradoras de aldeias que mantêm o hábito do uso do preto após a viuvez.

O termo tradição foi por muito tempo negligenciado nos estudos históricos. Tinha a pecha de inerte, mas na verdade é um meio de incorporação. Na realidade, a tradição é seletiva. Dentro de uma cultura particular, uma parte ganha ênfase enquanto o restante é negligenciado. Qual o significativo do passado para um determinado grupo?



O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta. (WILLIANS, 1979, p. 119)

Assim, os elementos da tradição podem ser reorganizados e adquirir novos significados e relevâncias (HALL, 2003, p. 260). O estudo da tradição pela tradição não é tratamento histórico. E quando as tradições perdem seus significados, elas deixam de ocorrer. Mas também acontecem atualizações e modificações. De novo, as “tradições inventadas”.

Há reinterpretções, diluições e projeções. O que é importante no momento é privilegiado. Significados e valores são impostos dependendo da cultura contemporânea vigente, dominante. O residual aparece quando ainda tem significação, mas a cultura dominante negligencia ou subvaloriza essas manifestações. A cultura, relacionada com as relações sociais, com as lutas cotidianas, com processos de hegemonia. Muda-se a sociedade, altera-se a hegemonia.

Esses grupos quase invisíveis continuam com suas apresentações e seguem com essas chamadas “tradições inventadas”. E autodenominados folclóricos, são atuais, reinventam, reatualizam e reencenam essas manifestações. Podem ser considerados estereótipos do Portugal rural, mas as roupas e as músicas são praticamente as mesmas que seus antepassados usavam e cantavam.

E a história desses grupos, no momento, só pode se dar pela história oral, “que implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado” (MEIHY, 2000, p. 18). Dessa forma, a tradição que dizem manter tem sua individualização no olhar de cada integrante.

E a história oral, como instrumento do fazer história. Não confundindo com a entrevista, que tem outro contexto e problemáticas diferentes. A entrevista em si é parte do projeto da utilização da história oral. Se as entrevistas são fins ou meios para o projeto que necessita da história oral. O fim é a constituição de arquivos com os relatos de um



grupo, por exemplo. Como meio, um encaminhamento para análise (MEIHY, 2001, p. 14). No caso desses grupos, a narrativa de suas histórias, pelos objetivos assinalados no começo do artigo, é uma combinação das narrativas individuais de seus integrantes que são os depositários dessas tradições. É uma história coletiva. Há um diálogo entre as narrativas que auxilia na conclusão em conjunto com outros dados, sejam bibliográficos ou estatísticos, por exemplo. Esse hibridismo entre a história oral e a junção com outros dados dá mais confiabilidade à pesquisa, pois em história oral a comprovação pode ser maculada pela memória falha ou construída. E dessa forma outros amparos garantem mais concretude à pesquisa. Lembrando que a história oral é discutida como metodologia e afeita a disparidades, como um método por vezes não confiável. Por isso o lastro com outras formas de pesquisa.

Ser pensarmos na chamada invisibilidade dos grupos, os próprios portugueses estão inseridos no Brasil de uma forma que alguns não fazem parte nem cogitam fazer parte dessas comunidades. Seus costumes são mais brasileiros do que portugueses. Mas o seu passado, no sentido de origem, é uma maneira de incorporá-los como migrantes. No Brasil, são portugueses, mas em Portugal já são brasileiros. As comunidades de imigrantes são construídas e reconstruídas, em constante renovação.

E a história oral é o principal instrumento, a principal fonte para que essa história apareça, em permanente colaboração entre os elementos dessa operação e para que cada contexto seja respeitado. “É a oralidade que separa a história da memória” (Idem, p. 93). Ao ouvir os integrantes, os silêncios, perceber os olhares, os suspiros, o relevante é não se deixar levar pela nostalgia e aparente inocência de determinados relatos. Nesse caso, o estudo da metodologia da história oral é essencial, assim como o prévio levantamento de dados para que os depoimentos coletados não se percam em uma entrevista fora de contexto.

Enfim, esses integrantes permanecem nos grupos enquanto ainda há significado essa permanência. A dedicação aos ensaios toma muito tempo. E a vida que segue, com famílias próprias, empregos e outros acontecimentos, não segura a maioria dessas pessoas

nessas associações. Mas os que se dedicam integralmente têm uma história latente e a espera de ser contada.

São ecos que reverberam nos tempos de hoje de um Portugal que não existe mais. Não vivo, mas reinventado, em um processo histórico contínuo, passado e presente, permeado por mudanças. Que se transforma e renasce nesses grupos, onde os vínculos são refeitos a cada novo integrante que chega.

### **Referências**

- ALMEIDA, R. **Inteligência do folclore**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CASCUDO, L. da C.. **Folclore do Brasil: pesquisas e notas**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.
- CHARTIER, R. **A história cultural; entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- GINSBURG, C. **O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo, Companhia das letras: 1987.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A Invenção das tradições**, 3ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- MEIHY, J. C. S. B.; RIBEIRO, S. L. S. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias**, São Paulo: Contexto, 2011.
- MEIHY, J. C. S. B. **Manual de história oral**, 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- SARLO, B. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros ensaios**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.



THOMPSON, E.P. **Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VILHENA, L. R. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1961).** Rio de Janeiro, Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIANS, R. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## **Shindo Renmei: o tabu das memórias<sup>1</sup>**

Danielle Yura<sup>2</sup>

Universidade Federal do ABC, Santo André – SP

### **Resumo**

O artigo “Shindo Renmei: o tabu das memórias” tem como objetivo refletir sobre a importância e as dificuldades da memória oral dentro de uma pesquisa cujas fontes gostariam de esquecer a história ao invés de lembrá-la. Na pesquisa que culminará numa dissertação de mestrado, serão analisados livros, fontes documentais e depoimentos de historiadores e de testemunhas da Shindo Renmei, grupo de imigrantes japoneses estabelecidos no Brasil que pregava a vitória do Japão no fim da 2ª Guerra Mundial, perseguia e ameaçava os japoneses esclarecidos, que falavam sobre a derrota. Faz-se necessário o estudo a partir de diferentes fontes para análise e convergência de informações. O trabalho preocupa-se em respeitar e dar voz às fontes vivas, testemunhas da história, de modo a não feri-las mais uma vez ao remetê-las ao passado.

**Palavras chave:** Shindo Renmei; Japoneses; Memória.

### **Introdução**

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota do Japão, nascia, em São Paulo, uma organização japonesa chamada Shindo Renmei, traduzida como Liga do Caminho dos Súditos. Para os membros da organização, a notícia da rendição do Japão nos combates era uma fraude do governo norte-americano.

A colônia nipônica instalada no Brasil – principalmente no interior dos estados de São Paulo e do Paraná – formada por mais de 200 mil imigrantes foi dividida entre “vitoristas”, que acreditavam na vitória do Japão na guerra, e “derrotistas”, os quais tiveram acesso aos meios de comunicação e, portanto, sabiam sobre a derrota do Japão nos combates. Os “vitoristas”, que somavam 80% dos imigrantes, passaram a perseguir,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT8 Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do ABC, Santo André – São Paulo, e-mail: danielleyura@gmail.com.

ameaçar e matar os “derrotistas”, considerados “traidores” da pátria por divulgarem a “falsa” informação da derrota japonesa.

Em 13 meses de atuação, a Shindo Renmei matou 23 pessoas e feriu mais de uma centena. A polícia paulista deteve, identificou e fichou 31.380 imigrantes japoneses suspeitos de ligação com o grupo (MORAIS, 2011, p.331).

O presente texto é parte da dissertação de mestrado que analisará alguns momentos históricos da imigração japonesa no Brasil (pontuados a seguir), os quais podem ter contribuído para a formação de um grupo tão fechado e crente na soberania da sua nação.

Sabe-se que os imigrantes japoneses chegaram ao Brasil após conturbadas negociações com as autoridades eugenistas brasileiras, as quais viam a entrada dos orientais como negativa por não contribuir para a política de branqueamento do País. Os nipônicos seriam vítimas mais tarde do antiniponismo instalado no Brasil a partir da década de 1920. Ao passarem de “amarelos indesejáveis” a “perigo amarelo” (devido à sua eficiência, que os fez conquistar posições de destaque em diferentes setores da sociedade), viram a instalação de cotas para a imigração, na década de 1930. Mas a censura mais rigorosa foi imposta durante a Segunda Guerra Mundial. Não podiam falar a língua pátria no país que havia lhes acolhido, nem acompanhar o desenrolar da guerra por meio do rádio e dos jornais impressos. Essas situações, unidas a algumas características da história e dos costumes japoneses, podem ter contribuído para a revolta e o isolamento dos imigrantes, culminando na formação da Shindo Renmei.

A Liga do Caminho dos Súditos não destruiu apenas as famílias dos perseguidos e assassinados por falarem sobre a derrota japonesa na guerra. Feriu também a alma dos membros do grupo, os quais acreditaram na vitória da sua pátria e na possibilidade de finalmente retornar ao Japão. Aproveitando-se da inocência e da fragilidade emocional dos “vitoristas”, alguns japoneses venderam falsas passagens de volta ao Japão; lotes de terras que o país teria supostamente conquistado durante a guerra; moeda japonesa (*ien*) que estaria supervalorizada. O retorno ao Japão e aos familiares que haviam permanecido

do outro lado do mundo era o principal sonho de 85% dos japoneses residentes em São Paulo naquela época, segundo pesquisa feita pelo governo (MORAIS, 2011, p.48).

Quando a verdade sobre a derrota japonesa na guerra veio à tona – após muito trabalho das autoridades brasileiras e dos japoneses mais esclarecidos, chamados pela Shindo Renmei de “derrotistas” – os seguidores do grupo sentiram-se profundamente envergonhados por acreditarem na vitória do Japão e em tantas outras invenções espalhadas pelos criadores da Liga. O vínculo de confiança entre compatriotas havia sido quebrado e a tristeza e a decepção consumiram a esperança gerada pelas falsas verdades.

### **Memórias**

É compreensível que muitos japoneses tenham tentado enterrar esse passado calando-se. O tema é tabu para parte da comunidade nipo-brasileira, que se envergonha por ter sido vítima, por ter feito parte da Shindo Renmei ou simplesmente pela existência do grupo. Portanto, faz-se necessário redobrar o cuidado no momento de abordar a fonte e de coletar suas memórias.

Alistair Thomson, Michael Frisch e Paula Hamilton (In: FERREIRA; AMADO, 1998, p.65-92) apontam para os dilemas éticos na história oral, os quais são um grande desafio aos pesquisadores. Esse cuidado é necessário para preservar o bem-estar do entrevistado. Apesar de apresentar resultados positivos ao entrevistador, o exercício de recordar o passado pode trazer perturbação e prejuízo à fonte de informação. As diretrizes éticas, segundo os autores, devem reconhecer que os narradores e os pesquisadores “frequentemente têm objetivos conflitantes” (FERREIRA; AMADO, 1998, p. 70). Dessa forma, é primordial trabalhar com cautela e sensibilidade e ter em mente que o conforto e a sanidade da testemunha devem prevalecer aos interesses da pesquisa.

Assim, reforço a importância de se debruçar sobre as inúmeras fontes de informação disponíveis sobre o tema, de forma a tratar o complexo assunto com a seriedade e a responsabilidade merecidas. É mister analisar cautelosamente as informações de fontes oficiais, de pesquisas anteriores e de testemunhas para ligar os pontos convergentes e esclarecer questões dúbias.

Uma grande inquietação que exponho é o uso das informações inscritas pelas mãos da censura, como o inquérito policial da Shindo Renmei registrado pelo Departamento de Ordem Política e Social (Deops). Essa preocupação deve-se em respeito à memória das vítimas da opressão e, acima de tudo, a memória coletiva que essa pesquisa pode proporcionar.

Beatriz Kushnir reflete sobre o material registrado em órgãos oficiais de repressão e as reflexões de fontes vivas. Para ela, existem duas memórias: a burocrática e a que as fontes realizam no presente. “Em ambas, está uma *verdade*, e a compreensão de suas lógicas internas permite os seus desmontes e o rearrumar das questões em uma narrativa histórica” (KUSHNIR, 2004, p.63). Os órgãos oficiais, portanto, não são guardiões de uma verdade absoluta. Pelo contrário, nesses locais encontram-se informações imprecisas e inexatas. Estas são, porém, as informações que os pesquisadores terão disponíveis no futuro, quando não poderão contar com os depoimentos orais.

Baseada em Maurice Halbwachs e Michael Pollak, Kushnir frisa a memória coletiva e social construída a partir da lembrança pessoal. Os processos de reflexão, por meio das lembranças, constroem um testemunho que se desloca do tempo passado e passa a abrigar o presente. Um testemunho é capaz de gerar lembranças a terceiros. Nos beneficiando das memórias alheias, somos capazes de reconstruir memórias sobre uma base comum.

Alguns discursos, como é o caso da Shindo Renmei, são transmitidos apenas de geração para geração, devido, sobretudo, às sensações que uma memória pode trazer. Para muitos imigrantes japoneses, falar sobre a Shindo Renmei é reviver um momento de tristeza e de vergonha. Ao capturar um depoimento oral, que até então se restringia ao círculo familiar, o pesquisador registra um discurso que pode ser confrontado com uma memória oficial. Assim, quando há essa “(...) irrupção de uma memória subterrânea (...) opondo-se a (...) memórias coletivas, (...) essas lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante.” (POLLAK, 1989, p.8. In: KUSHNIR, 2004, p.60)

Para Pierre Nora, quando a memória não está presente em todo lugar, ela poderia deixar de existir se uma pessoa individualmente não se encarregasse de mantê-la. “Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória.” (NORA, 1993, p.18). Segundo o autor, nossa relação com o passado é “completamente diferente daquela que se espera de uma memória”. Em tom crítico, ele afirma que as memórias do passado foram absorvidas pela história e confinadas em bibliotecas, museus e bancos de dados (NORA, 1993, p. 14-15).

Os documentos param no tempo e no espaço, mas as memórias são trazidas para um novo contexto. A memória oral não resolve todos os problemas da pesquisa, uma vez que essas disparidades se tornam um desafio. Trata-se do choque de depoimentos entre histórias de vida, concepções pessoais de uma lembrança e os ecos das memórias coletivas produzidas. Para desfazer tensões, Pierre Bourdieu aponta a necessidade de inserir a narrativa no contexto. Isso deve acontecer tanto no momento em que se absorve um relato quanto no momento de se construir um relato acerca do outro. Para Bourdieu,

(...) compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurda quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes relações. (In: KUSHNIR, 2004, p.60)

Reforçando esta ideia, destaco Henry Rousso, para quem a memória de uma pessoa faz parte do seu meio e de suas convicções. Segundo o autor, a memória “(...) é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional” (In: FERREIRA; AMADO, 1998, p.94).

Ciente dessa complexidade e para que sejam respeitadas a veracidade e a devida contextualização dos sucessivos fatos, bem como a memória daqueles que participaram dessa história, corroboro a importância de se consultar uma diversidade de fontes, como citado anteriormente.

## Metodologia

Diferentes metodologias serão utilizadas para fundamentar o trabalho final que culminará numa dissertação de mestrado

Realizarei uma abordagem qualitativa baseado no método histórico-antropológico ao partir do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito. Apoio-me em Antonio Chizzotti para afirmar que o conhecimento adquirido pelo pesquisador permite a interpretação dos fenômenos por ele estudados. “... o sujeito-observador é parte integrante do processo de conhecimento e interpreta os fenômenos, atribuindo-lhes um significado. O objeto não é um dado inerte e neutro; está possuído de significados e relações que sujeitos concretos criam em suas ações” (CHIZZOTTI, 2009, p.79).

Por meio de uma pesquisa histórica, realizarei um levantamento de fontes documentais, bibliográficas e fontes vivas, as quais irão descrever, sob seu ponto de vista, a experiência vivenciada no período. A partir dessas fontes, analisarei se as histórias já retratadas sobre os fatores que supostamente tenham levado à formação da Shindo Renmei são pertinentes. Jörn Rüsen afirma que a “pesquisa histórica é um processo cognitivo, no qual os dados das fontes são apreendidos e elaborados para concretizar ou modificar empiricamente perspectivas (teóricas) referentes ao passado humano controlável” (RÜSEN, 2007, p.104).

Ainda de acordo com o autor, a pesquisa pode ser comparada à elaboração de histórias, narradas para preencher as lacunas abertas com o passar do tempo.

A pesquisa torna-se um momento de narrar quando a orientação a ser fornecida vincula-se às condições de plausibilidade científica. Ela também é um momento da constituição histórica de sentido, especificamente científica e por conseguinte organizada narrativamente em sua regulação metódica (RÜSEN, 2007, p.170).

De acordo com Antônio Joaquim Severino (2007), a pesquisa documental se utiliza de documentos legais, jornais, fotos, filmes, gravações e outros possíveis documentos que possam comprovar a veracidade das informações levantadas para



analisar o objeto de estudo. Nesse sentido, tenho em mãos uma cópia digitalizada (fotos) do inquérito policial Shindo Renmei registrado no Deops em prontuário número 108981, de 23 de maio de 1950, e cópias digitais de jornais impressos que noticiaram a ação da Shindo Renmei no período. O material foi obtido no Acervo Histórico de São Paulo e no acervo histórico digital disponível nos *sites* dos grandes jornais, respectivamente.

A história oral será obtida por meio de entrevistas e também de depoimentos registrados por outros pesquisadores, como o documentário “Yami no Ichinichi – o crime que abalou a colônia japonesa no Brasil”, de Mario Jun Okuhara. A obra trouxe contribuições importantes para minha pesquisa, pois apresenta o relato de um japonês considerado herói na colônia por ter tentado matar um policial apontado por desonrar a bandeira japonesa. Seu ponto de vista sobre os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial me atentaram para a importância dos meios de comunicação nesse período.

Rouso aposta na união da história e da memória para um trabalho completo. O autor acredita que a discussão entre as duas ciências já foi superada, pois não se pode contrapor a reconstrução historiográfica do passado “com seus métodos, sua distância, sua pretensa cientificidade” e as “reconstruções múltiplas feitas pelos indivíduos ou grupos”. Para ele, os historiadores têm dupla missão:

(...) satisfazer a necessidade de estabelecer ou restabelecer verdades históricas, com base em fontes de informação tão diversas quanto possível, a fim de descrever a configuração de um fato ou a estrutura perene de uma prática social (...). Por outro lado, com métodos e questionamentos diferentes, eles têm que expor e explicar a evolução das representações do passado (...) (ROUSSO, In: FERREIRA; AMADO, 2008, p. 97).

O autor entende que a memória possui uma história e se faz necessário compreendê-la. Apesar do reconhecimento da história da memória, ela não pode ser isenta de uma análise historiográfica, isto é, “uma análise de um dos vetores particulares da memória coletiva que é a história erudita (a dos historiadores)” (Idem). As disparidades entre a história da memória e a história erudita consistem num problema, pois as percepções sobre um acontecimento passado dentro de uma sociedade, num tempo e num



local são mais importantes do que os relatos eternizados pelo historiador num determinado momento.

Essa atividade pode ser bastante árdua para o historiador, uma vez que as memórias de uma testemunha podem colocar o trabalho do profissional em cheque, ao criticá-lo ou contradizê-lo. Ou seja, a história da memória é um constante exercício crítico para o historiador.

Ela [a história da memória] permite resistir a essa outra ilusão nefasta que consiste em acreditar que os historiadores são os depositários da verdade histórica: ao recolocar a história erudita simplesmente em seu lugar, ao ser forçado a reconhecer que nenhum historiador jamais escapa às indagações de seu tempo, inclusive quando escreve uma história da memória (...), ele reafirma energicamente que a história pertence sobretudo àqueles que a viveram e que ela é um patrimônio comum que cabe ao historiador exumar e tornar inteligível a seus contemporâneos” (ROUSSO, In: FERREIRA; AMADO, 2008, p.98).

Desta forma, a história oral e a memória são outro método a ser utilizado na pesquisa. Essa metodologia tem a capacidade de valorizar o indivíduo e as memórias do testemunho ocular. Além de conhecer uma verdade nem sempre apresentada nos livros e documentos oficiais, o pesquisador pode absorver impressões, sentimentos e convicções da testemunha e também os movimentos sociais, políticos e econômicos que conduziram o momento histórico vivido pela fonte.

Essa pesquisa contempla as propostas dos primórdios da história oral de ouvir a voz dos excluídos, conhecer as realidades indescritíveis e testemunhar as situações de extremo abandono, aponta Philippe Joutard (In: FERREIRA, 2000, p.33-34). A verdade dos acontecimentos ultrapassa as anotações burocráticas dos órgãos oficiais e opressores como o Deops, que registrou um inquérito policial contra a Shindo Renmei, e da imprensa, que, também sob censura, encontrava-se a serviço do Estado. Com base nesses documentos e em obras já produzidas de pesquisadores que percorreram caminhos muito mais longos do que o meu, poderei fazer uma reflexão profunda sobre a questão.

Há de se atentar, porém, para o uso correto da história oral na pesquisa, como advertem Marieta Ferreira e Janaína Amado (1998). Para elas, assim como as demais metodologias, a história oral apenas “estabelece e ordena procedimentos de trabalho”, ou

seja, ela não encontra soluções, apenas as suscita; ela formula as perguntas, não as responde. As respostas e as soluções devem ser buscadas na teoria da história, capaz de compreender os tipos de comportamento descritos. Outras disciplinas também podem ajudar o pesquisador a esclarecer dilemas (FERREIRA; AMADO, 1998, p.xvi). A Antropologia será uma das disciplinas usadas para diminuir as disparidades entre as culturas de diferentes grupos. O objetivo da Antropologia, pontua Clifford Geertz, é alargar o universo do discurso humano, esclarecer as diferentes realidades, compreender e divulgar essas culturas ignoradas para que o sistema simbólico dessa sociedade se torne compreensível. Assim como Max Weber, Geertz acredita que

“o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície” (GEERTZ, 2013, p.4).

Para que as informações estejam lúcidas para o pesquisador, é de extrema importância o estudo profundo do tema nas mais diversas fontes disponíveis. A clareza dos fatos permitirá a realização de um trabalho sério e fundado na história oral. Ferreira e Amado alertam para as obras meramente comerciais baseados em depoimentos orais, mas sem conhecimento específico sobre os temas ou os indivíduos estudados (FERREIRA; AMADO, 1998, p.xxiv).

Jean-Jacques Becker cita um outro inconveniente da história oral: por ser construída depois do acontecimento, o que pode se dar muitas décadas depois e em situações muito adversas a qual realmente aconteceu, a testemunha pode resgatar lembranças involuntariamente equivocadas, transformadas “para “coincidir” com o que é pensado muitos anos mais tarde (...) para justificar posições e atitudes posteriores” (BECKER. In: FERREIRA; AMADO, 1998, p.28).

Com o objetivo de obter respostas abrangentes dos entrevistados interferindo o mínimo possível, mas sem perder o foco do estudo, realizarei entrevistas semi-abertas. Elaborarei um roteiro para guiar minhas questões, de acordo com o interesse da pesquisa.

De acordo com Triviños (1990, p.146), citado por Jorge Duarte e Antonio Barros (2009), a entrevista semi-aberta é iniciada com questionamentos básicos baseados em teorias e hipóteses anteriormente pesquisados. Na medida em que recebe as respostas da fonte, novas hipóteses são formadas pelo entrevistador, que é capaz de produzir outras interrogativas ao informante.

Ao não elaborar um questionário detalhado e preciso, ofereço espaço para a discussão de tópicos não pré-determinados e permito que a testemunha desenvolva seu próprio discurso, como cita Chantal de Tourtier-Bonazzi (In: FERREIRA; AMADO, 1998, p.237).

Uma dificuldade pessoal que exponho ao lidar com a imigração japonesa é o distanciamento desejável entre o sujeito e o objeto de pesquisa, uma vez que me identifico com esses estudos e mantenho uma relação sentimental estreita com as pesquisas sobre a imigração japonesa no Brasil. Trabalho para realizar as leituras e análises com olhos de pesquisadora, mantendo, assim, o mínimo de influência sobre o objeto estudado, já que é impossível evitar qualquer interferência.

De acordo com a professora Maria das Graças Ataíde de Almeida, é possível alcançar o distanciamento por meio da teoria. O pesquisador não deixa de ter suas próprias convicções, de ser ele mesmo, mas durante seu trabalho se isenta de valores para analisar apenas por meio da teoria seu objeto de estudo.

### **Tabu**

Como dito anteriormente, a Shindo Renmei ainda gera polêmica dentro da comunidade nipo-brasileira nos dias de hoje. Consequentemente, não são muitas as testemunhas dispostas a falar sobre o caso, sejam elas vítimas ou ex-membros do grupo. Recordar os acontecimentos 70 anos depois é como abrir uma ferida que nunca cicatrizou por completo.

Mesmo aqueles que se dispõem a falar sobre a Shindo Renmei o fazem com certo receio. Em 2006, realizei pessoalmente uma entrevista com o médico Massao, filho de imigrantes japoneses, cuja família foi vítima da organização nipônica.

Mesmo aceitando o pedido de entrevista, Massao preferiu não ser fotografado, tampouco se prolongou no assunto. O entrevistado se resumiu a responder do seu modo as perguntas feitas pela pesquisadora. Suas expressões, assim como suas palavras de fato não demonstraram raiva, mas sim desprezo pela ignorância daqueles que assassinaram seu pai e seu tio e daqueles que acreditaram na vitória japonesa na Segunda Guerra Mundial.

Massao tinha 15 anos e morava em Araçatuba, onde estudava, quando recebeu um telefonema, no dia 10 de julho de 1946, informando sobre o assassinato do pai e do tio pela Shindo Renmei na cidade de Bilac, onde seu pai era comerciante. Antes, o imigrante japonês havia mostrado ao filho seu esclarecimento sobre o fim da guerra, o que o tornara um “derrotista” para a Liga.

“Uma semana depois do fim da guerra, ele [pai de Kazuhiro] me telefonou para que fosse a Bilac. Cheguei à cidade por volta das 18h, 19h. Ele fechou o comércio e só às 23h sentou-se comigo e falou: ‘O Japão perdeu a guerra’. Eu disse que já sabia. Tinha até participado da comemoração brasileira na escola. Então, com lágrimas nos olhos, ele falou que não tinha mais esperanças de retornar ao Japão. ‘Meus ossos serão enterrados no Brasil. Você é brasileiro e tem que ter sucesso como bom brasileiro. Vai servir o Exército e cursar uma faculdade’. Essa é a lembrança que tenho do meu pai, muito triste e patriota, mas tinha a mente muito evoluída.” – Massao

O depoimento acima mostra que aceitar a derrota japonesa não foi fácil para nenhum imigrante nipônico, nem mesmo para os esclarecidos. Admitir a perda era sinônimo de consentir com a permanência no Brasil. Era impossível retornar para um país destruído. Talvez por isso muitos trabalhadores tenham acreditado na mentira. Era melhor viver um sonho a uma realidade indigesta.

Massao: “Recebi um telefonema em Araçatuba sobre a morte deles em 10 de julho de 1946. Não tenho rancor nem raiva. Eles eram uns coitados suicidas, pois iam matar e podiam ser mortos. Achavam que estavam prestando um favor à pátria. Os culpados são os criadores e mandantes da Shindo Renmei, que nada sofreram. Os vitoristas, que compraram terras e passagem de volta para o Japão, mais tarde ficaram envergonhados.

Esta fase, ao meu entender, é a mais negra da imigração, pois os japoneses trouxeram e implantaram uma cultura diferente no país, com honestidade e moral.”

Nesse depoimento, o entrevistado deixa clara a forma como os considerados “derrotistas” enxergavam os “vitoristas”. Acreditavam que os súditos da Shindo Renmei eram ignorantes por acreditarem na mentira, mas inocentes em relação aos assassinatos, pois não tinham acesso aos meios de comunicação e sonhavam, assim como toda a comunidade nipo-brasileira, na vitória do seu país e no reencontro com seus familiares que lá permaneceram. Já os “mandantes” da Shindo Renmei, segundo o entrevistado, são os responsáveis pela barbárie. Os livros apontam que eles ouviam rádio clandestinamente. A má qualidade da transmissão pode ter provocado um equívoco, mas o mais provável é que o sonho de ver sua pátria vencedora – a partir da memória de soberania do Japão, a qual os japoneses foram submetidos durante toda a vida – tenha instigado essas pessoas a criar e multiplicar a informação da vitória japonesa. Massao destacou durante a entrevista a importância dos meios de comunicação na época, censurados pelo governo brasileiro. Se tivessem acesso ao rádio e aos jornais impressos, talvez a história da imigração japonesa no Brasil tivesse sido diferente.

Massao: “Hoje o mundo é globalizado. O que acontece em qualquer lugar é notícia no mundo inteiro em questão de segundos. Naquela época não. Então alguns espertalhões, com o intuito de ganhar dinheiro, se aproveitaram da situação para vender notícias falsas sobre a vitória do Japão.”

### **Considerações finais**

A escolha de minorias como fontes de informação e da história oral como metodologia nada mais é do que a experiência de voltar ao passado com percepções de hoje. Acredito na seriedade de uma pesquisa que se preocupa em ouvir aqueles que nem sempre tiveram voz, apesar de serem personagens primordiais para combater o totalitarismo dos registros públicos, o colaboracionismo de uma imprensa sob a tensão de um regime ditador e as verdades únicas dos historiadores. Da mesma maneira coloco como incerta, não de forma



pretenciosa, a fidelidade das pesquisas que deixam de lado as memórias das testemunhas oculares, dando preferência aos documentos burocráticos.

As memórias individual e coletiva são uma ferramenta crucial para que sejam compreendidos os vínculos sociais. Podem auxiliar a esclarecer dúvidas que outras fontes de informação não foram capazes de fazer. A história oral possibilita conhecer os fatos mesmo quando a oralidade foge e ficam apenas as expressões no vazio, o sentimento aflorado.

Se no passado as falhas e a subjetividade consideravam a memória uma limitação, hoje ela é reconhecida como fonte de informação. Os dados, por vezes apresentados de forma fragmentada, mostram como a testemunha enxerga todo o contexto da situação pela qual passou, ajudando a entender o passado.

Portanto, para que a pesquisa final (dissertação de mestrado) ofereça de fato alguma contribuição social, me debruçarei sobre diferentes fontes de informação, sobretudo no testemunho oral daqueles que participaram dos fatos históricos analisados. As declarações das testemunhas vivas são capazes de esclarecer dúvidas, elucidar situações. Oferecem uma verdade própria, individual, iluminam fatos obscuros e podem dar novos rumos a uma pesquisa.

Lembro ainda que terei acesso a fontes que provavelmente darão um dos seus últimos depoimentos, visto a idade avançada em que se encontram. Assim sendo, destaco o privilégio de ser uma das últimas pesquisadoras a poder contar com testemunhas vivas para tratar deste assunto. Os próximos pesquisadores terão como fonte de informação os documentos burocráticos e as pesquisas anteriores, baseadas em uma grande diversidade de fontes e de metodologias. Poderão contar com a transcrição de memórias, mas não poderão mais ouvi-las como eu farei.

Por último, destaco que ao relembrar a censura sofrida pelos imigrantes japoneses tenho como objetivo exercitar mais do que um ato de cidadania, revelo a necessidade de resistir à censura, capaz de desconstruir uma sociedade.

## Referências

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 10 ed. São Paulo: Cortez, 2009

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 2009.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 31-45. Disponível em < <http://static.scielo.org/scielobooks/2k2mb/pdf/ferreira-9788575412879.pdf>> Acesso em 23/02/2015.

FIORUCCI, Rodolfo. **História Oral, Memória, História**. Revista História em Reflexão: Vol. 4, n. 8 – UFGD – Dourados, jul/dez 2010. Disponível em <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/952> Acesso em 25/02/2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**. São Paulo: Marco Zero, CNPq, 1990.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda – Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo, Boitempo, 2004.

LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia**. Editora Brasiliense: São Paulo, 2007.

MORAIS, Fernando. **Corações Sujos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1993, p.7-28. Disponível em < <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>> Acesso em 24/02/2015.

OKUBARU, Jorge J. **O súdito (Banzai, Massateru!)**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

Prefeitura Municipal de Santo André; Agência Canadense para o Desenvolvimento Internacional. **História Oral com participação comunitária**. São Paulo: Annablume, 2004. (Projeto GEPAM, 4)



RÜSSEN, Jörn. **Reconstrução do passado. Teoria da história II: os princípios da pesquisa histórica.** Brasília: UnB, 2007.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico.** 23 ed. São Paulo: Cortez, 2007.

## Temporalidades submersas e memórias migratórias: *En Construcción*<sup>1</sup>

Rafael Tassi<sup>2</sup>

Sandra Fischer<sup>3</sup>

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP\PR)

### Resumo

O presente trabalho procura explorar no documentário espanhol *En Construcción* (José Luis Guerin, 2000) os processos de mobilidade transterritorial e a intersecção com os sujeitos dos deslocamentos desde a perspectiva das relações entre a reflexividade estilística e a condição errante. A tensionalidade memória – espaço migratório, estabelecida desde a sobrevivência afetiva da ruína e o envolvimento espacial, revela a portabilidade do sentido do ímpeto migrante e as ficções de origem tanto na sociedade de hospedagem como nos (múltiplos) lugares de partida. A temática migratória está subjacentemente estabelecida nas imagens do filme e nas narrativas orais dos sujeitos da migração, que apresentam dramas cotidianos e pequenos estranhamentos, margens da sensibilidade que expõe a diacrítica de significados e as estesias negadas nos trânsitos de pessoas.

**Palavras-chave:** memória social; narrativas imigrantes; documentários migratórios; *En Construcción*.

### Matéria, Memória e Emergência: Representações Simbólicas do Passado no Documentário Espanhol *En Construcción*

A década de 1990 marca um amplo movimento de transformação diacrítica na teoria da incorporação do imaginário ficcional dos estabelecidos e dos distanciados, na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT8 Memórias de Migrações e Deslocamentos, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM). Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Curitiba - Paraná, E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

<sup>3</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Curitiba - Paraná, sandrafischer@uol.com.br



compreensão e na dialética representativa do fenômeno migratório ao território espanhol. O profundo desentendimento de uma sociedade que, abrupta e tensionadamente, vê-se de tradicional espaço de partida, ao longo de boa parte de sua história, para uma sociedade de recepção de coletivos, cada vez mais numerosos, heterogêneos, e globalmente advindos, estabelece o processo de irrupção da temática nos imaginários coletivo-invasionistas associado à retórica de uma ótica de fronteira e de um discurso pan-europeísta. Discurso este que defronta a polissemia dos espaços polifônicos e reduz universos heteroglossos à percepções hiperbolizadas, feitas a partir de insistências metadiscursivas em concepções de choque, enfrentamento, impacto, incapacidade de convivência e alarmismo social.

A força e a literalidade desse material simbólico-imagístico, premente nos discursos midiáticos da década de 1990 (BAÑÓN, 2007), sustentam a nova concepção que é estacionada em dois duplos: a ideia maior de pessimismo da incorporação refreada pela necessidade dos imigrantes, especialmente para a construção civil e o reordenamento arquitetônico da malha urbana, e a intensidade negativa da produção do alarmismo midiático sobre as sucessivas ‘ondas migratórias’ ao território hispânico, conjuntamente à certa leitura (residual) da compaixão com os novos atores internacionais, proveniente de países periféricos, em um cenário de profundas mudanças. No caso das transformações da cultura espanhola em contato com os imigrantes internacionais, com a variedade de etnias, confissões religiosas, cognições culturais e gerações diferentes, a ideia da mistura esbarrou de frente com a incidência de um discurso de modernização econômica e cultural. Em busca de uma imagem europeísta, a sociedade espanhola da década de 1990 conviveu com o fenômeno migratório sem produzir muitas pontes com seu passado histórico (REQUENA, 2005), fundamentado na figura do imigrante. Ao contrário, o tratamento receptivo diversas vezes tangenciou a linha sinedóquica da incorporação e preferiu seguir a judicialização da alteridade observada em outras sociedades. A respiração de uma identidade pan-europeísta, conforme observa Nair (2010), reciclou mitos fundadores e tergiversou os regimes históricos (coletivos de saída durante a maior parte da história) para subvencionar posições pessimistas da hospedagem. O imaginário

da identidade nacional (TAIBO, 2007) impulsionou a dialética da recepção como um quadro assimétrico especialmente explosivo na projeção sucessiva de regimes pedagógicos e idealizadores diferenciados. A rápida passagem de país de emigração para imigração, nos primeiros cinco anos da década de 1990, possivelmente ajudou a alimentar o debate idôneo para possíveis tropos pan-europeístas, transportando os novos discursos dominantes à esfera de uma modernização que se revelou, dez anos mais tarde, bastante distanciada da verdadeira condição histórica.

A sociedade espanhola do começo do século XXI, nesse processo, observou-se imersa em uma série de oportunidades de desenvolver um paradigma mais condizente com a labilidade do fenômeno migratório, mas, sucessivamente, preferiu estabelecer-se entre o modelo anglo-saxão de *melting pot* e a assimilação francófona dos estrangeiros (ESCUADERO, 2014). Razoavelmente, a produção do diferencialismo como discurso da dialética segmentada da incorporação, estabeleceu uma história da metamorfose aguerrida no significado da imagem da recepção: uma sociedade em veloz mudança e desencontro consigo mesma, que precisa produzir reconfigurações na dialética das representações desde dentro e desde fora, para procurar, ao mesmo tempo, entender a si mesma e entender (além de se enriquecer) com o outro que hospeda.

A raiz pré-política das migrações, seus territórios de interdependência melhora a condição econômica e imaginário de país socialmente atraente, junto às temáticas dominantes e à mutabilidade social como parte insolvente do tecido econômico e cultural das chamadas sociedades de bem estar dos 1990 (IZQUIERDO, 1996), coreografaram a reflexão sobre os novos imaginários culturais e a sedução subliminarmente poderosa dos meios de comunicação nesse jogo de discursividades interpretativas que, no caso espanhol, tenderam a ensejar narrativas, histórias e imagens indiscutivelmente desfavoráveis e pessimistas (quando não alarmantes) das dinâmicas da recepção. Na metade da década de 2000, o repertório sucessivo de imagens potencialmente negativas associadas ao processo migratório na espanhola daquele momento, chegam como o testemunho histórico do problema da recepção que não se entende como delinear em um país de mutabilidades acima da média. O derramamento de imagens sobre a intolerância,

marginalidades programáticas, discursos de subalternidade e novos espaços heterodoxos, por parte dos meios de comunicação espanhóis (CHECA E OLMOS, 2008), produzem sucessivos da diferença que dimensionam a temática da recepção como a negatividade máxima.

A insistência midiática em optar pela via da interpretação sentidamente mais terrível da questão migratória, durante os quinze anos (1992-2007) em que a temática migratória foi um dos emblemas máximos da alteridade midiática pessimista, conseguiu alimentar a imagem de que o fluxo de pessoas estrangeiras, tão fundamentalmente heterogêneas ao solo espanhol, não tinha como ser absorvido sem que a condição do país sentisse a mudança desde o ponto de vista negativo do imaginário da transformação. A ideia de que a interculturalidade é um problema, produzida pelos meios espanhóis e por boa parte das agendas políticas, formalizaram um contexto negativo importante na confecção, expressão, difusão e sistematização de um sistema de prejuízos midiáticos baseados na leitura obstruída da dinâmica da adaptação. Como expõe Checa e Olmos (2008), o acionamento de dramatismos preponderantes e os discursos políticos oportunistas da lógica da separação, alimentou a condição cognitiva desfavorável à abordagem transculturalista da alteridade, preferindo legitimar identidades tribalizadas construídas como potencialidade ‘pan-européia’. Nesse campo, o valor da memória histórica, durante a maior parte da história recente da sociedade espanhola, conforme aponta Taibo (2007), foi obstruído pela difusão de problemáticas amplificadas nos ‘discursos do medo’ e nos sentimentos de incorporação segmentados e dicotomizantes: “tiram os nossos empregos”, “não querem integrar-se”, “têm hábitos estranhos”, “não querem aprender a língua”, etc.

Os avatares dessa tematização generalisticamente tensada nos processos comunicacionais, além de não mostrarem correspondência com a realidade socioeconômica dos processos migratórios dos períodos de abrangência, ainda trouxeram para o centro da agenda programática dos meios de comunicação e, inevitavelmente, das respostas políticas, a responsabilidade moral, cultural e jurídica, como reflete Nash (2005), das questões de adaptabilidade quase que exclusivamente aos novos atores da

migração. A produção direta de um discurso do medo, e a existência da disseminação de fontes parciais nos processos socioinformativos, sem a devida exposição e o conhecimento direto dos fatos, reverberaram, em pouco tempo, em uma cultura significativamente laudatória que, com uma percepção sentidamente policialesca do fenômeno, reduziram as múltiplas dimensões da imigração ao conteúdo midiático alarmista. O papel significativo desses mesmos meios em produzir e sustentar um discurso configurado em um imaginário coletivo sobreposto a delimitação axiológica de valores e ideologias essencialistas, acabou traduzindo uma interpretação reducionista em que o tratamento gráfico e audiovisual utilizado resumia-se, com frequência, a opções por recursos de arquivos e induções sinedóquicas. A relação indissolúvel entre imigração e problema social, por exemplo, sustentada pelos meios espanhóis durante a virada dos anos 1990, ajudou a sentar as bases de uma percepção preponderantemente assimétrica do fenômeno dos deslocamentos populacionais. O espetáculo informativo próprio de uma sociedade baseada na cultura audiovisual para absorver e formar seus sentidos críticos em relação aos discursos políticos ao redor de um ambiente transformativo e assumido como ‘fronteira’, trouxe um corpo de associações emblemáticas em torno de âmbitos (policial, criminalização, clandestinidade, inadaptabilidade, ‘tensões’ étnicas) suficientemente generalizados para incidirem em olhares conceitualmente binários (endogrupo x exogrupo).

O cinema cumpriu um papel, no caso espanhol, como escreve D’Lugo (2012), determinante na contra-ofensiva desse discurso de xenofobismos imaginários e sucessivos. A saber, *En Construcción* (José Luis Guerín, 2000), o filme criptografo dessa transformação, surgido logo no início da década, momento representativo e provavelmente máximo na interpretação policialesca e dicotômica do fenômeno dos deslocamentos dos novos sujeitos imigrantes, quase que definitivamente marca o papel da sociedade espanhola frente à produção de sua nova imagem (receptora de coletivos), estabelecendo uma ponte profundamente sensível com a configuração intercultural e a leitura representativamente positiva das intersecções entre sociedades de espera e sociedades de chegada. A cinematografia migratória na Espanha aumenta com a

percepção do fenômeno, tal como sustenta Santaolalla (2005); -o filme que marca, provavelmente, um ponto de inflexão importante nos discursos comunicacionais na Espanha de então é o documentário de Luis Guerín. Cinema que praticamente captura e se move em um maior terreno de assertividades indeterminantes, na cinematografia hispânica, ao avançar nas desconstruções das relações binárias (autóctones x distanciados) ensejando não a via da suposta coesão social acrítica e estabelecida como falta de conflito, expurgando-o, conforme os meios, externamente, mas trazendo a temática da convivibilidade para o processo mesmo de formação intercultural, onde o cenário do bairro barcelonês da Raval dos 2000, à luz das intensas transformações sociais e arquitetônicas da segunda metade dos 1990, parece tensar o próprio processo histórico de um sítio antigo que se depura como sobrevivência nos olhares estrangeiros.

Com uma série de intersecções que coabitam a temática da fronteira (reconfigurações interétnicas, limites entre passado e presente, sacro e profano, interpelações metafísicas e poéticas transculturais), e reordenando a própria fronteira frágil entre documentário e ficção, o filme de José Luis Guerín surge na cinematografia espanhola como uma elipse da transformação. Os 125 minutos de filmagem expõem o bairro barcelonês configurado no processo de deslocamento dos habitantes da Raval tradicionalmente encilhada em um passado a todo instante emergente, não obstante, profano e distante, em que um casal de jovens economicamente desfavorecidos vive em um apartamento prestes a ser demolido, e um mestre-de-obras toma medidas para um novo edifício enquanto companheiros dialogam com um imigrante marroquino. Em pleno processo de escavação, descobrem-se esqueletos e artefatos arqueológicos da época romana, junto ao movimento de captura da dinâmica das temporalidades de escuta; os vizinhos da Raval se detêm sobre um andaime para observar e comentar os restos encontrados, convertendo-se em espectadores e personagens de um tempo que escorre em frente à câmera.



*En Construcción* praticamente inaugura (ESCUADERO, 2014) uma importante conexão com o documentário de criação, mais tarde reverberando em filmes sobre a dialética do cotidiano transformando-se em representação autofágica. Da contemplação da realidade à incidência das paisagens mutantes, mostra as histórias desfibradas em universos de ruínas; uma estética da existência e o desejo da dilaceração do tempo no processo de acondicionamento da memória no lugar em que as pedras se movem. O documentário explora a ruína como fundadora do imaginário histórico, conforme sustenta Jeudy (1990), em um “jogo de morte e memória”, estabelecido nos olhares ocupantes dos vizinhos da Barcelona europeísta e a profundidade das pequenas histórias que se derramam sobre as paredes que são retiradas: a jovem prostituta e sua relação amorosa com seu noivo, o pedreiro marroquino e sua metafísica transcultural, um pai que encoraja o filho à um ofício fadado a extinção, um ancião que coleciona objetos encontrados entre os escombros.

*En Construcción* desenvolve-se como um documentário que minuciosa e sensivelmente se debruça sobre a ocupação do tempo, as fraturas da espera, as pequenas substâncias (cultura, memória, observação) que, aparentemente reduzíveis ao passado, vertem-se sobre o lugar histórico. As discussões interculturais e a transcrição da mensagem poética dos personagens, sujeitos de culturas tensionadas como binárias, observam e dialogam com a construção do tempo na imersão de suas vidas, e a geografia da transformação, eclipse de todo um país de então que, de modo abrupto, observava as

profundas mutações sobre as memórias que desejavam ser perdidas e as que precisavam ser rapidamente afirmadas para darem lugar as novas necessidades de ocupação dos espaços. Em paisagens situacionais defenestradas pela atmosfera das ruínas, do impróprio (cadáveres romanos que emergem e colidem com um passado), a estética da existência marcada pelo processo do que se quer esquecer. *En Construcción* apresenta o olhar que contempla a demolição de um bairro enquanto a vida social ali ainda pulsa, num jogo de relações e paisagens humanas (o bairro e sua pele de odores e rumores, suas casas e apartamentos, suas gentes ocultas, seus interiores e seus resíduos) vistas como deficientes pela voragem do processo imobiliário, ao mesmo tempo em que os novos ocupantes chegam incomodados com a antecedência e a pregnância desse antigo: como na emblemática sequência em que uma família visita um novo apartamento, levada pela agente imobiliária, e reclama dos velhos edifícios que nas adjacências exibem roupas penduradas em varais.

Sobre a percepção decupante da metamorfose, as imagens de Guerín estabelecem o vínculo entre o velho e o novo, a memória prestes a ser invadida pelo esquecimento, a retórica do imaginário da educação do olhar e, sobretudo, a condição autóctono-forânea que, nas falas poetizadas do imigrante marroquino, problematizam quão distantes e irreais são as imagens midiáticas do conflito e a profundidade das trocas ensaiadas pelos personagens da sociabilidade urbana. Nesse sentido, *En Construcción* abre a válvula da memória e a irrupção da estesia relacional sobre o terreno da ficância, quando a memória é vista como o amoldamento reflexivo necessário para não desaparecer no seletivismo do processo histórico. Ao contrário, ela emerge fragmentária e eruptiva sobre a pele da história da metamorfose, possivelmente moldando a evocação de um imaginário gentrificado, que se estabelece como uma educação sentimental da potencialidade da escuta nas transcrições poéticas sobre o conhecimento sensível. O filme de José Luis Guerín é um documentário sutil sobre a essencialidade do sonho. Processo embrionário da expressividade urbana, entre os espaços proibitivos da cidade em contenção, sitiada pelos novos templos da morte da emergência arquitetônica, presos aos efeitos das sucessivas modificações e da experiência incessante da imagem morta, a dialética da



estranheiridade que une lineares e distanciados, e que se desenvolve sobre o díptico jogo de emulação do trabalho transculturativo.



No filme de Guerín, a imagem da transcendência da história representativamente ocupada pela territorialização da cultura é observada como um processo de construção afetiva do encontro com um passado feito de formas que irrompem pelo processo de escavação, de sólidos esqueletos que emergem dos descobrimentos inesperados, dos signos culturais em artefatos lidos como sobrevivências. A poética migratória é o fator psíquico de ligação coletiva entre uma desordem da chegada e o estado de descentramento, visto no poeta marroquino que precisa emular o sonho de pertencimento para neutralizar o trauma da dissolução do processo de encontro. Pela periferia das imagens, os detritos das construções mortas pelo escoamento do tempo, duplos edifícios que emergem do lugar em que a cultura teatralizou o próprio estado de degeneração, antes de preservar a dinâmica do passado nos pequenos silêncios que estão naquilo que Judy (1990) chama de “múltiplas relações com objetos, locais e seres”.

Em *En Construcción* propaga-se a morte da alma na transcendência da história. O processo migratório que praticamente arrasta, para um mesmo local, feito de ruínas de identidades, parcelas de vidas reabilitadas pela coletividade da experiência, aprendendo das funções sociais e da prática diaspórica o jogo de pertencimentos entre densidades históricas e atmosferas migrantes emergentes. A estranheiridade poética das falas

interiores do pedreiro marroquino ressoa como o sentido vivo da possibilidade da experiência da troca, estesias mais que sobrevivências relacionais, obtidas no sentimento de uma Barcelona que enseja uma coletividade antiga que precisa ser rapidamente derrubada, enquanto o incômodo do distanciamento entre o lugar sentido e o lugar criado ocupam a centralidade da busca por uma nova urbe feita de mutações europeístas. O filme tematiza essa disputa de sensíveis na crítica a auto-representação positiva do novo e na observação lenta com que se reconhece o passado. Os olhos surpresos dos habitantes da Raval cotidiana detêm-se sobre a fossa de cadáveres romanos e elucubram sobre a condição histórica, enquanto a cidade é tomada pelos sons das mesquitas, e o universo relacional abre-se para uma humanidade mais permissiva, obtida na constante característica da convivência interior entre os habitantes ‘indesejados’, sobreviventes, da Barcelona da década de 1990. Os sons marroquinos e as falas sobre a condição do passado mostram que os migrantes e os autóctones do bairro são os únicos que observam e cuidam do passo do tempo, enquanto os locais em ruínas escoam a prática da memória e o universo das sensibilidades vistas dentro da coexistência das paisagens. O documentário acompanha os múltiplos sentidos dos desaparecimentos das ficções culturais, atingidas pela nova estética da ocupação, desejo de perenidade que se concretiza nos olhos dos observadores anônimos da desfiguração dos edifícios antigos.

O “traumatismo da destruição”, como diz Jeudy (1990), transporta para o centro do desaparecimento a objetificação idealizada do novo, enquanto os recursos utilizados impõem um esquema de contemplação quase etnográfico dos habitantes do bairro, que escavam seus próprios lugares como se escavassem cemitérios cujos muros estão dos adormecidos. Diante do desejo transformático e europeísta da Barcelona pós-jogos olímpicos (1992), a prática da hecatombe e a simbolização de um novo que, reconfigurado a partir da contenção submersa do próprio, surge como a febril ‘desfisionomização’ do que um dia foi o lugar relacional da identidade. O documentário de Guerín, realizado junto a múltiplos alunos e colaboradores, pensa a ideia da transformação não a partir da angústia do desaparecimento, mas da prática dos múltiplos sentidos que coexistem entre local e comunidade. Com seus olhos dirigidos ao ‘descascamento’ das casas e dos

apartamentos visceralmente expostos na sistematizada derrubada dos edifícios da Raval barcelonesa, o filme profana a raridade estética e critica a nova idealização cultural, que se esquece de pensar as temporalidades e a duração da imagem como um dos pilares da organização da consciência. A temática da migração subjaz essas formas ao expor, na poeticidade das falas do imigrante africano, uma crítica do acesso ao novo como uma via do social baseado na descartabilidade e na lógica da obsolência. A rígida duração da imagem em uma cultura técnica que administra os lugares como camadas de sobrevivências feitas de destruições sucessivas é uma das ênfases do filme de Guerín, ao expor como as imagens que não são organizadas a partir dos espectros que as tornaram necessidades levam à autodestruição da realidade.

*En Construcción*, portanto, baseia-se na potencialidade das falas migratórias e nos jogos de olhares autóctones, ‘despertencidos’, que tensionam o acontecimento transformático (a modificação imperiosa dos lugares) pelo modo com que observam a dessocialização da memória. Novo patrimônio de um “real” que emerge não pelo puro deslocamento da representação, mas pela retirada abrupta da imagística coletiva que, permitida apenas nos escombros, apaga os efeitos da destruição sem deixar a satisfação do espaço para que os habitantes continuem produzindo o pensamento histórico. A fala do migrante marroquino, no centro da noite, em um prédio em ruínas, expõe a incidência do imaginário que se derrama sempre para o movimento de interpretação da realidade. O tempo não espacializado, como escreve Rancière (2005), é infinitamente disposto pela manipulação porque se configura como vazio.

A “memória quer suas ruínas” (JEUDY, 1990) e a duração dessa possibilidade, conforme observada no documentário de Guerín, concentra-se como a necessidade sempre emergente de formar a compreensão histórica na configuração dos relatos, compreendendo que as identidades culturais crescem no lugar em que as expressões do vivido podem ser, imediatamente iniciadas, estabelecidas sobre o valor simbólico da disposição da convivência.



## Referências

BAÑÓN, Antonio. **Discurso Periodístico y Procesos Migratorios**. San Sebastian: [Gak@a](#), 2007.

CHECA Y OLMOS, Francisco. **La Inmigración sale a la Calle: Comunicación y Discursos Políticos sobre el Fenómeno Migratório**. Barcelona: Icaria, 2008.

D'LUGO, Marvin. "El Cine sobre La Inmigración: Crónicas de um Género Anunciado". In: VAL LIEW, Maria, CANTERO-EXOJO, Mónica e SUÁREZ, José Carlos. **Fotogramas para La Multiculturalidad: Migraciones y Alteridad em El Cine Español Contmeporáneo**. Valencia: Cine Derecho, 2012.

ESCUADERO, Pablo Martín. **Cine Documental e Inmigración en España: Una Lectura Sociocrítica**. Madrid: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2014.

IZQUIERDO, Antonio. **La Inmigración Inesperada: La Población Extranjera en España (1991-1995)**. Madrid: Editorial Trotta, 1996.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memória do Social**. RJ: Forense Universitária, 1990.

MARTÍNEZ, Antolín (ed.). **Las Representaciones de las Migraciones en los Medios de Comunicación**. Madrid: Trotta, 2013.

NAIR, S. **La Europa Mestiza: Inmigración, Ciudadania, Codesarollo**. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2010.

NASH, Mary. **Inmigrantes en Nuestro Espejo: Inmigración y Discurso Periodístico en la Prensa Española**. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REHER, David e REQUENA, Miguel. **Las Múltiples Caras de la Inmigración en España**. Madrid: Alianza, 2009.

REQUENA, Miguel. **Tres Décadas de Cambio Social en España**. Madrid: Alianza, 2005.

SANTAOLALLA, Isabel. **Los Otros: Etnicidad y "raza" en el Cine Español Contemporáneo**. Zaragoza: Prensa Universitaria, 2005.

TAIBO, Carlos. **Nacionalismo Español: Esencias, Memorias e Instituciones**. Madrid: Catarata, 2007.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 9 - Memória e música***

## **Apontamentos metodológicos sobre o uso da História Oral como fonte de informação: o caso do Encontro Nacional de Violeiros do MST<sup>1</sup>**

Fernando Pedrazolli Filho<sup>2</sup>  
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP

### **Resumo**

O objetivo do presente artigo é o de refletir sobre o uso da história oral como fonte de informações aplicada em uma pesquisa empírica. Ao confrontarmos duas fontes distintas de história oral, uma documental e outra etnográfica, pudemos perceber as dificuldades referentes ao uso desse método. Com base em uma bibliografia específica sobre o tema, concluímos a necessidade de problematização e contextualização desse método durante a apresentação dos resultados da pesquisa. Feito isto, ele apresenta a virtude de reduzir a assimetria, tipicamente positivista, entre pesquisador e pesquisado e pode conferir maior justiça na real importância dos interlocutores de pesquisa para o trabalho.

**Palavras-chave:** Encontro Nacional de Violeiros, História Oral, História de Vida.

### **Introdução**

Este artigo é resultado do esforço de uma reflexão mais aprofundada sobre as técnicas e instrumentos metodológicos utilizados na pesquisa deu origem à dissertação de mestrado<sup>3</sup> do mesmo autor. Pretendemos expor e analisar, mais detalhadamente, alguns dos cominhos e percalços que nos acompanharam durante o processo de pesquisa, especificamente, os problemas relacionados ao confronto entre duas fontes de informações baseadas em história oral, uma documental e uma etnográfica.

Com apoio de uma bibliografia específica sobre o tema, procuramos problematizar o uso da história oral como fonte de informação, que, muitas vezes, é incorporada maneira acrítica. Acreditamos que a devida contextualização dos métodos de coleta de informações e a constante autocrítica destes podem conferir maior transparência

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 9- Memória e Música, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Possui Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP. E-mail: fernandopefi@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> Pedrazolli Filho (2015). Por referir-se ao trabalho citado, utilizamos, integralmente, partes de seu conteúdo, além de depoimentos de alguns dos interlocutores de pesquisa.

nos resultados e maior justiça na contribuição dos interlocutores de pesquisa, os quais fornecem suas histórias de vida, suas análises, seus sentimentos e seus conhecimentos sobre determinado objeto ao pesquisador.

A pesquisa citada consistiu na análise dos significados do evento denominado Encontro Nacional de Violeiros, organizado pelo MST- Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, Regional de Ribeirão Preto-SP - para o processo organizativo dos trabalhadores rurais assentados no nordeste paulista. Este evento ocorreu em cinco edições, entre os anos de 2003 e 2009. Foi concebido, organizado e construído por acampados e assentados do MST, no Centro de Formação Dom Helder Câmara<sup>4</sup> e tinha como propósito a valorização de elementos da cultura caipira como a música, as danças, as manifestações e a culinária.

Pode-se dizer que a realização desse evento representou um dos desdobramentos de um processo de reorientação das diretrizes organizativas do Movimento<sup>5</sup>, que foi responsável, entre outros, por pensar os assentamentos organizados pelo MST como espaços de realização de ideais anticapitalistas, baseados em uma nova matriz tecnológica orientada para a agroecologia e para o cooperativismo. Todos esses ideais pensados para além da conquista do lote, apenas (MST, 2001).

Partimos da hipótese de que a valorização de elementos da cultura caipira dada nos Encontros configurou-se como uma estratégia organizativa do Movimento relacionada com o ideal de “enraizamento” de seus assentados. Historicamente, a perda dos referenciais materiais e socioculturais que caracterizou a migração da população vítima do processo de desenvolvimento no Brasil é considerada um processo de desenraizamento.

Segundo Simone Weil (2001, p. 43):

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem raiz

---

<sup>4</sup> O Centro de Formação Dom Helder Câmara “[...] é um dos dez projetos organizados pelo MST no país, que se inserem no projeto socioeducativo mais amplo da Enff (Escola Nacional Florestan Fernandes). Criado em 2002, por meio de um acordo formal entre o MST-SP e a Arquidiocese de Ribeirão Preto com o apoio e a intermediação da CPT, este Centro de Formação ocupava as dependências do Sítio Pau D’Alho localizado no perímetro urbano de Ribeirão Preto, onde também funcionava a Secretaria da Regional Nordeste do MST de São Paulo” (SCPINHO, 2012, p. 153).

<sup>5</sup> Usaremos também “Movimento” para referimo-nos ao MST.

por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente.

Embora fosse experimentado individualmente, o desenraizamento configurou-se como um processo social de classe, no país, decorrente do projeto de modernização capitalista. Os desenraizados saíram de seu lugares de origem e formaram as periferias das grandes cidades ou continuam migrando na busca de manter suas condições de vida. Ao longo do século XX, o projeto de modernização agrícola conservador, pautado pelo modelo da revolução verde<sup>6</sup>, produziu esse sujeito social para a exploração de sua força de trabalho, gerando grandes ciclos migratórios. Atualmente, o agronegócio, como expressão da moderna agricultura brasileira, não representou uma ruptura com esse velho processo. Continua a alimentá-lo, produzindo expropriações, conflitos e mortes de trabalhadores rurais no campo (IANI, 2004; OLIVEIRA, 2000; OLIVEIRA, STEDILE, 2005).

Nos anos 2000, os assentamentos rurais organizados pelo MST na Região Nordeste Paulista encontravam-se, concretamente, no processo de luta contra o tipo triunfante de desenvolvimento na região. A série de eventos denominada Encontro Nacional de Violeiros, concebida e realizada pelo Movimento, especialmente a sua quarta edição, que elegemos como campo empírico da investigação, teve o objetivo de valorizar a cultura caipira como elemento ideológico para enfrentamento ao agronegócio.

Na visão dos movimentos sociais de luta pela terra, em especial o MST, que é considerado, historicamente, um dos mais influentes da América Latina, o agronegócio representa, atualmente, o principal obstáculo à luta pela reforma agrária por dar continuidade ao tipo de desenvolvimento rural excludente e renovar a força política e

---

<sup>6</sup> Graziano da Silva (1976) afirmou que a modernização agrícola no Brasil baseou-se na chamada "revolução verde". Adotada anteriormente na Ásia, consistiu no uso em larga escala de tratores, defensivos agrícolas e fertilizantes, por meio do crédito agrícola como forma de acesso. Entretanto, o crédito era sempre mal distribuído e serviu, em última instância, como mecanismo de transferência de renda para os grandes proprietários.

econômica da velha elite agrária brasileira, dando-lhe uma roupagem modernizante. Há, ainda, uma intensa propaganda que traz um falso discurso salvacionista desse setor, ou seja, que o trata como expressão atual da moderna agricultura brasileira racionalizada, homogênea e altamente produtiva, responsável pelos índices positivos da balança comercial (HEREIDA, PALMEIRA, LEITE, 2010) -, mas que esconde graves problemas sociais e ambientais gerados por esse tipo de agricultura: os altos índices de emprego de trabalho em situação análoga à escravidão, a depredação ambiental, os conflitos e mortes no campo, a grilagem de terras, entre muitos outros problemas relacionados ao processo precário e predatório de modernização agrícola (OLIVEIRA; STEDILE, 2005).

O Encontro Nacional de Violeiros marca um período em que o Movimento Sem-Terra buscava consolidar-se na região de Ribeirão Preto. Cidade reconhecida nacional e internacionalmente como a capital nacional do agronegócio, por concentrar grande parte dos negócios e da propaganda ideológica do setor. Por este motivo, concentra também grande parte dos efeitos socioambientais e trabalhistas negativos trazidos por ele.

Nesse ambiente extremamente hostil à luta de trabalhadores rurais pela terra, buscou-se uma estratégia de luta associada aos elementos culturais que envolvem o tipo de ocupação da terra. Por meio do processo organizativo do Encontro Nacional de Violeiros, buscou-se a valorização da cultura caipira como estratégia de formação para os assentados com vistas a realização ideias anticapitalistas nos assentamentos do Movimento.

A imagem do caipira esteve, durante o século passado, relacionada aos discursos sobre a modernização, o desenvolvimento e o progresso. No pensamento social brasileiro, este personagem assumiu diferentes significados, caricaturou-se por estar sempre atrelado a determinadas ideologias e projetos de desenvolvimento em disputa. Por este motivo, foi uma das figuras mais negativamente marcadas pela modernização capitalista no Brasil. Sob o estigma da depreciação, o caipira e o seu universo cultural foi um típico representante do passado rural "arcaico" que deveria ser destruído em nome do desenvolvimento.

Este "modo de pensar" caracterizou o chamado "estilo de pensamento dualista" (MARTINS, 1981) que acompanhou o tipo de desenvolvimento capitalista brasileiro: excludente, precário e predatório (IANNI, 2004; OLIVEIRA, 2003; PRADO Jr, 2000). Esse pôs a seu serviço a grande maioria da população, predominantemente rural, desenraizada e sempre migrante, que "modernizou" o país sem desfrutar dos padrões de vida considerados modernos (CÂNDIDO, 1971). A dualidade entre o "progresso" e o "atraso", inerente a este modo de pensar, cumpriu seu papel ideológico nesse processo.

Foram os autores da chamada "Escola Sociológica Paulista" que, nos anos sessenta, fizeram a crítica mais contundente ao dualismo, mostrando que, no Brasil, o "moderno" alimenta-se da reprodução do "atraso", ou seja, estes dois pólos, constituem-se numa relação *sui generis*, e esta não é a de negação, como pressupunha aquele modelo (MARTINS, 198; BASTOS, 2002). Entretanto, acreditamos que o imaginário depreciativo, que associa o caipira ao atraso da sociedade brasileira permaneceu hegemônico. Do mesmo modo, o triunfo do tipo de desenvolvimento excludente, precário e predatório na segunda metade do século XX, cristalizou essa imagem. Reafirmamos a atualidade do pensamento desta Escola ao confrontarmos-nos, na atualidade, com um processo social concreto de valorização da cultura caipira em um ambiente de disputas como a região de Ribeirão Preto.

### **Caminhos e percalços metodológicos**

O material empírico analisado compôs-se de duas fontes de informações: a primeira delas é documental. Refere-se ao conjunto do material produzido pela *Oficina de Comunicação* realizada no IV Encontro Nacional de Violeiros, em 2006, coordenada pelo Núcleo de Estudos Trabalho, Sociedade e Comunidade (Nuestra) do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de São Carlos (DPsi-UFSCar).

Nesse Encontro, ocorreram oficinas preparatórias com a participação de militantes de regionais do MST de todo o Brasil. Elas tiveram o objetivo de dar formação e garantir a participação efetiva desses militantes no Encontro, além de ajudar na sua construção e organização. Uma dessas oficinas foi a de comunicação, que fora pensada para construir

a memória do Encontro de maneira que se pudesse internalizar o registro do evento e, assim, se contrapor à grande mídia que constrói uma visão preconceituosa do Movimento.

Nessa oficina, os organizadores, oficinairos e violeiros foram entrevistados sobre a organização do Encontro, a valorização da cultura caipira, o universo da viola, as trajetórias de vida, a relação com o Movimento, etc. Durante a semana em que ocorreu o IV Encontro, foram coletadas e transcritas 19 entrevistas, num total de mais de 10 horas de gravação, e foi produzido um vídeo documentário sobre o Encontro. Destacamos aqui a importância dessa iniciativa que possibilitou a formação de um acervo documental importantíssimo para a memória não só do Encontro Nacional de Violeiros, mas de parte da história regional do Movimento e do próprio município, dada a importância cultural e política que adquiriu esse evento.

A segunda fonte de informações empíricas utilizada refere-se ao material coletado em trabalho de campo realizado por nós, em 2013/2014, em um assentamento rural localizado na região de Ribeirão Preto, de onde vinha boa parte dos organizadores dos Encontros. Nosso objetivo nessa etapa da pesquisa foi o de colher informações sobre os Encontros de Violeiros e sobre o processo organizativo atual do assentamento que pudessem servir como um diagnóstico, do ponto de vista dos assentados, para que pudessemos comparar com aqueles discursos captados anteriormente - no período de realização do maior e mais bem estruturado dos Encontros (fonte documental). Para isso, utilizamo-nos de técnicas e materiais etnográficos como o trabalho de campo no assentamento, o roteiro de entrevista semiestruturada e o registro das observações em diário de campo.

Nosso roteiro seguiu a seguinte divisão temática: 1) a trajetória de vida dos assentados, para que pudessemos observar a origem, locais de moradia e condições de trabalho antes do assentamento desses migrantes que, em sua maioria, compõem os assentamentos rurais daquela região; 2) a participação no MST e no processo de acampamento / assentamento para compreendermos o significado da experiência de luta pela terra; 3) a avaliação dos assentados sobre os Encontros de Violeiros e sobre o processo organizativo do assentamento, para compreendermos seu ponto de vista e o

significado que eles atribuíam ao evento como estratégia de luta social. Importante salientar que, a cada conversa, sentimos a necessidade de alterar e melhorar o roteiro de entrevistas conforme as características dos entrevistados.

Com base no tipo de informações que queríamos obter, priorizamos formular questões abertas que não induzissem a uma resposta “sim/não”, mas que servissem para que o interlocutor reavivasse lembranças de sua trajetória e nos contasse. Como nos orienta Beaud e Weber (2007), na situação de entrevista torna-se necessário que nos libertemos de pré-noções em relação à trajetória do entrevistado e ao seu ponto de vista. Este deve ser contextualizado numa posterior interpretação, mas não questionado no momento da entrevista, uma vez que “o que eles pensam sobre tal ou qual coisa – suas “opiniões” – só tem valor e sentido a partir de suas práticas” (BEAUD e WEBER, 2007, p.144).

Foram realizadas sete entrevistas entre assentados que participaram de alguma maneira da organização dos eventos. Além das informações sobre o processo organizativo dos Encontros de Violeiros, essas conversas foram igualmente importantes para captar informações sobre o cotidiano de suas famílias no assentamento e sobre o processo organizativo dos assentados, atualmente.

No processo de análise, pudemos notar diferenças entre os discursos das entrevistas documentadas, coletadas no período dos Encontros (fonte documental), as quais refletiam um momento de euforia devido ao grande êxito de sua organização, e das entrevistas realizadas por nós, oito anos depois (fonte etnográfica). A partir desta última, observamos que houve, na verdade, um desencontro entre as expectativas e os objetivos que os organizadores tinham ao construírem o Encontro de Violeiros, isto é, dissensos que refletiram diretamente nos rumos que os Encontros foram tomando, inclusive, no seu fim. Acreditamos que a análise - realizada com a ajuda dos assentados, nossos interlocutores que tanto contribuíram para a pesquisa - forneceu elementos para refletir, criticamente, a relação entre o Encontro Nacional de Violeiros, a cultura caipira, e os assentamentos rurais na atualidade.

### **Caracterização do Encontro Nacional de Violeiros do MST**

Antes das considerações finais, apresentamos aqui uma breve contextualização do campo empírico da pesquisa citada. Primeiramente, com base na fonte documental e, adiante, as conclusões referentes ao confronto com a fonte etnográfica.

Entendemos que esse evento pode ser lido como parte do processo de consolidação do Movimento na região Nordeste Paulista, que tem a cidade de Ribeirão Preto como uma espécie de capital regional. No ano anterior à primeira edição, em novembro de 2002, oficializara-se o Assentamento PDS Sepé Tiaraju, no município de Serra Azul-SP. Este representou o início da realização de um projeto político do MST, pois foi o primeiro assentamento no formato PDS<sup>7</sup> criado no Estado de São Paulo. Ademais, a eleição de Lula para a presidência da República naquele mesmo ano sinalizava um clima de otimismo na luta pela reforma agrária.

Pudemos confirmar que em termos organizativos, o Encontro Nacional de Violeiros, especialmente a quarta edição, logrou grande êxito. Já no I Encontro, esse evento reuniu aproximadamente dez mil pessoas em torno da celebração da viola, dos violeiros e de manifestações culturais tipicamente caipiras. Por esse motivo, já foi considerado o maior do Brasil nesse formato (ANGELUCCI, 2007). Sua importância trouxe bons resultados, inclusive, para as dezenas de violeiros que se apresentaram. A apresentação nesse evento passou a valorizar o currículo e o cachê de muitos deles. Paralelamente a isso, revelou novos violeiros e redescobriu alguns antigos que estavam esquecidos e já longe de trabalhos com a viola. A principal materialização deste processo foi a criação, durante o segundo Encontro, em 2004, da Associação Nacional de Violeiros do Brasil (ANVB), que foi propiciada pela relação criada entre alguns violeiros e o MST e representou um ganho em organicidade para a categoria.

Pudemos confirmar, também, sua grande contribuição para o processo geral de consolidação e valorização da viola caipira no Brasil. Abriram-se novos espaços para a

---

<sup>7</sup> "O PDS é uma modalidade de projeto de assentamento de interesse socioeconômico e ambiental, que se destina a atender a demanda social pela terra desenvolvendo atividades produtivas de baixo impacto ambiental em sistema produtivo agroecológico e em modo de produção associativo" (SCOPINHO, 2012, p. 25, nota de rodapé 1).

valorização da viola. Um ano após o sucesso do I Encontro, surgiu o Festival "Viola de todos os Cantos" da Rede Globo de Televisão, divulgado nacionalmente e que, no ano de 2014, foi para a sua 13ª edição. Embora fosse pensado em um formato bastante diferenciado dos Encontros do MST, não podemos deixar de pensar na influência de um sobre o outro.

A título de ilustração da estratégia organizativa do Movimento, tomemos como exemplo o IV Encontro que foi o mais significativo em termos de estruturação e organização. O IV Encontro denominado *Festa das Sementes em Louvor a São Francisco de Assis* teve uma semana de duração. Iniciou-se no dia 2 de outubro de 2006, uma segunda-feira, com as oficinas preparatórias<sup>8</sup>, e terminou no dia 8 de outubro de 2006, um domingo, sendo que os dois últimos dias foram dedicados à apresentação dos violeiros e, os anteriores, à construção e às oficinas. Havia por volta de 300 pessoas envolvidas na construção do IV Encontro. Em sua grande maioria, militantes do MST, Violeiros, assentados do Assentamento Sepé Tiaraju e do, então, Pré-Assentamento Mário Lago<sup>9</sup> (SCOPINHO, 2012).

De todos os Encontros, este foi o que mais contou com a participação da direção do MST no processo organizativo. Ela se deu em dois sentidos: primeiramente, vieram delegações de vários estados para participar desde o início da semana - houve, inclusive, um esforço em se trazer militantes de estados que nunca tinham participado; segundo, a orientação organizativa para a cooperação, que foi muito presente. A principal realização, nesse sentido, foram as oficinas preparatórias. Por meio de um trabalho coletivamente organizado, as pessoas envolvidas nessa semana de construção do Encontro puderam se dedicar a tarefas as quais lhes agradavam mais. Trabalho, ensino e aprendizado coletivos misturavam-se nas oficinas que, ao mesmo tempo, construía o Encontro e contribuía na formação dos envolvidos. Nas palavras de uma assentada e organizadora do Encontro:

E nesse IV Encontro, então, ele começou, na segunda, com as oficinas, e vai até domingo. Então, nós estamos muito felizes, porque foi a primeira vez que

---

<sup>8</sup> "As oficinas oferecidas foram: confecção de tambores, expressão corporal, adorno e ornamentação, brinquedos e brincantes, formação em comunicação, *luthieria* (fabricação de viola), produção de sementes e iniciação musical à viola caipira" (SCOPINHO, 2012, p. 159).

<sup>9</sup> Localizado na no Município de Ribeirão Preto

a gente conseguiu trazer de maneira mais organizada as Regionais para o Encontro. [...] Acho que é interessante, porque [antes] a gente fazia uma festa para a sociedade, então, sem dúvida, de uma importância política muito grande, mas o pessoal do Movimento aproveitava pouco isso. Então, quem não tinha condições de vir, acabava não vindo. E dessa vez, com a vinda dos ônibus, já para participar das oficinas, a gente conseguiu garantir uma participação e um envolvimento maior. [...] o Encontro, cada vez mais, ele está se tornando um Encontro do Setor de Cultura, um Encontro do MST estadual, um Encontro construído pelo MST e pelos amigos do MST e isso é muito interessante<sup>10</sup>.

As oficinas baseavam-se num tripé: "capacitar, participar, contribuir". Elas tinham como objetivo a contribuição de todos na construção e organização do Encontro por meio de um trabalho cooperado dividido em tarefas. Ao mesmo tempo, elas garantiam o envolvimento das delegações para além do dia da "festa", de fato, proporcionando sua participação em todo o processo organizativo. Fazendo isto, todos estariam envolvidos num processo de formação, tanto técnica - construção de instrumentos, dança, comunicação, técnicas de produção, sementes crioulas, etc. -, quanto dos valores da cultura camponesa que o MST pretendia cultivar em seus militantes.

Para outro assentado, oficinas tiveram um resultado prático: além do aprendizado, a própria construção do Encontro e a transferência do conhecimento adquirido para outras regionais; mas, o mais importante, para ele, foi a formação política das oficinas ao proporcionar aos participantes vivenciarem situações no cotidiano do processo organizativo do Encontro que dizem respeito a um ideal de sociedade comunitária pensado pelo MST. A solidariedade, a cooperação, a pesquisa, a arte, o trabalho, o ensino-aprendizagem são valores cultivados não apenas como elementos externos, residuais ou estanques, mas necessários a todos os momentos da vida comunitária.

De fato, todas as oficinas tinham como tema algo que remetesse ao resgate de elementos do universo que envolve a cultura caipira - com exceção da oficina de comunicação que tinha o objetivo de construir a memória do Encontro. Se considerarmos o tripé "aprendizagem, construção e participação", a aprendizagem estaria no fato de que, nas oficinas, os participantes teriam contato com este universo cultural esquecido e

---

<sup>10</sup> Depoimento colhido em 2006 (fonte documental).

dominado pela indústria cultural massificada. Isso daria, principalmente aos jovens "urbanizados", a oportunidade de uma maior autonomia nas escolhas culturais. Como afirmou esta entrevistada:

Uma característica que a gente vê que é gritante é a presença da juventude. E, uma juventude bastante urbanizada também. Que essa é a realidade do MST, não é? Então, às vezes, os pais, eles até têm um vínculo com a terra ou já trabalharam na terra, mas os filhos não são da terra. E a gente vê isso presente no jeito de se vestir, no jeito de conversar, no tipo de música que gosta, não é? Então cada vez mais o Movimento está se abrindo para ver que esse não é um problema. A pessoa que está no Movimento Sem-Terra, ser urbanizado, isso não é um problema, mas é uma diferença que a gente precisa aprender a trabalhar. E, se esses jovens têm a oportunidade de conhecer outros tipos de músicas além das que eles gostam...<sup>11</sup>

Foram as oficinas que agregaram os militantes vindo de outras regionais do MST. Nelas, eles se socializaram, tiveram a oportunidade de aprender sobre a cultura popular caipira e ao mesmo tempo construir o Encontro Nacional de Violeiros. Este é um dos elementos que contribuiu para que o Encontro de Violeiros fosse deixando seu caráter regional e se tornando nacional, além, é claro, da contribuição dos violeiros vindos de "todos os cantos do Brasil".

Constatamos, por meio da análise dos discursos presentes nesta parte do nosso material empírico que a valorização da cultura caipira, no Encontro Nacional de Violeiros do MST, configurou-se como uma estratégia organizativa com vistas ao enraizamento dos assentados. A população que povoa os assentamentos da região nordeste paulista caracteriza-se, em geral, por sua trajetória de migração, pela passagem por trabalhos precários, pela moradia em locais urbanos, geralmente, periferias, características estas que marcaram o processo histórico de desenraizamento. Posto isto, o MST investe em um trabalho formativo de ressocialização e recampesinação dos assentados com vistas ao enraizamento dessas pessoas no assentamento. Atuaram, neste sentido, experiências vividas como o trabalho cooperado e autogerido, que se deu nas oficinas, em contraposição à lógica competitiva, heterogerida e precarizante de trabalho.

---

<sup>11</sup> Depoimento colhido em 2006 (fonte documental).

Pudemos chegar a tal análise com base na fonte documental de informações. Como vimos, tratou-se de um conjunto de entrevistas realizadas no período de realização do IV Encontro, no ano de 2006, com o objetivo de internalizar o registro e a memória desse evento. Agora, passamos para a análise baseada no confronto dessa com outra fonte de informações que utilizamos para a realização da pesquisa: um trabalho de campo baseado em técnicas e elementos etnográficos.

Em nossas entrevistas de campo, realizadas quase dez anos após os Encontros, deparamo-nos com elementos críticos àquela visão. Pudemos verificar que, diferente do que pareceu anteriormente, houve alguns desencontros entre as expectativas que os organizadores tinham quanto aos objetivos dos Encontros de Violeiros. Essas diferenças estiveram em disputa durante o período de organização e realização dos Encontros. Para alguns, o objetivo central era a forte estruturação do processo organizativo do evento, pois este representava a imagem do Movimento para a sociedade e parte da sua consolidação na região. Para outros, o objetivo principal foi a busca da qualidade daquilo que se propunha transmitir para o público em geral, fossem assentados ou moradores da região que se identificavam com a cultura caipira. Houve ainda aqueles que se preocuparam, fundamentalmente, com os retornos práticos que o Encontro de Violeiros poderia trazer para os assentados da região, principalmente, no âmbito da cultura e lazer no assentamento.

Concluimos, após a análise de nossas entrevistas, que as duas primeiras propostas cumpriram, em grande medida, seus objetivos, pois confirmou-se a forte estruturação dos Encontros e a qualidade musical das apresentações, inclusive, com um ganho em organicidade e valorização real para a categoria de violeiros e para o movimento geral de revitalização da viola no Brasil. Podemos afirmar que isso contribuiu para o processo de consolidação do MST na região na medida em que mostrou a capacidade organizativa e produtiva do Movimento para a comunidade no entorno. O grande preconceito sofrido pelos assentados e acampados na região pode ser repensado com base no "sucesso" que teve esse evento diante de seu público.

Porém, nossas observações de campo referentes ao processo organizativo atual do assentamento Sepé Tiaraju indicou-nos que seus desdobramentos quanto à formação para a auto-organização de espaços coletivos de cultura e lazer nos assentamentos não se cumpriram da maneira esperada para alguns dos organizadores. Esses espaços hoje, são praticamente inexistentes. Além disso, prevalece a reprodução de padrões de desigualdade e de uma cultura política tradicional e centralizadora, elementos contrários aos que se buscavam por meio da estratégia organizativa do Encontro Nacional de Violeiros.

### **Considerações finais**

Os desencontros observados entre as duas fontes de informações analisadas apontam-nos para as especificidades e os problemas que o uso da história oral pode trazer para a pesquisa. Consideramos, que todo método é, em algum sentido, problemático, se não for devidamente contextualizado no processo de análise.

Sidney Mintz (1984) afirma que a entrevista de história de vida, como método de coleta de informações tem o mérito de reduzir a assimetria entre entrevistador (elemento externo e poderoso - sujeito) e entrevistado (indefeso - objeto). Porém, para ele, a própria situação de entrevista é ela própria uma relação social específica, por isso precisa sempre ser contextualizada.

Isto faz mais sentido quando consideramos a análise crítica que Bourdieu (1996) realiza sobre a história de vida. Segundo ele, considerar a vida como uma sucessão de acontecimentos com começo e fim - fim, no seu duplo sentido de término e de objetivo - é uma forma artificial de se apreender a vida de quem se estuda. Esta artificialidade, portanto, precisa da cumplicidade do investigador para que faça sentido, por este motivo, não pode ter o status de resultado, de fim em si mesma.

Nesse mesmo sentido, Ortiz (2006) chama a atenção para "ideologia da nostalgia", geralmente presentes em relatos de história oral. Na sua experiência em uma pesquisa com relatos de atores sociais presentes na formação do mercado cultural no Brasil, ele alertou:

Trabalhar com testemunhos não deixa de ser problemático. Os historiadores e os antropólogos sabem bem disso. A lembrança diz respeito ao passado, e quando ela é contada, sabemos que a memória se atualiza sempre a partir de um ponto presente. Os relatos de vida são sempre contaminados pelas vivências posteriores ao fato relatado, e vêm carregados de um significado, de uma avaliação que se faz tendo como centro o momento da rememoração. [...] As lembranças vêm sempre carregadas de uma nostalgia que compromete uma avaliação aproximada do período (ORTIZ, 2006, p. 78).

Este autor ainda lembra de outro problema relacionado ao método de coleta de informações baseado na história oral. Trata-se da "fetichização da força do eu", ou seja, do elemento egoísta vinculado às atividades consideradas pioneiras.

Tudo se passa como se os atores sociais procurassem fundar a origem de certas técnicas ou experiências na vivência exclusiva de sua existência. Do ponto de vista histórico, isto não deixa de trazer problemas, pois indivíduos diferentes reivindicam a paternidade das mesmas coisas; caberia ao historiador, com dados paralelos, resolver as contradições encontradas nos depoimentos considerados. Porém, é necessário dizer que não é tanto a veracidade dos fatos que nos interessam de imediato. A utilização dos relatos de vida é significativa na medida em que eles adensam a compreensão do período, revelando-nos uma atmosfera que dificilmente poderia ser captada a partir de uma macroperspectiva da sociedade (ORTIZ, 2006, p. 79).

Certamente, há uma grande diferença entre os interlocutores citados por Ortiz (artistas e profissionais ligados à esfera do mercado cultural em formação no Brasil, nos anos 40 e 50) e nossos interlocutores. Mas esta reflexão pode ser apropriada para explorarmos a diferença encontrada entre os depoimentos em relação ao presente (nossa fonte documental) e aqueles referentes ao passado (fonte etnográfica). Nesta, pudemos perceber as diferenças e os conflitos relacionadas ao ponto de vista de cada um em relação ao processo organizativo dos Encontros de Violeiros. Diferenças que contribuíram significativamente para os rumos e desdobramentos dos Encontros. Enquanto que nas anteriores, esses conflitos foram abafados pelo clima de entusiasmo causado pelo "sucesso" que teve o evento. "Sucesso" em sua organização e em alguns dos seus resultados se comparados com as experiências anteriores do MST. Como disse um assentado em entrevista realizada por nós:

[...] nós não tínhamos experiência nenhuma em organização de eventos, a experiência que nós tínhamos em organização de eventos aqui na região, quando o MST chegou aqui, foi muito traumática. Decepcionante! Fizemos uma festa em Franca [SP] chamada Olimpíadas da Reforma Agrária e saímos com um prejuízo financeiro e político muito grande. [...] porque deu tudo errado, praticamente, muito errado, mas era uma militância que estava aqui em Ribeirão Preto, muito engajada<sup>12</sup>.

Como esclarece Mintz (1984), cabe enfatizar a importância de se reconhecer a história de vida do seu ponto de vista relacional. Para ele, deve-se evitar interpretá-la como um caso representativo ou típico da sociedade que se estuda. Sua melhor contribuição está na possibilidade de se ver a experiência individual incorporada à história de sua sociedade, pois, assim, os eventos relatados podem representar um retrato fiel da mudança da sociedade em questão.

Ressaltamos aqui complementaridade que as distintas fontes de informação exerceram na pesquisa citada. Pudemos confrontar as informações e captar elementos que não poderiam ser deduzidos utilizando-se os apenas uma das fontes. Isto posto, os fatos relatados podem trazer graves falhas metodológicas quando apropriados em si mesmos, como explicações prontas ou como casos típicos ou representativos de uma sociedade ou de um período que se estuda. Eles encontram-se sempre na ponta de um conjunto de ações coletivas que os possibilitaram e que podem não ser captadas nos discursos, geralmente, marcados por problemas como a ideologia da nostalgia, ou da fetichização do eu.

Além disso, a devida contextualização e problematização dos métodos utilizados, apontando-se, inclusive seus limites, tem o poder de reduzir a assimetria entre pesquisador e pesquisado, reconhecendo-se, assim, a importância e a centralidade de todos os interlocutores que contribuíram para a pesquisa. Dessa forma, pode conferir maior transparência à pesquisa na medida em que fragiliza a blindagem tipicamente positivista da distância necessária entre pesquisador e pesquisado.

---

<sup>12</sup> Depoimento coletado por nós em 2014 (fonte etnográfica).

## Referências

ANGELUCCI, Thalita Camargo. **O espaço da cultura na luta pela reforma agrária**: meandros do Encontro Nacional de Violeiros. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007.

BASTOS, Elide Rugai. Pensamento social da escola sociológica paulista. In: MICELI, Sérgio (org.). **O que ler na ciência social brasileira**. São Paulo: ANPOCS: Sumaré; Brasília: CAPES, 2002, p. 183-230.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. Preparar e negociar uma entrevista etnográfica; Conduzir uma entrevista. In: \_\_\_\_\_. **Guia para pesquisa de campo**: Produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. Em: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Coords.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. São Paulo: Livraria duas cidades, 1971.

GRAZIANO DA SILVA, José F. A agricultura e o crescimento econômico brasileiro recente. In: Curso de Extensão Universitária. **Visão agrária brasileira**. Botucatu: Outubro de 1976, p. 3-19.

HEREIDA, Beatriz; PALMEIRA, Moacir; LEITE, Sérgio P. Sociedade e economia do agronegócio no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 25, n. 74, Outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v25n74/a10v2574.pdf>>. Acesso em: jan. 2014.

IANNI, Octávio. **Origens agrárias do Estado brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MARTINS, José de Souza. Introdução: as coisas no seu lugar (Da ambiguidade à dualidade na reflexão na reflexão sociológica sobre a relação cidade-campo). In: \_\_\_\_\_. **Introdução crítica à sociologia rural**. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 11-38.

MINTZ, Sidney W. Encontrando Tasso, me descobrindo. **DADOS - Revista de ciências sociais**, vol. 27, nº1. Rio de Janeiro, 1984.

MST. **XVII Encontro Estadual do MST**. Iaras, dezembro de 2001 (Textos para estudo e debate).

OLIVEIRA, Ariovaldo U. de; STEDILE, João P. **A natureza do agronegócio no Brasil**. Publicação da Via campestre, maio de 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista / O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEDRAZOLLI FILHO, Fernando. **A valorização dos desvalorizados:** (des)encontros entre luta pela terra e cultura caipira no Nordeste Paulista. 2014, 131p. Dissertação de Mestrado em Sociologia - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos-SP, 2015.

PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo:** Colônia. São Paulo: Brasiliense / Publifolha, 2000 (Coleção Grandes nomes do pensamento brasileiro).

SCOPINHO, Rosemeire Ap. **Processo organizativo de assentamentos rurais:** trabalho, condições de vida e subjetividade. São Paulo: Annablume, 2012.

WEIL, Simone. **O enraizamento.** Bauru: EDUSC, 2001.

WHITAKER, Dulce C. A. **Sociologia Rural:** questões metodológicas emergentes. Presidente Venceslau / São Paulo: Letras à margem, 2002.

## As capas dos discos do grupo Língua de Trapo como retrato de uma época<sup>1</sup>

Eduardo Abrahão Dieb<sup>2</sup>

Faculdade Cásper Líbero/Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP

### Resumo

Este trabalho apresenta um breve estudo de parte da produção discográfica do grupo Língua de Trapo e que pode ser considerada como um retrato da época histórica vivida no Brasil da década de 1980/1990. O texto mostra as relações do grupo com o cotidiano social e político brasileiro no momento em que dois de seus discos foram produzidos e gravados. A abordagem teórica é feita através de textos sobre a Indústria Cultural e Sociedade do Espetáculo. Pelas características do grupo, as capas prenunciavam o conteúdo das músicas e também eram facilmente relacionadas com o momento vivido pelos brasileiros.

**Palavras-chave:** Música; Vanguarda Paulista; Capas de discos; Indústria Cultural; Língua de Trapo.

O Língua de Trapo foi um dos expoentes da chamada Vanguarda Paulista, movimento artístico da cidade de São Paulo no final dos anos 1970 e durante a década de 1980. As músicas do grupo e sua performance em palco eram debochadas críticas políticas e sociais no período final da Ditadura. A crítica social, o posicionamento político e o olhar da banda para os fatos da vida provinham da visão crítica de seus componentes. Como foi a relação do grupo com a indústria cultural? Como as capas de alguns de seus discos refletiam o momento vivido no Brasil? As 86 canções gravadas podem ser assim classificadas, segundo a predominância de certos temas: Comportamento - 31; Crítica social - 20; Sexo - 17; Política - 13; Economia - 5; Escatologia - 2.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT9 Memória e música, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie, Professor do curso de Publicidade da Faculdade Cásper Líbero.

Conhecer o perfil social e político de uma sociedade em determinada época serve de base para a compreensão da produção cultural dessa sociedade. Por seu estilo único de mesclar humor, política e crítica social, além de ser originário de um movimento de vanguarda, o Língua de Trapo nunca foi um nome de sucesso no mainstream, permanecendo à margem do mercado musical. Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1997), ajuda a compreender a midiaticização e espetacularização dos fatos cotidianos. Por outro lado, o grupo usou a paródia em sua produção musical, um estilo bastante discutido por Fredric Jameson (1996). A discussão sobre a indústria cultural toma por base obras de autores fundamentais, como Adorno e Horkheimer, que ajudam a contextualizar o tema aqui estudado.

### **Da ditadura à abertura: o palco para o show começa a ser montado**

Em 31 de março de 1964, o Brasil foi dormir como um Estado democrático sob o governo de João Goulart e acordou em 1º de abril sob uma ditadura militar. O longo período de exceção estendeu-se até a eleição indireta, via Colégio Eleitoral, em 1985, de Tancredo Neves e, com sua morte, a posse de seu vice, José Sarney. A redemocratização teve início no governo do general João Baptista Figueiredo (1979-1985), com a anistia e o restabelecimento do pluripartidarismo. Os partidos comunistas permaneceram proibidos. Os ditadores militares usaram todos os artifícios para a manutenção do poder, incluindo a censura de notícias e de manifestações políticas e culturais. As portas do inferno foram abertas pelo Ato Institucional nº 5, que se sobrepunha às Constituições nacional e estaduais, fortalecia a linha dura e dava poderes absolutos ao regime militar. Os brasileiros estavam amordaçados, não podendo falar, ensurdecidos, pois não podiam ouvir, e cegos, sem poder ver nada além daquilo que agradasse aos senhores do poder. O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, absoluta após essa data), que impedia a livre manifestação das ideias e das artes, como pela repressão física configurada em prisões e torturas. Qualquer crítica ao regime era tomada, após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de punição (RIDENTI, 2005, p.72). No final de sua atuação, coincidente com o fim da Ditadura, a



censura foi posta à prova, e por vezes ignorada pelos artistas que surgiam ao mesmo tempo em que acontecia a redemocratização. Em 1985, as condições para o florescimento de novos cenários políticos e culturais estavam lançadas, e alguns já despontavam no horizonte brasileiro. O cenário da MPB era de confortável comodismo, com grandes nomes transformando-se em vacas sagradas, os já consagrados transformando-se em deuses e um ou outro compositor/cantor fazendo letras quase herméticas de protesto, por causa da censura.

Os caminhos da música brasileira eram muito soturnos, as gravadoras estavam absolutamente fechadas para qualquer coisa que indicasse renovação – ou, ao menos, estavam extremamente distantes da cena de São Paulo” diz o paulistano Wilson Souto Jr., o Gordo, dono do espaço que seria conhecido como o berço da Vanguarda Paulista, o Lira Paulistana (ALEXANDRE, 2002, p.42).

Certos grupos musicais dessa cena, ainda não batizada pela imprensa de Vanguarda Paulista, começaram a apresentar-se com mais intensidade e chamaram a atenção do público, da crítica e também da “paquidérmica indústria musical que saiu da hibernação e começou a desconfiar que acontecia algo no submundo cultural de São Paulo”, segundo Nasi, vocalista do IRA!, (Beting, 2012, p.78). Faz parte da lógica da indústria cultural tentar deter o mais absoluto controle da produção do mercado fonográfico, de olho no lucro, captando manifestações culturais populares e transformando-as em produtos vendáveis. “Do-it-yourself” era um dos lemas do movimento punk, ou seja, faça você mesmo, não fique esperando que outros façam por ou para você. Isso significava buscar novas formas de gravar e divulgar as próprias músicas, sem depender das grandes gravadoras e seus sistemas padronizados. No Brasil da década de 1980, a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica-estéril (DAPIEVE, 1995), em parte por culpa do regime militar e em parte pelo domínio das elites detentoras do poder político-econômico e a consequente imposição da cultura do dominador (TINHORÃO, 1990). Para ser diferente era preciso fugir do padrão. Para gravar, era necessário imaginar alternativas. Era preciso fugir do mainstream, virar as costas para as gravadoras, as rádios comerciais, a poderosa rede Globo e suas novidades

de plástico. O pouco espaço que havia para as bandas independentes era possível graças às rádios universitárias, dissociadas das grandes gravadoras e sem a preocupação de produzir lucros para seus proprietários. O novo deveria ser contracultura, contra o regime militar, mostrar valores novos, romper com a MPB. O discurso era o não-discurso, erguer algo novo a partir do desmoronamento do que antes havia (ALEXANDRE, 2002). Diferentemente dos “movimentos” musicais até então, os artistas da Vanguarda Paulistana se aproximavam na divergência, no desgosto pelo marasmo reinante. A similaridade entre eles era uma inquietação estética e uma ausência de caminhos formais. Havia uma consciência única de fazer algo diferente do que já estava absorvido pela indústria – o fato é que ninguém apareceria no Lira para cantar como o Ivan Lins (ALEXANDRE, 2002, p.43). Existe uma relação direta entre a produção cultural e a produção econômica capitalista, pois esta permite a projeção das leis do mercado para o campo da produção e divulgação da música popular (TINHORÃO, 1990). Mas há um filtro na indústria cultural que permite somente aos grupos ou artistas ligados às grandes empresas, ou por elas apadrinhados artisticamente, o acesso aos meios de comunicação de massa, como rádio e televisão, tornando praticamente impossível que artistas e grupos independentes furem esse bloqueio. O que se escuta na mídia de massa não é o gosto popular autêntico, mas o falso, artificial, produzido pelos detentores do poder econômico e midiático. A cultura da contestação não está baseada unicamente nos artistas de um determinado movimento de contracultura (DUNN, 2008). São necessários outros elementos para que a roda da contestação gire e que essa grita seja ouvida e percebida socialmente. A produção simbólica (BOURDIEU, 2009) seguia os trâmites de sempre; afinal, era orientada por um mercado conservador, avesso a novidades independentes. E quando surgia algo independente, era logo cooptado pela mesma indústria antes contestada. Toda produção de valor e significado de um movimento artístico depende de uma variedade de agentes políticos (final da Ditadura e redemocratização), sociais (proximidade dos integrantes da Vanguarda Paulista), artísticos (falta de um movimento novo ou forte na música), produtores (era preciso fugir das grandes gravadoras para

mostrar algo diferente), críticos (quase sempre atentos ao que acontece ao seu redor) e consumidores (parte do público estava descontente com a MPB).

Num cenário de dominação dos meios de produção e divulgação, e, por extensão, de controle cultural e social, o Língua de Trapo procurava mostrar que era possível uma nova forma de expressão musical. O Brasil, no final da década de 1970 e início de 1980 vivia a agonia de um período ditatorial. Movimentos musicais de importância não mais predominavam. A sociedade desejava mudanças políticas, econômicas e sociais. O palco para o show estava montado.

### **A Vanguarda Paulista e o Língua de Trapo: um canto de São Paulo**

A Vanguarda Paulista tinha uma atitude inovadora e desafiadora à MPB de então. Era um grupo interligado, porém independente, de artistas plásticos, escritores e músicos que moravam em São Paulo. As categorias vanguarda, alternativo, independente e marginal são usadas para se referir a toda uma geração que se estabeleceu em São Paulo e produziu a partir da cidade (OLIVEIRA, 2002, p.61). Arrigo Barnabé afirmava, em 1982:

Hoje não existe Vanguarda Paulista nenhuma. Existe um saco de gatos. Há pessoas fazendo história, com propostas importantes e novas, mas não existe movimento. O que há é uma resistência à pretensão das grandes gravadoras de exercer um domínio total sobre o processo histórico da música brasileira. Elas acham que só os artistas eleitos por elas fazem história, e a gente sabe que não é assim, que muitos bons LPs foram feitos nos últimos anos no esquema independente, bancados pelo próprio músico (apud SOUZA, 1982).

As faculdades paulistas eram celeiros de talentos e sempre surgiam grupos que logo estavam se apresentando na noite paulistana. Do curso de Jornalismo da Faculdade Cásper Líbero surgiu, no ano de 1979, o Laert Sarrumor e os Cúmplices. Com a entrada de outros estudantes da faculdade, como Guca Domenico, Antônio Freitas “Pituco” e Carlos Mello, o grupo logo foi rebatizado como Língua de Trapo. A escolha do nome recaiu sobre uma música de Ari Barroso “Dá nela”, pois a tal da língua de trapo falava mal de tudo e de todos ao seu redor. As músicas eram pretensiosamente sérias, mas o próprio grupo não se levava a sério. Nos shows, o uso do humor político nas letras gerava

identificação com o público, pois o momento histórico do Brasil era propício para esse tipo de música. A fonte de inspiração eram as coisas do dia a dia, a própria sociedade com seus costumes e maus costumes, os políticos e seus atos, quase sempre suspeitos. A banda pegou no pé de todos, usando o humor como arma para denúncias que poderiam gerar transformações na sociedade da época. A produção discográfica do grupo é a seguinte: Língua de trapo (1982); Sem indiretas (1984); Como é bom ser punk (1985); Dezesete big golden hits super quentes mais vendidos do momento (1986); Brincando com fogo (1991); Língua ao vivo (1995); Vinte e um anos na estrada (2000); Vinte e um anos na estrada – DVD (2000).

### **Língua de Trapo e a indústria cultural**

A indústria cultural, com o domínio e a exploração dos meios de comunicação de massa por grupos financeiros, comum em países capitalistas e democráticos ou mesmo exclusivamente pelo poder público nos países com regime político mais fechado, acaba gerando uma uniformização das manifestações culturais. Aquilo que é exibido só pode sê-lo se estiver dentro do padrão daqueles que detêm o poder. “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.118). Assim, produções artísticas como filmes, novelas, textos e músicas passam por um crivo ideológico. O Estado e os controladores particulares dos meios de comunicação de massa impõem sua ideologia. E passa, também, por um crivo mercadológico, especificamente nos casos onde o controle da divulgação pertence à iniciativa privada. Em ambos os casos, “mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo do aço” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.113). Para romper com esse padrão uniformizador é preciso ousar, construir alternativas e tentar conquistar espaço para mostrar a própria produção artística e cultural, muitas vezes numa batalha inglória e condenada desde o nascimento à derrota. Para aqueles que não fazem parte do mainstream, qualquer produção artística fora do próprio gueto e veiculada, difundida através do aparato da indústria cultural, seja no rádio, na televisão ou em jornais e revistas de grande circulação, constitui apenas parte de “uma ideologia destinada a legitimar o

lixo que propositalmente produzem” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114). Dentro dessa visão, tudo o que é produzido ou veiculado pela indústria cultural carece propriamente de valor artístico, não é manifestação cultural. Ao ser veiculado, passa automaticamente a fazer parte do sistema. O que se exhibe e divulga, então, são produtos pasteurizados, por serem inofensivos, e iguais, por não trazerem nada de novo. “A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.116).

Havia, como hoje é perceptível, um movimento ou um proto-movimento para promover mudanças estéticas e políticas no Brasil, que naquele momento passava pelo processo de transição de ditadura militar para democracia. E havia, acima de tudo, uma tentativa de se fugir da uniformização artística e estética que é característica marcante da indústria cultural, em que canções, músicas, artistas e espetáculos repetem-se infinitamente, variando apenas a forma, não o conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A procura por novos estilos e formas de expressão artística de fora do mainstream acaba oferecendo à própria indústria cultural uma fonte de material novo, e, através de um processo de assimilação e controle, permite o contínuo exercício de dominação e de perpetuação dessa dominação. A pretensão de rompimento estético e artístico das vanguardas termina justamente alimentando aquilo que se queria destruir. Por mais que as pretensões ideológicas dos artistas sejam evidentes, que suas obras estejam impregnadas de conceitos estéticos, artísticos ou políticos opostos ao padrão dominante, “uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele (o artista) passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.123). O artista também passa pelo filtro da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.123), caso contrário lhe será praticamente impossível sobreviver da produção de sua obra sem algum tipo de comercialização, sem uma contrapartida pela cessão de uma produção artística, nem que seja abrigo, patronato ou dinheiro. Ao não abrir mão de seus conceitos artísticos ou de partes deles, ao ser inflexível, o artista condena-se ao ostracismo midiático e à permanência eterna na sombra e na falta de reconhecimento pela massa. Imola-se em oblação aos deuses marginais, mas

nunca se renderá ao deus industrial. Se for levemente flexível para poder aparecer e ser aceito pela indústria cultural, o artista é tachado de vendido pelos seus iguais. Porém, caso isso não aconteça, fica com a imagem de marginal do sistema. Se essa inserção na indústria cultural for feita de forma independente da sua vontade, ao participar da sua divulgação, ou até ver sua obra apropriada por outros, o próprio artista passa a ser parte daquilo que antes criticava, daquilo que antes o excluía (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

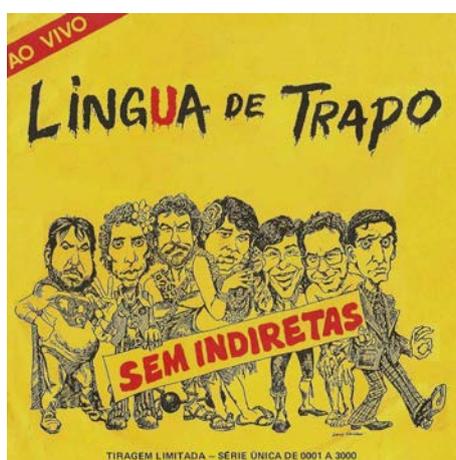
### **Mostrando o Língua já nas capas**

Em algumas de suas músicas, ao utilizar construções imagéticas improváveis, situações absurdas ou engraçadas, o Língua de Trapo lança mão de algo “legítimo na arte popular, da farsa e da bufonaria” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.129), na tentativa de, através do riso, causar uma reflexão política, denunciando através do farsesco algo que está explícito, mas não é visto na sociedade. “Rimos do fato que não há nada de que se rir” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.131). Rimos por sermos colocados na posição de observadores de algo que se mostrava e não víamos. Rimos da equivalência de personagens históricos, da coragem de se utilizar de um fato histórico e da dor que ali ocorreu, como rimos, principalmente, por descobrirmo-nos ignorantes do nosso presente. Rimos do nosso próprio ridículo. A verdadeira alegria é uma coisa séria (*res severa verum gaudium*). O riso ajuda a romper a realidade, a mudar costumes, a mudar pensamentos, a nos tornar mais críticos ao percebermos situações por outro ângulo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Toda capa de disco assumida como imagem é um texto social e pode ser lido como tal, associado ao nome da banda, do disco e das imagens utilizadas. A imagem (e, por analogia, a capa do disco) é uma prática social de produção de textos que surgem dentro das práticas sociais nas quais nos engajamos, no interior das instituições sociais onde vivemos (FOUCAULT, 1969).

O uso de imagens na produção musical – no caso, as capas dos discos – tem uma força que não deve ser desprezada, pois é a primeira identificação do consumidor com o produto (vinil, CD ou DVD) lançado pelo artista. Numa época carente de informações

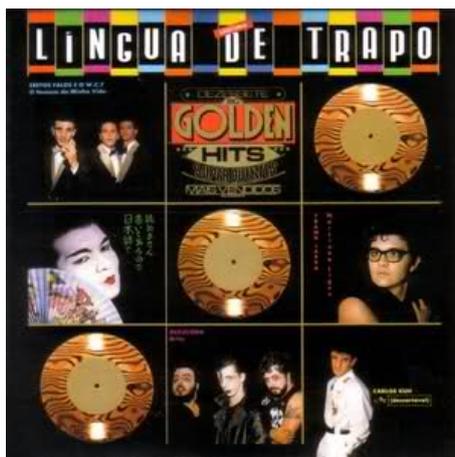
muitas vezes mutiladas pela censura, a imagem da capa do disco oferecia (e ainda oferece) um modo rápido de compreender o espírito de uma obra musical ou a mensagem que a banda quer transmitir.

**Figura 1** — “Sem Indiretas”



O compacto “Sem indiretas” (Figura 1), com duas músicas ao vivo do show homônimo, utiliza o amarelo, cor oficial do movimento Diretas Já. A tarja vermelha na arte superior esquerda da capa destaca que é um disco gravado ao vivo. O nome da banda aparece escrito como se tivesse sido pichado em uma parede, com tinta escorrendo de cada letra. A letra U simboliza uma língua e foi grafada em vermelho. Essa imagem remete às pichações políticas que, na época, abundavam em muros por toda São Paulo, em frases como “Abaixo a Ditadura”, “Queremos Democracia” e, a mais famosa de todas, “Diretas Já”. Os componentes da banda aparecem em caricaturas desenhadas, com cada um assumindo um personagem. Essas caricaturas, longe de infantilizar a banda, mostram o senso de humor que já era marca registrada do grupo e como eles assumiam os personagens que apareciam em suas músicas ao vivo. Na frente de todos, como se fosse uma tarja de censura, a faixa com o nome do show e do disco, “Sem indiretas”, referência ao momento político que o país vivia, com o grupo dando seu apoio ao movimento a favor de eleições diretas para presidente e pelo fim do Colégio Eleitoral.

**Figura 2** — “Dezessete Big Golden Hits Superquentes Mais Vendidos do Momento”



A capa de “Dezessete Big Golden Hits Superquentes Mais Vendidos do Momento” (Figura 2), constitui um mosaico de informações que mostram o espírito da banda. O nome Língua de Trapo encima novamente a capa, dessa vez usando as cores e a tipologia da embalagem de um drops muito conhecido na época, o Dulcora. Sobre o nome da banda, uma tarja destaca o “legítimo”, permitindo uma leitura divertida: refere-se ao drops, cuja apresentação visual havia sido apropriada pela banda, ou ao grupo? Simulando um jogo da velha, nove quadrados são preenchidos com imagens de personagens criados pelos músicos da banda e com discos de ouro. Na indústria fonográfica, o disco de ouro representa alta vendagem, o sucesso comercial de uma banda. No caso do Língua de Trapo, uma premiação jamais atingida. Os personagens em destaque nos demais quadros são Eretos Falos e o WC7 (cantando “O homem da minha vida”), Frank Jappa (cantando “Marcinha ligou”), Glaucoma, uma banda punk que canta “Grito”, uma gueixa interpretada por Pituco (o Frank Jappa) e o yuppie Carlos Kuh, intérprete de “Use” (descartável). O longo e redundante nome do disco ocupa o primeiro quadro da coluna central. Numa época em que fazer sucesso já era mais importante que a obra, o grupo assumia o seu não sucesso. E, por isso mesmo, parodiava toda a indústria



musical, mostrando de forma estereotipada cantores e grupos de diferentes estilos musicais.

### **Pastiche e paródia ou mesmice e criatividade?**

A obra Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio (1996), de Fredric Jameson, permite a discussão dos conceitos de paródia e pastiche na sociedade contemporânea, ilustrando de diversas maneiras como é possível compreender manifestações artísticas ocorridas no final dos anos 1970 e durante boa parte da década de 1980 em São Paulo. O Língua de Trapo lança mão de elementos kitsch e bregas, aliados a estilos musicais variados: moda de viola, samba de breque, caipira, boleros, hard rock e disco, para denunciar, através da sátira política e da paródia, o momento político e social que o Brasil estava vivendo e como aquilo afetava o cotidiano das pessoas.

O período em que a Ditadura e a censura estavam com força total pode ser conhecido como a época do pastiche e do simulacro para o meio artístico musical, ainda que tal cenário de pastiche possa ser também reconhecido hoje. A forte presença da pesada mão da censura era algo com que todos os artistas deviam contar, pois, para uma obra ser exibida na televisão, teatro ou cinema, para uma música ser gravada em discos, tocada nas rádios e shows, era necessária a autorização do Departamento de Censura da Polícia Federal. E aquilo que era contrário ao pensamento dominante, produzido por críticos do regime ditatorial, ou que fugia dos padrões impostos pela censura era sumariamente proibido. Havia, assim, a padronização artística, com a anulação do sujeito individual e de suas manifestações criativas, predominando a repetição de estilos artísticos e musicais. A pasteurização da arte, dentro da lógica da indústria cultural, transforma rapidamente as principais manifestações artísticas num painel cinzento e indistinto, onde o que impera não é a criatividade mas a acomodação de artistas às fórmulas mastigadas e repetidas que podem garantir mais lucratividade pelo menor custo aos detentores dos meios de produção. “A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se, no limite, abolida pela indústria cultural” (ADORNO, 1994, p.93). A busca incessante



pela estandardização das obras artísticas resulta em um alto grau de insatisfação naqueles que estão excluídos da mídia divulgadora de trabalhos artísticos e da própria cadeia de produção de arte em massa. Uma das maneiras de se conquistar um lugar ao sol e mostrar o próprio trabalho é optar pela produção e divulgação independentes, sabendo de antemão ser impossível concorrer no mesmo patamar com os artistas, músicos, cantores e grupos apadrinhados pela indústria cultural, com emissoras de rádio, televisão e grandes gravadoras reunidas. É a mais ampla e completa dependência e servidão. “A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas, ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia” (ADORNO, 1994, p.99).

A onipresença da indústria cultural quase impossibilita a formação de sujeitos autônomos, independentes e, por isso mesmo, críticos. Esses sujeitos são a condição prévia de uma democracia, que jamais existiria ou teria garantias de sobrevivência com a ausência de pensadores e críticos independentes da indústria cultural (ADORNO, 1994, p.99). Os promotores da diversão comercializada lavam as mãos ao afirmarem que estão dando às massas o que elas querem. Esta é uma ideologia apropriada para finalidades comerciais: quanto menos a massa consegue discriminar, maior a possibilidade de vender artigos culturais indiferenciadamente (ADORNO, 1994, p.136). O trecho do texto “Sobre música popular”, de Adorno, ajuda a entender como é forte e nociva a conjunção da indústria cultural com um regime totalitário, em sociedades capitalistas. Este passa a usar a indústria cultural não apenas em favor do desenvolvimento do capital, mas também como divulgadora do pensamento político em voga. Ao apostar na falta de raciocínio de uma população que aceita sem pestanejar, por comodismo ou medo de retaliação, quaisquer manifestações artísticas ou culturais que lhe são impostas, o governo de um regime ditatorial busca meios de impor o seu “gosto” e estéticas musicais à população. Faz isso através dos interesses comerciais da indústria cultural. Aqueles que não rezam pela cartilha oficial, ou que, no caso, não cantam pela partitura oficial, ficam automaticamente à margem do sistema de divulgação por meio de emissoras de rádio e televisão comerciais, sobrevivendo apenas através de shows locais com público reduzido



e da venda de minúsculas tiragens de LPs ou fitas cassete produzidos de modo alternativo. Qual o caminho utilizado pelo Língua de Trapo com suas músicas e letras para enfrentar a Ditadura militar e a indústria cultural? A paródia contra o pastiche, o humor contra a violência, o livre pensamento contra os dogmas. O inconformismo contra o padrão. Contra a dependência e servidão, liberdade e liberdade. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo, um imitar grosseiro, repetitivo e não criativo, pois criatividade pressupõe liberdade para poder criar, e não padrões engessados e uniformizadores. É uma expressão morta, como uma estátua sem olhos. Já a paródia tem a função de provocar o riso, ao constranger ou homenagear. “O pastiche não tem a vida nem o humor de uma paródia, pois esta se presta a fornecer elementos que permitam um pensamento mais crítico a partir da observação daquilo que foi parodiado” (JAMESON, 2000, p.44). Aquilo que a sociedade capitalista produz é pastiche, uma mera imitação de estilos artísticos em inúmeras manifestações artísticas industrializadas. É uma quase eterna repetição, sem brilho e criatividade, de manifestações artísticas que em algum momento tiveram um brilho fugaz de inovação, mas foram absorvidas pela sociedade capitalista (JAMESON, 2000). A forma para denunciar a mesmice artística, o pastiche que reinava na MPB e os problemas sociais e políticos vividos no Brasil no período estudado foi a paródia de letras e estilos musicais. A liberdade de escolha de ritmos musicais mostra o quanto o grupo prezava a liberdade artística e sua independência política. Em um disco é possível ouvir moda de viola, hard rock, bolero, reggae, xote e paródia de música italiana. E as letras das músicas não poupam partidos de esquerda e de direita, empresários, entidades governamentais, o machismo e as religiões. Falam mal de tudo e de todos. Uma verdadeira língua de trapo. Enquanto boa parte do meio artístico atuava involuntariamente num pastiche de si mesmo, num simulacro aberto e aceito pela sociedade, grupos como o Língua de Trapo e outros de vanguarda buscavam novas formas de marcar presença e abrir espaço na cena cultural. Essa imitação, o pastiche, de novo, não é como a paródia. São diferentes na essência e na sua atualidade. Diferem no objetivo e na função. Enquanto a paródia é usada para fazer rir, exagerando características de determinada obra, manifestação ou estilo artístico e, assim, possibilitando uma discussão sobre a provocação



feita, o pastiche carece de senso crítico. Apenas tenta reproduzir, pela mimese, características de determinados obras artísticas, fazendo a reprodução pela reprodução, acéfala e acrítica, com a intenção de não ser mais um apenas e, sim, de também ganhar algum dinheiro sendo mais um que faz a mesma coisa. “O pastiche é o simulacro de uma obra artística, pois carece de originalidade e aura, sendo cópia idêntica de algo cujo original nunca existiu” (JAMESON, 2000, p.45). Reforçando a hipótese de vazão criativo do pastiche das manifestações artísticas oriundas de uma sociedade de consumo, Guy Debord afirma que “a imagem se tornou a forma final de reificação”, uma vez que o mais importante é parecer ser ao invés de ser. Nesse parecer ser, não importa o valor artístico individual, mas o valor que determinada manifestação artística passa a ter por se parecer, por se assemelhar a outra manifestação artística. Tal manifestação, por sua vez, teve origem numa simulação de outra manifestação, perpetuando o pastiche tal qual o trabalho de Sísifo, que nunca termina e sempre produz o mesmo resultado, condenado à eterna repetição.

### **Língua espetacular**

O capitalismo é um mundo de aparências. Nele, o mais importante é consumir marcas, produtos e serviços, para poder investir-se de um status superior ao daqueles que cercam o indivíduo. É difícil para uma pessoa manter-se fiel aos seus princípios de ser e querer, uma vez que o sistema se opõe fatalmente a essa independência. Para Haug (1996), nada do que é comprado realmente é um produto: compra-se aparência. É o domínio da produção exercido com o apoio da ilusão. “Se as pessoas fossem libertadas, lutariam com violência contra a exigência de desviar o olhar e ver a disposição das coisas, o que seria o primeiro passo a caminho da liberdade e da verdade” (HAUG, 1996, p.68). O desejo de ter é um jogo de espelho, onde esse desejo se vê e se reconhece como objetivo, permitindo, assim, que a manipulação seja feita de forma completa. Ao almejarmos algo não estamos procurando a satisfação de uma necessidade, mas de um desejo falso e imposto por outrem. “Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência, jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende



ser ou com os reais interesses dos homens” (ADORNO, 1994, p.97). As imagens (produtos e marcas) são oferecidas nos mais diversos meios de comunicação de massa e satisfazem desejos que não tínhamos, com a oferta de produtos cuja existência desconhecíamos, mas que passamos a desejar ter para podermos ser. A imagem daquilo que é mostrado como atração em uma compra é o principal atrativo da estética da mercadoria. O excesso de aparências e informações entorpece qualquer sentido crítico, impondo-se aos desejos e necessidades das pessoas. “Os indivíduos moldados pelo capital [...] têm um destino instintivo comum, ao menos formalmente: a sua imediaticidade sensual deve ser quebrada e tornar-se completamente dominável” (HAUG, 1996, p. 70). A mercadoria oferecida promete o ser a quem a consome, enquanto seu uso apenas dá a aparência de ser. O importante, no campo do domínio das imagens sensuais, é ter algo e ser parecido com aquilo que você foi levado a acreditar que desejava, mesmo que na prática não haja consciência do que se está fazendo. Mas, para a indústria de consumo, não importa se os consumidores estão apenas macaqueando, imitando comportamentos. O importante é vender uma imagem para que os consumidores imaginem que são aquilo que compraram. No caso da indústria musical, é flagrante esse comportamento. Ídolos fabricados e sucessos com letras repetitivas surgem a cada semana. Algumas das músicas mais tocadas em rádios são de grupos estrangeiros, cantadas em inglês. Não importa o estilo, do rap ao rock, da balada romântica ao pop, mesmo sem saber o que é cantado nas músicas: o importante é parecer saber o que é dito e consumir a música da moda, sem questionamentos.

A sociedade capitalista é uma imensa acumulação de espetáculos. A própria vida não é mais vivida: passou a ser representada. É como se a sociedade fosse uma imensa farsa (de farsesco, teatral). O espetáculo apresenta-se como instrumento de unificação da sociedade, mas é o oposto disso, uma vez que é dissimulado e não produz diálogo, é impositivo. A linguagem do espetáculo é constituída por signos, gerados dentro de si mesma (pastiche), dificultando que signos independentes surjam e rompam a cadeia estabelecida para o controle social. E quando surge um novo signo, é rapidamente incorporado pela ação espetacular, tornando-se parte do próprio espetáculo, numa espiral



onde realidade e espetáculo se misturam, originando-se um onde há o fim de outro, numa autogeração infundável: a realidade cotidiana é fruto do espetáculo, e o espetáculo apresenta-se como o real. É nesse sistema de reciprocidade que surge a alienação das massas, alienação que é a essência e o sustento da sociedade atual. Enquanto se procura viver através de imagens falsas, não será possível tentar modificar nada na própria sociedade. Na sociedade do espetáculo, a vida é vivida em imagens e através de imagens. O sistema espetacular, repleto de pastiches, é alienante. Resta àqueles que não são donos dos meios de produção, ou dos meios de comunicação, a mera contemplação e uma existência subalterna. Ao ver-se retratada nas imagens dominantes na sociedade do espetáculo, e nelas reconhecer-se, a classe trabalhadora reforça o processo de alienação. É mostrado a ela o que se pretende que seja real, impossibilitando à maioria a compreensão de sua própria existência e de seus desejos, forçando-a a aceitar de modo mais fácil a imposição de modelos comportamentais e de pensamento. A produção discográfica do Língua de Trapo foi mais forte no período entre 1982 e 1986, coincidindo com um momento fervilhante da política nacional. É claro que há um predomínio desses temas no período, ficando datadas algumas dessas canções. Ou seja, se executadas hoje, pareceriam ao ouvinte apenas um registro histórico de uma época recente, desde que esse ouvinte tenha repertório de conhecimento de história contemporânea do Brasil. Três bons exemplos são as músicas “Xote bandeiroso”, “O que é isso, companheiro?” (ambas de 1982) e “Deusdéli” (1985). O Língua de Trapo era crítico dentro do seu tempo, o que confirma que “não há vestígio histórico mais envolvente do que a música de determinados períodos” (WISNIK, 1982, p. 15). Músicas com conteúdo crítico, na maioria das vezes usando o humor e a paródia para mostrar aquilo que o grupo via como errado. Erros que ainda persistem em assombrar nosso dia a dia, mesmo passados tantos anos, terminada a Ditadura e após seis presidentes da República eleitos pelo voto direto dos brasileiros.



## Referências

- ADORNO, T. **A Indústria cultural**. In: COHN, G. (Org.) Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Ática, 1994.
- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento** Zahar Editor:1985.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o Rock e o Brasil dos Anos 80**. São Paulo: DBA, 2002.
- BETING, Mauro. **A ira de Nasi**. Caxias do Sul: Editora Belas-Letras, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Perspectiva, 2009.
- DAPIEVE, Arthur. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HAUG, Wolfgang F. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.169-214.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Laerte Fernandes. **Em um porão de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2002.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- SOUZA, Okky de. O filho da Tropicália: entrevista de Arrigo Barnabé. **Veja**. São Paulo, nº 745, 15 de dezembro de 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1990.
- WISNIK, José Miguel. **Música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

## As Festas de Reinado em Minas Gerais: a transmissão das tradições ancestrais<sup>1</sup>

Thaíse Valentim Madeira<sup>2</sup>  
Faculdade Católica Salesiana do Espírito Santo, Vitória, ES

### Resumo

O Reinado Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, em Belo Horizonte, realiza há 70 anos as celebrações que ficaram conhecidas como Festas do Congado Mineiro. Neste cenário de celebração e devoção os grupos vão às ruas, casas, em procissão, cantam e dançam dentro e fora da Igreja, e apresentam repertórios deixados pelos antepassados, e outros que foram criados ao longo do tempo. Os recursos midiáticos são utilizados pelos grupos para valorizar a festa tradicional, que embora esteja inserida num ambiente urbano e moderno, não deixa de ser ritualizada. Neste artigo vamos perceber as formas de transmissão cultural das festas, tomando como objeto de estudo o grupo Treze de Maio, e analisando os discursos produzidos por eles em entrevistas, e no CD lançado em 2012.

**Palavras-chave:** Oralidade; Transcendência, Transmissão; Reinado; Treze de Maio.

### 1. Preta Velha, precursora das festas do Rosário em Minas Gerais

No Brasil, as festas das Irmandades religiosas eram feitas por escravos, homens e mulheres, num ambiente rural da colônia, ou na senzala, onde todos se reuniam, depois do trabalho diário, ascendiam uma fogueira para esquentar o couro de seus tambores e cantavam e dançavam ao redor dela. Em outros momentos de cerimônias, eles iam às ruas para louvar Nossa Senhora do Rosário, num cortejo festivo<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 9 “Memória e Música”, do Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora da Faculdade Católica Salesiana do Espírito Santo, Vitória-ES, e pesquisadora do Centro de Convergência de Novas Mídias (CNPq/UFGM). E-mail: [thaisevalentim@gmail.com](mailto:thaisevalentim@gmail.com)

<sup>3</sup> Chamaremos aqui de Festas do Rosário, ou Festas do Reinado todas as expressões festivas existentes antes da cultura globalizada, que classificou todos as Guardas existentes dentro de um Reinado de Nossa Senhora do Rosário no mesmo rótulo: Congado Mineiro. Antes que esta definição fosse assumida entre as instituições culturais e alguns grupos, todos as celebrações eram conhecidas como « Festas do Rosário ». O Rosário assume, neste aspecto, o mesmo sentido que um Irmandade, ou Reinado, ou seja, espaço que abriga toda as Guardas (grupos que se distinguem pelas musicas, danças e vestimentas) de Nossa Senhora do Rosário, cada uma cumprindo uma função dentro do Reino. Aqui tratamos principalmente da Guarda de Congado e da Guarda de Moçambique do Reinado Treze de Maio.

Desde a formação da cultura moderna brasileira, a partir do período colonial aos dias de hoje, entre os atores sociais que promovem as Festas do Rosário, as mulheres adquiriram uma função importante, embora a sociedade brasileira tenha se construído de forma patriarcal, com a concentração de poder no seio familiar - ponto de apoio para a organização nacional. A mulher era a senhora da casa e do céu, a ligação entre os escravos e seus antepassados, “ordenando num mesmo contínuo a mãe ancestral e a realeza africana” (MONTEIRO, 2011, p.201). Hoje, nos Reinados, as mulheres desempenhavam diversas funções:

Eles podem ser rainhas, princesas, ou então integrar os grupos de devotos. (...) Assim como os homens, elas podem tornar-se "capitãs" dos grupos. O capitão tem muitas funções. Em primeiro lugar, tem a função social (secular) de manter a ordem dos grupos durante a procissão, seguindo de perto os mais jovens, para instruí-los a começar cantar e dançar. Eles têm de impor o respeito e bom caráter moral da comunidade (mesmo depois da festa), bem como dar o exemplo e estabelecer relações de solidariedade entre os membros da comunidade. Assim, têm a função ritual (sagrada) de recitar as canções funcionar para orientar os grupos na realização dos rituais. Estas obrigações não são definidas com o código escrito, mas o resultado de "códigos tradicionais orais". Escolher um capitão ou uma capitã se faz segundo a "lei da tradição" segundo um pacto implícito do costume, que os congadeiros conhecem desde sempre. (AGUSTONI, 2003, p.202).

Mas para que a mulher chegasse ao ponto de reger seu próprio grupo, como nos apresentou Agustoni, ela enfrentou a barreira social do patriarcado, que estava enraizado em todos os âmbitos da sociedade. Maria Cassimira das Dores foi a primeira mulher a organizar uma festa do Rosário, com alguns empecilhos, mas com o apoio de outros grupos.

A Guarda de Moçambique, fundada por Maria Cassimira das Dores em 1944, se tornou parte de um Reinado, com a inclusão da Guarda de Congado em 1998. Para criar sua festa, a futura Rainha Conga de Minas Gerais havia como referência a festa que seus pais faziam em Betim, município da região metropolitana de Belo Horizonte. A partir da devoção em Nossa Senhora do Rosário, Cassimira fez a promessa de organizar durante sete anos na capital mineira, esta comemoração para a santa dos negros, uma festa que

ela chamou de “O Rosário”.

Terminados os sete anos de promessa, a Preta Velha, como era conhecida, havia construído não apenas uma Guarda, mas também a imagem de uma figura política, que lutava em prol das festas de matriz africana em Minas Gerais e do reconhecimento social do negro. Entre todas as suas atuações, ela acompanhou em Belo Horizonte o primeiro cortejo que reuniu várias Guardas de Nossa Senhora do Rosário, com grupos de todo o Estado. Depois organizou e participou de outros eventos na cidade, e foi eleita por todos os grupos a primeira Rainha Conga do Estado de Minas Gerais, representando a Rainha de todos os Reinados do Estado.

Ela também esteve presente na criação do Diretório Central de Congados 1973, que se tornou Federação dos Congados de Minas Gerais, entidade cultural que representa oficialmente as Irmandade do Rosário e suas Guardas, Ternos e Bandas presentes no território nacional. Além disso, Maria Cassimira participou da concepção da “Semana do Folclore”, criada pelo Governador de Minas, Magalhães Pinto, bem como esteve presente em Congressos nacionais e festas do folclore brasileiro. Seu grupo, o Moçambique Treze de Maio, ganhou o título de Utilidade Pública Municipal em 1983, lei assinada pelo prefeito vigente, Hélio Costa, reconhecendo que o grupo prestava serviços à sociedade.

No âmbito religioso, ela foi a responsável, em 1972, pela criação da Missa Conga, um culto ecumênico que celebra, com cantos e rituais específicos, a abolição da escravidão no Brasil. Desde então a Missa Conga foi inserida nos rituais das Festas dos Reinados, e possibilitou que os grupos pudessem entrar nas Igrejas cantando e tocando seus instrumentos. Antes disso, em 1965 já havia sido reverenciada por entidades religiosas, que reconheceram seu papel na implantação da fé católica em Minas Gerais:

O Bispo recebeu os Congadeiros de Minas Gerais de joelhos, juntamente com os demais padres e beijou a mão de cada componente do Cortejo e, durante a homilia, justificou-se dizendo mais ou menos o seguinte: “Recebi de joelhos, e beije a mão dos dançantes, capitães, reis e rainhas, príncipes e princesas, do Reinado de Nossa Senhora do Rosário de Minas Gerais para simbolizar o agradecimento da Igreja aos ancestrais desses homens que muito fizeram para a implantação da fé católica no interior. Louvado a Virgem Maria com seus instrumentos barulhentos, seus cânticos e danças atraiu multidões e o

pároco podia então pregar a religião cristã e expandi-la (Histórico da Guarda de Congo e Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, feito por Ephigênio Casêmiro.).

Segundo o registro feito pelo seu filho Ephigênio, Maria Cassimira das Dores foi a primeira pessoa de um Reinado a fazer parceria com o universo acadêmico, para que os cânticos da Guarda de Moçambique fossem registrados. Em 1972, Romeu Sabará, professor de antropologia da UFMG, recebeu da Preta Valha o repertório musical dos Moçambiques, Congos e Marujos, inclusive aqueles que eram usados na Missa Conga, para que eles fossem transcritos e perpetuados.

O legado deixado por Cassimira permanece sólido nos dias de hoje. Com o referencial da “tradição” aprendida pelos seus pais, avós e ancestrais, ela desembarcou na grande Belo Horizonte. Ali, no ambiente moderno e urbano, ela organizou cortejos, desfiles e apresentações, levando para as ruas as festas que há muito tempo eram realizadas apenas dentro das casas. Ela findou o critério de autenticidade dos grupos tradicionais, abrindo as portas para que as instituições governamentais e educacionais pudessem ver, registrar e “incentivar” as Festas do Rosário.

Como Rainha ela possibilitou que mulheres pudessem dançar numa Guarda e até mesmo comandar uma. E como agente responsável pela visibilidade da festa tradicional, ela organizou manifestações públicas dos grupos, em Minas Gerais e em outros Estados, através de grandes eventos periódicos, cujo formato chamaríamos hoje de festival, a exemplo da Semana do Folclore. Ela Ajudou a agrupar todos os Reinados, mostrando a particularidade de cada um e o caráter comum e religioso entre eles. Ela viu o termo Congado Mineiro se formar, contribuindo, politicamente, para institucionalizar e subvencionar as festas no Estado.

Através dela, os Reinados colocaram os dois pés na era da globalização. Mesmo não conhecendo a possibilidade técnicas dos dispositivos midiáticos e as formas de apropriação dos espaços virtuais para difusão das manifestações culturais, ela fez uso das Festas do Reinado com marcadores da identidade regional, promovendo uma reflexão sobre a noção de patrimonialização, apoiando-se principalmente na representação social

dos Reinados no contexto contemporâneo. Preta Velha foi a primeira mediadora cultural das Festas do Rosário, delegando aos seus descendentes formas de trânsito entre as épocas culturais: da tradicional ao globalizada, e vice-versa.

Existe um tipo de evolução inerente a qualquer forma cultural, porque as próprias transformações sociais apontam caminhos para a adaptação e sobrevivência dessas formas culturais face a novos contextos. As festas do Reinado de Nossa Senhora estão intimamente imbricadas nesse contexto de mudança, e possuem um caráter de continuidade histórica, que está pertinazmente no cerne das transformações sociais, mantendo reminiscências de um período e readaptando em outro.

As forças que dão materialidade aos elementos simbólicos, estão nos mitos, crenças e doutrinas. Nesse aspecto, podemos pensar de que maneira quais os fundamentos que garantem a continuidade dessas práticas culturais? O que nos revela a ancestralidade, aspecto essencial à transcendência, existente no momento festivo? Todas estas questões são percebidas no processo de transmissão. A transmissão musical é feita de diferentes formas, em diferentes temporalidades.

Através da música os atores sociais encontraram a forma de convocar não apenas o público, mas de reunir aqueles que partilham do mesmo universo cultural. Além de ser um vetor de convergência, lugar de representação, de criação e recriação da tradição, a música cumpre o papel comunicacional, convocando a memória coletiva eventos do passado, projetando-os na atualidade, revestidos de sentidos e valores.

## **2. Ensinar: Como transcender**

A pergunta que fazemos é: Como era transmitido o fazer musical? Nas Festas do Rosário, na sociedade tradicional, a oralidade foi o maior e o único meio de comunicação. A oralidade assegurava a transmissão de cantos, rituais e dos dialetos africanos, além de ser o espaço privilegiado de perpetuação das histórias sobre os reinados africanos, os modos de vida comunitária, as disputas entre grupos e a resistência ao colonialismo. No trecho narrado por Odete Coppo, sobre o universo das danças e seus significados específicos na congada de Itapira, São Paulo, percebemos a presença dos “inimigos turcos”:



(...) A primeira e até hoje a tradicional, a Congada do Nabor, é interessante porque é de Embaixada, o que quer dizer – segundo esclarecimentos recebidos do próprio Nabor, quando ainda em vida – palco de reinado de uma tribo do Congo Africano, onde se desenrolou o drama de uma declaração de guerra com o inimigo turco. Este enredo é até hoje cultuado em toda a pureza do seu estilo. Está escrito num velho e desbotado livro, que é passado de pai para filho, de geração a geração, uma verdadeira relíquia. (COPPOS, 1971, p.12).

Mais do que lugar de memória, a história oral ainda é uma forma de fortalecimento das relações com os ancestrais, aqueles que estiveram no Brasil e aqueles que ficaram na África. Por se tratar de uma manifestação da religiosidade popular, a questão da espiritualidade não é apenas um legado de outros tempos. Ela existe por si só, e evolui com a modernidade, transformando o sentido das experiências.

Nas sociedades ditas primitivas, como aquelas de matriz africana, a ancestralidade é um caráter essencial à transcendência. Nestas sociedades “Ações atinentes à espiritualidade ficariam melhor explicadas sob a designação de *ritos ancestrais*.” (LEITE, 2008, p.XVIII). A *ancestralidade histórica* (figuras sacralizadas nas quais os homens inspiram suas práticas sociais) e a *ancestralidade mítico-histórica* (figuras divinas e históricas ligadas à explicação do mundo e do ser humano) agem, através da memória social, na organização da realidade e na compreensão de ritos que levam à transcendência.

Os aspectos da ancestralidade perpassam, portanto, a vida cotidiana e inferem ativamente na dinâmica das comunidades. Os ancestrais são convocados para a atualidade, trazendo suas lições e apontando o lugar dos seres humanos no mundo. Ao mesmo tempo, a relação entre o indivíduo e seu ancestral passa por uma questão tanto mítica quanto histórica. A *ancestralidade histórica*, diz Fabio Leite (*ibidem*) é “impositora de aparatos materiais e sociais”. A música, podemos dizer, é um desses aparatos.

Hoje chamamos de tradicional a música realizada pelo Congado, mas o repertório executado dentro de um Reinado, seja por um grupo de Congado ou outro, é um modo de comunicação com os antepassados, e por isso, cumpre uma função ritualística, como nos



mostra a neta de Preta Velha, e atual princesa do Treze de Maio, Isabel Casimira (Belinha):

(Isabel Casimira) - Nesse penúltimo encontro que a gente teve em Diamantina, um... um grupo cantou, porque pediu licença para o tio, uma música sagrada. E aí ele contou que aquela música sagrada era a música que mostrava a travessia, e ainda falou assim “Ela é a música da travessia”, que é da hora que ele (o africano/escravo) entrou no porto lá em Angola e chegou aqui no Rio de Janeiro, chegou aqui em São Paulo, chegou aqui em... em Bahia, entendeu? É o canto da travessia. É aquele canto que conta o espaço de tempo daquele período. Porque a hora que eles entraram naquele navio, todo mundo era irmão. Cada um de uma nação, de uma nação africana, mas se tornaram irmãos de nação ali, que são os malongos, os irmãos de barco, não é? que eles se tornam irmãos por iniciação, aquele conjunto de pessoas que ficou naquele momento, naquele ritual, eles são irmãos de barco. (...) . Com o dizer da travessia, porque não é canto que você canta toda hora, porque é um canto triste. É um canto que você canta que dói lá dentro, você lembra daquilo, você sabe o que aquele pessoal... você sente o que que é aquele negócio. (...) Aí nós já tínhamos que cantar, nós já tínhamos combinado com a mamãe o que é que tinha que cantar. A mamãe foi cantar, só que ela cantou em português. (...) Depois cantou, explicou, falou. Quando já tinha passado, que fez aquelas perguntas todas, estudante é ótimo para perguntar, né? Perguntou tudo, daí minha mãe falou assim “Ó, agora nós temos que cantar e mandar meus irmãos de volta, que eles estão tudo lá no barco esperando”. (...) Como se ela tivesse chamado, eles tivessem feito a travessia e estivessem ali com a gente. (...) Por quê? Porque à medida em que você vai fazendo, as... as conversas vêm passando, a sua mente vai lembrando, às vezes, você acha que é seu mesmo, que você que está lembrando disso e daquilo e, às vezes... com o tempo você entende que não é você, é induzido. E, às vezes, mais para frente você entende que mesmo você estando pensando nisso e aquilo, você não pode falar isso naquele instante, porque você está nessa e naquela situação. Aí a mãe cantou de novo para eles retornarem e para o barco voltar. Foram... para o lugar de origem deles. Quer dizer, eles estão lá e estão cá, estão aqui e estão lá. (...) É uma festa de ancestralidade pura! Pura, que você não esquece do seu tata de jeito nenhum. Você pode não falar nele “Ah, que saudade do vovô, mas você fala nas coisas dele, no jeito que ele falava, nos trezininhos de uma coisa e de outra. Então, estão sendo sempre reverenciados. Por quê? É uma luta constante. E te dá o sentido de não estar sozinha, né? De ter responsabilidade, de não derrubar o que não foi você que construiu, de manter o que já está construído, de não deixar cair a árvore que não foi você que plantou... (CASIMIRA, 2013).

A sabedoria passada pela história oral antecede a transcendência, pois conhecendo sobre o seu passado, pode-se “toca-lo”, e tocando-o pode-se aprender sobre suas origens e transmiti-la, como num ciclo, que liga o mundo terreno ao mundo espiritual. Se a ligação com os antepassados não existe, não há transmissão de conhecimento. O trabalho de aprendizado nos é relatado por Maria de Lourdes Borges Ribeiro, em “A Dança do Moçambique”:

Os pequenos dançadores ouvem atentos referências sobre o que não entendem: a vida na roça. Mais tarde, em outros serões, entre outras gentes, eles contarão coisas contadas por seu avô, por seus tios e por seus pais. Só da terra é que nunca falarão. Porque jamais se fala do que nunca se viu, do que nunca se sentiu, do que nunca se amou. (RIBEIRO, 1959, p.15).

Segundo a tradição, para integrar um Reinado, cantar e dançar as músicas do Congado ou do Moçambique, é necessário, além de respeito, ter uma ligação afetiva e espiritual com Nossa Senhora do Rosário e com os antepassados africanos. Tudo isso os integrantes do Reinado resumem em “ter fé”. Mas, como nos mostrou Ribeiro, e Belinha ressaltou, este também pode ser um aspecto desenvolvido ao longo do tempo, principalmente entre os mais jovens.

(Isabel Casimira) - Se aprender a ter fé. Como? Porque você vê sua mãe ajoelhada pedindo proteção, você vê sua mãe correndo porque está passando por isso, por aquilo, você está sentindo também e ela pedindo sempre a Nossa Senhora proteção por aquilo, aquilo outro e você vê as coisas se desmanchando. (CASIMIRA, CASSIMIRO, 2011).

Para todos aqueles que não nasceram dentro do ambiente do Reinado, entrar para determinado grupo é uma decisão, para a maior parte das pessoas, definitiva. Geralmente um integrante de um Reinado permanece apenas naquele Reinado. Embora os dançantes do Congado ou do Moçambique tenham liberdade para passar para outros grupos, e frequentar outras comunidades, a maioria deles é fiel ao seu local de origem, conservando os laços que foram estabelecidos primeiramente.

Na família do Reinado Treze de Maio a aprendizagem dos integrantes sempre foi e é constante. Desde o nascimento, os filhos da Rainha Isabel (filha de Preta Velha) eram

iniciados nas atividades que compõem a festa, trabalhando na organização de hospedagem, alimentação e transporte para os outros Reinados que vêm participar das comemorações, às funções rituais que cada um ocupa durante os treze dias de atividades. No caso dos homens, alguns assumem responsabilidades como Reis, outros Capitães, ou dançantes, além de cumprirem as funções administrativas “da casa”.

Esses cargos no Reinado são geralmente passados dos mais velhos aos mais novos da família ou da comunidade. Mas as pessoas não são necessariamente obrigadas a aceitá-los. Dizem que aqueles que são designados para funções mais importantes, já nascem para assumir aquele lugar. Isabel Cassimira compara Ricardo, o seu irmão mais novo, que é Capitão do Moçambique, aquele responsável por “guiar” o grupo, com seu outro irmão, Reginaldo, o mais velho. “O caso do Ricardo: Ele sempre quis, ele já foi preparado pra isso. O Reginaldo tem muita capacidade, mas tem preguiça, a responsabilidade dele é pouca.” (CASIMIRA, 2013).

Em relação às pessoas da comunidade que integram o Reinado, algumas delas chegam atraídas pela musicalidade das festas, principalmente pelo ritmo dos tambores. A família Treze de Maio recebe todos os que chegam, desde que eles entendam e respeitem o que acontece no Reinado. Mais uma vez Isabel Cassimira ressalta que, assim como aprender a tocar e dançar as músicas do Congado e do Moçambique, a fé é uma propriedade que pode ser adquirida. “Ela pode não ter fé, mas pode achar muito bonito, cantar, dançar e respeitar as regras da casa. Ela pode ter muita fé e cantar e dançar e respeitar as regras da casa.” Quanto ao aprendizado musical, Isabel Casimira continua:

Thaise – Mas não precisa ser músico?

(Isabel Casimira) – Não precisa de nada, (...) pode ser até mudo. (risos) Porque não exige de você ter afinação vocal, exige de você ter ritmo. E se aprende, né? Você pode ter a voz de taquara rachada e... mas cantar no ritmo, não pode? Sua voz não precisa ser aveludada, não precisa de ser aquele canarinho, mas ser... O povo do reinado canta maravilhoso o que é que ele quer cantar. É louvor. Então, abre a boca e canta. (*Ibidem*).

Entre aqueles que foram convidados a participar da Guarda de Moçambique Treze de Maio, Luigi Vaqueiro (23 anos) e Cléverson Gabriel (22 anos) contam suas

experiências. Eles são moradores do bairro Concórdia desde que nasceram, e segundo eles, o convite para integrar o Reinado veio de seus familiares, mas também do toque do tambor – que para os integrantes do Reinado, é a voz dos próprios ancestrais. Quando o tambor toca, os “tatas”, todos os africanos, escravos e parentes que já se foram, são convidados para a festa.

Thaise – E como é que vocês vieram parar aqui no... na guarda?

(Luigi Vaqueiro) – Bom, eu foi uma promessa que minha avó fez para mim e para um outro primo que eu tenho. E foi uma promessa de cinco anos. (...) E eu fiquei esses cinco anos, fiquei oito anos e saí. Aí nesse meio tempo eu não vim mais, aí passou um tempo eu vim no boi. Voltei na época do boi e saí de novo e agora voltei firme. Aí agora não saio mais não.

(Cléverson Gabriel) – Eu, foi assim, quando eu estava dormindo, o Congado... Eu só estava escutando o barulho de caixa, mas não sabia que era o Congado, não. Aí fui procurando, nem sabia o que era Congado. Vi um pessoal vestido todo de branco subindo a rua da minha casa. E eu falei assim “Uai, esse pessoal é de que? Vou saber como é que é isso agora. Aí eu não sabia como é que era, ele foi e me apresentou ela e eu disse “Como que faz para entrar? Porque eu gostei muito”, falei, “O toque é tudo”. O toque me chamou para mim vir, né. (GABRIEL, VAQUEIRO, 2011).

O bairro Concórdia é conhecido por agregar uma grande comunidade de negros, e onde se desenvolveram alguns terreiros de Umbanda e Candomblé, religiões afro-brasileiras. Por isso, certos integrantes do grupo de Moçambique do Reinado Treze de Maio, ingressaram nas festividades porque já frequentavam a casa da Rainha Isabel durante outros cultos religiosos. Este é o exemplo de Thiago Miranda (35 anos). Além de não pertencer ao Concórdia, ele próprio ressalta que, embora o Reinado possua suas raízes afrodescendentes, ele é aberto a todos aqueles que querem louvar Nossa Senhora do Rosário: “Fala em crença negra, religião africana, olha aí: [Eu sou] branco. De tudo. Aqui eu fui recebido desse jeito.” (MIRANDA, 2011).

Thiago não teve uma origem humilde, como a maioria dos integrantes do Moçambique. Sua família é de origem católica, ele teve bom ensino escolar, frequentou, ao contrário da maioria das pessoas do Reinado, universidades (filosofia e pedagogia), mas nunca teve uma formação artística. Por isso, ele demonstrou insegurança ao tocar os



instrumentos: “Eu não vou, eu não vou “meter as cara”, ainda mais na Guarda Treze de Maio, que não é uma guarda... É a guarda da Rainha Conga de Minas, né. (...) Eles vão olhar para mim e vão dizer “Mas a Treze não é mais as Treze, é doze”. (*Ibidem*).

Isso, no entanto, não o impediu de participar do Moçambique, cantando da maneira que sabe: “era aquela coisa meio que do canto orfeônico assim, né, todo mundo canta junto e do jeito que sair é isso mesmo, (...) O que importa é a fé e você ajudar a corrente, né, para a gira ficar bonita e forte e segura”. (*Ibidem*).

Como em todos os Reinados, não existe uma formação musical convencional, acadêmica. A prática dos instrumentos, dos cantos e das danças é adquirida ao longo do tempo, com lições compartilhadas entre os capitães e os mais experientes, e subjugada à sensibilidade de cada um. Fazer música e dançar depende muito da observação. Nos reinados, tudo é aprendido e assimilado com o tempo, e para aqueles que estão desde crianças neste ambiente, o exercício de aprendizagem faz parte do cotidiano.

(Antônio Casimiro) – É assim, eu aprendi vendo também. A pessoa que me ensinou, nem me ensinou assim “Vem cá, vou te ensinar”, não. Eu vi que ele tocava certo e, falei assim, fiquei olhando até aprender.

(Isabel Casimira) – Bonito, né? O que a vovó ensinou além da fé, a persistência, de querer, conseguir, de ir em frente e com jeitinho, com jeitinho, com jeitinho chegar onde ela queria. Porque se ela acreditasse que ela como mulher não ia fazer aquilo...

(Isabel Casimira) – Não faria. (CASIMIRA, CASSIMIRO, 2011).

Eram nas reuniões familiares, nos encontros comunitários, nas conversas ocasionais, nos momentos de distração, entre outras formas previsíveis ou inesperadas de sociabilidade, que acontecia a transmissão dos conhecimentos sobre um Reinado. Mais do que as músicas e as danças, os integrantes eram iniciados em experiências que organizavam suas ações, condutas, valores e formas de estar no mundo. Por isso o termo “Irmandade” ainda hoje é usado como sinônimo de Reinado. Ele não está mais veiculado às capitânicas ou controle social exercido pela Igreja ou Estado, mas continua sendo um espaço de sociabilidade e de união, onde as pessoas próximas se constroem enquanto sujeitos e enquanto músicos e dançantes.

### 3. A Transmissão Cultural: Da Oralidade Aos Diapositivos Midiáticos

Estar neste espaço significa ter acesso aos ensinamentos, mas este processo é, como vimos, voluntário. Cabe a cada um ir buscar o conhecimento com os mais velhos, capitães, chamados também de mestre. Os mestres são portadores dos “mistérios”, e podem estar abertos passá-los, ou ao contrário, podem guardá-los apenas para si. Se o interesse em aprender não é despertado, as minúcias relativas à transmissão de conhecimento se perdem, criando uma interrupção no processo de salvaguarda da tradição, e abrindo espaço para que outras formas de prática festiva sejam assimiladas. Os traços subjetivos que ligam o congadeiro de ontem, o congadeiro de hoje aquele que vai se tornar um congadeiro amanhã, está inteiramente relacionada ao interesse pessoal em buscar conhecimento e por outro lado, de estar aberto a ensinar às outras gerações.

(Eudes Gonçalves) – Tive interesse e... de ver algum capitão... algum capitão falar algumas partes, alguns... alguns sinais da nossa crença na língua... na língua africana. Certo? Mas por quê? Porque eu tinha interesse. Eu chegava, principalmente para o Capitão Matias, era um mestre, morreu, mas deixou muito ensinamento para muitas pessoas, certo? João Lopes, o falecido João Lopes era um mestre também, conhecido. O Capitão Orestes também era um mestre conhecido, mas não ensinou nada para ninguém. O Capitão João Davi, conhecido, sabia das coisas, não ensinou para ninguém. Mas o Capitão Matias, não. Não era porque a gente era próximo do Capitão Matias, que ele foi vice-presidente da Federação dos Congados, ele foi presidente do Conselho Deliberativo, certo, ele ensinou muita coisa para quem tinha interesse. Para quem tinha interesse. (GONÇALVES, 2009).

Muitos mestres, por algum motivo, deixaram de ensinar. Alguns dizem que os mistérios não podem mesmo ser transmitidos – como uma espécie de conhecimento subjetivo, adquirido graças ao esforço e comprometimento pessoal com os fundamentos deixados por nossa Senhora do Rosário, tão sagrados e invioláveis, que transmiti-los seria abrir possibilidade para que eles se percam, ou se transformem. Outros acreditam que é os mistérios não são transmitidos por falta de comprometimento dos mais jovens.

Por este motivo, organizar as Festas do Rosário tem sido para muitos grupos cada vez mais uma tarefa fatídica, pois a falta de interesse que se percebe no aprendizado dos integrantes mais jovens, se reproduz nas tarefas cotidianas de preparação das festas. A

responsabilidade, que deveria ser dividida entre os membros, acaba por se tornar uma função exclusiva dos proponentes das Irmandades, aqueles que decidiram começar uma guarda, e que por compromisso com seus antepassados e com Nossa Senhora do Rosário, o farão até o fim de suas vidas.

Thaise – Então, essa coisa de “sangue” é uma coisa engraçada, porque vocês estão refazendo o.... vocês estão sendo os negros do passado.  
(Eudes Gonçalves) – É isso aí, entendeu? Agora por que é que nós somos os negros do passado? Por causa que nós aprendemos com alguns negros do passado, que já se foram, o pouquinho que nós aprendemos que eles nos ensinaram, certo, que “alguns” ensinaram para a gente.

O aprendizado não se limita apenas à prática dos instrumentos, mas inclui a fabricação dos mesmos. Na Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio, os instrumentos de percussão são os básicos, aqueles que praticamente todos os grupos de outros Reinados também têm: as caixas ou tambores, as gungas (conjunto de recipientes metálicos, cada um repleto de sementes soltas. São atados no tornozelo dos dançarinos, que ao agitar os pés, produzem som) e o patangome (uma espécie de caixa fechada com contas soltas, fazendo o barulho de um chocalho).

Embora a maioria dos grupos produzam seus próprios instrumentos, eles têm consciência de que muito conhecimento sobre as formas de confecção dos objetos musicais se foram com alguns capitães, que não transmitiram seu *savoir-faire*. Por isso alguns grupos de Belo Horizonte e da região metropolitana tiveram a iniciativa de organizar um seminário, a fim de compartilhar as experiências de cada Reinado sobre a produção dos instrumentos, uns repassando aos outros as técnicas que aprenderam, dentro do reinado, e nas experiências cotidianas.

Este foi um dos poucos eventos “oficiais” organizados pelos próprios grupos com o intuito direto de trocar experiências sobre o ensino e transmissão de conhecimento do universo que envolve as Festas do Rosário. Este evento foi importante por ser uma iniciativa que partiu das próprias Irmandades, que assumiram que sua existência estava condicionada à às formas de transmissão do aprendizado, e acima de tudo, de união entre os grupos.



(Isabel Cassimira) – O povo de Sete Lagoas faz viola, faz rabeca, faz bandolim.

(Antônio Cassimiro) – Né? E foram eles que fizeram. E como os mestres foram morrendo, antes que morresse tudo, foi feito esse seminário para poder passar.

(Isabel Cassimira) – Foi bom que acordou.

(Antônio Cassimiro) – Então, quer dizer, passou para a gente. Eu e Ricardinho ficamos lá na oficina de fazer caixas, Belinha e Margarida ficaram na oficina de fazer vestuário, né? Tanto que os saíotes novos, Belinha, deu né?

(Isabel Cassimira) – Ah, é, aprendi muita coisa lá. Sabe por quê? Porque é transmissão de conhecimento. (...)

(Antônio Cassimiro) – E nesse seminário também a gente aprendeu muita coisa. É aquela velha história que eu vi (...) “Você tem uma maçã e eu tenho uma maçã. Se eu te dou a minha maçã, você fica com duas. E se você me dá a sua, eu fico com duas, né? E você fica sem nenhuma. Agora se você tem uma ideia e eu tenho uma ideia, te mostro a minha ideia e você me mostra a sua ideia, no final eu tenho duas ideias, você tem duas ideias e pode formar várias ideias a partir daí”.

(Isabel Cassimira) – É. E no caso da maçã, você tem meia maçã e tem meia pera. Então, você tem duas...

Thaise – Frutas.

(Isabel Cassimira) – Frutas. (CASIMIRA, CASSIMIRO, 2011)

A partir do momento em que os grupos criaram espaços e artefatos de negociação entre o que é familiar, privado e o que é público, eles assimilaram o critério de autenticidade das manifestações, “concorrendo” com os grupos artísticos, que encenam a prática festiva. Mas o que os Reinados fazem é uma manifestação das formas culturais ancestrais, dividindo espaço (sem perder o seu lugar) com os grupos artísticos, bancando o que é “autenticamente tradicional”.

Em 2002, a Guarda de Moçambique Treze de Maio publicou um CD duplo, com gravações feitas durante a 58ª festa de Nossa Senhora do Rosário. No encarte do CD, identificamos o engajamento desta festa na valorização da festa tradicional, que não deixa de ser tradicional mesmo existindo num ambiente urbano e moderno, e absorvendo as mudanças que o tempo infere. Vemos os traços de Preta Velha, dos ancestrais, e dos momentos ritualísticos:

(...) Na dinâmica de gravação do disco, fizemos a tentativa de acompanhar todas as etapas da festa, e na medida de nossas



possibilidades técnicas e nosso fôlego, registrar as canções conforme iam se apresentando. Portanto, o que aqui, neste CD, dá-se aos ouvidos, é, na verdade, outra coisa bem mais ampla e complexa. Este disco, (será preciso lembrar?) é uma festa! Não há apenas música nele. Não apenas música tal como nos habituamos a ouvi-la, gravada no ambiente asséptico e controlado do estúdio. Música, claro, mas também dança e reza. Isso porque a música da festa se inscreve num cerimonial no qual se exige muita etiqueta e sofisticação: tudo tem seu momento apropriado, lugar apropriado e é executado por pessoa apropriada. Mas também o que não se prevê e o que não se controla está nesse disco. Também o que se poderia pensar insignificante ou impuro. Isso porque também ali na festa existem falhas, as lacunas, as vozes roucas, os cachorros e finalmente o ritmo exaustivamente repetido que a tudo arrebatava, mas que, nem por isso, deixa de ser passível de criatividade, de estar a mercê da gravidade, da graça, do imprevisto. Portanto, a ação e o contexto que estão por trás desse disco devem ser também considerados quando o ouvires, caro ouvinte, pois que nada, no ambiente da festa, se dá de maneira isolada. A festa propriamente dita é apenas a parte espetacular de uma maneira de ser, estar e se afirmar no mundo, para um grupo de pessoas. As razões da festa não se encontram tão somente nas relações objetivas e concretas que estavam no cotidiano; o que importa, finalmente são os laços constituídos com os que estão. (...) Talvez este trabalho seja uma forma de preservação da raça êxul, sem manietar ninguém. É o passado da história no futuro dos descendentes ameaçados de extinção etnocultural. E compreender, nesse contexto, a lágrima e a dor em nosso cotidiano e fazer da lágrima e da dor, forças restauradoras de nós mesmos. Já penso que, no futuro, os tataranetos da Vovó Maria Cassimira das Dôres possam beber nesta fonte e se arraigar também nesta causa e compreender ainda mais os propósitos da Preta Velha. (Guarda de Moçambique Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, 58ª Festa, 01 a 15/02/2002, Tupatoo Studio, 2002, CD1 e CD2)

Percebemos que este CD foi elaborado para um público específico, mas que a estrutura de transmissão das festas, entre os seus representantes, é independente, de certa forma, do registro sonoro, pois é a oralidade o canal de transmissão da herança cultural, e é em primeiro lugar para os antepassados que a festa se realiza, e não para o público.

Mas ao mesmo tempo, vemos que o momento dos ensaios feitos para a elaboração do registro sonoro, promoveu o fortalecimento dos propósitos do grupo Treze de Maio. E durante a gravação do CD, também foi necessário utilizar a criatividade para lidar com o momento, que não era aquele vivenciado até então nas outras festas. De alguma maneira, o uso dessas estruturas técnicas da transmissão promoveu o diálogo entre os

músicos, e fez circular a mensagem deixada por Preta Velha, aquela que diz sobre viver na modernidade, olhando sempre para sua ancestralidade.

## Referências

AUGUSTONI, Prisca. las señoras de la casa y del cielo. la mujer y lo sagrado en la cultura popular brasileña. In: LIENHARD, Martin (coord.). **Ritualidades latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2003.

CASIMIRA, Isabel, CASSIMIRO, Antônio, **A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização**. Belo Horizonte, 16/05/2012. Entrevista a Thaise Valentim.

CASIMIRA, Isabel, **A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização**. Belo Horizonte, 07/12/2013. Entrevista a Thaise Valentim.

COPPOS, Odette. **Congadas (folclore)**, Itapira, São Paulo: Editora Pongetti, 1971.

FERNANDES, Eudes, **A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização**. Belo Horizonte, 15/11/2009. Entrevista a Thaise Valentim.

GABRIEL, Cleverson, VAQUEIRO, Luiz. **A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização**. Belo Horizonte, 16/05/2012. Entrevista a Thaise Valentim.

LEITE, Fabio Rubens da Rocha, **A Questão Ancestral**. SP: Ed. Palas Athena, 2008.

MARTINS, Marcos da Costa, PEREZ, Léa Freitas e GOMES, Rafael Barros (orgs.), **Variações Sobre O Reinado: Um Rosário De Experiências Em Louvor A Maria**. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2014.

MIRANDA, Thiago, **A mediologia das práticas culturais: da transmissão à mise en scène da cultura tradicional no processo de festivalização**. Belo Horizonte, 12/05/2012. Entrevista a Thaise Valentim.

MONTEIRO, Marianna, **Dança Popular: Espetaculo E Devoção**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

RIBEIRO, María de Lourdes Borges. **A Dança Do Moçambique**, Ricordi Brasileira, 1959.

## **Escutando a cidade: a canção popular da Vanguarda Paulista como relato de memória da cidade de São Paulo dos anos 1980<sup>1</sup>**

Mauro Nascimento Clemente<sup>2</sup>  
Heloísa Duarte Valente<sup>3</sup>  
Universidade Paulista - Unip - SP

### **Resumo**

O presente artigo, que faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, propõe uma reflexão sobre a possibilidade de utilização da canção popular como relato de memória das cidades à luz da teoria de Michel de Certeau. Incluiremos, ainda, a análise da narrativa de algumas canções da Vanguarda Paulista, dos anos 1980, como exemplos da presença do “homem comum” no entoar das letras das canções, nos temas mais caros a este, além da predominância da linguagem coloquial cotidiana nos versos destas. Neste percurso de pensamento, visitaremos, também, os estudos de outros autores como Henri Lefebvre, Paul Ricoeur e Paul Zumthor, entre outros. Desta forma, convidaremos o leitor a “escutar a cidade”, a partir de uma perspectiva da possibilidade de leitura histórica do universo das canções populares.

**Palavras chave:** Canção popular; Relato de memória; Vanguarda Paulista; Cidade de São Paulo.

Em 2014, o pesquisador alemão Christoph Wulf<sup>4</sup> constata, em palestra proferida na Universidade Paulista (UNIP), em São Paulo, que o mundo de hoje já conhece bem a história contada nos livros sob o ângulo dos governantes (reis, imperadores, presidentes), da geopolítica (descobrimientos, guerras, conquistas), da economia (sistemas, moedas, crises), mas ainda não conhece tão bem, como seria desejável, a história da humanidade contada pelo cidadão comum. Wulf debruça-se, atualmente, sobre esta pesquisa, convivendo com algumas famílias durante meses, em vários pontos do planeta,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 9 - Memória e Música, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, Universidade Paulista, São Paulo-SP, [mauronclemente@gmail.com](mailto:mauronclemente@gmail.com).

<sup>3</sup> Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, Universidade Paulista, São Paulo-SP, [whvalent@terra.com.br](mailto:whvalent@terra.com.br).

<sup>4</sup> Professor de antropologia, graduado e pós-graduado na Universidade Livre de Berlin e membro do Interdisciplinary Center for [Historical Anthropology](http://www.historicalanthropology.org).

observando hábitos e costumes, crenças e ambições, opiniões sobre os temas que as afeta e, principalmente, os rituais de celebração e pertencimento social.

Se o que envolve o cotidiano do “homem comum” interessa tanto aos conceituados autores da sociologia e da história, os pesquisadores da comunicação poderão se perguntar, também, de que maneira poderão contribuir com esta visão histórica mais humanizada. O que um grupo social compartilha em sua vivência diária através, principalmente, dos produtos disponibilizados pelos meios de comunicação, deve dizer muito sobre quem são seus integrantes, o que os importa ou o que os distrai quando se quer tentar evitar o que realmente os importa ou, no caso, o que os incomoda.

Paul Zumthor (1997), estudando a poesia oral, enfoca o quanto a voz do cotidiano contém de tradições orais longínquas, carregando a memória para o futuro.

É nessa rede de percepções, de costumes e de idéias, que se desenvolvem e perduram as “tradições orais”. A língua, liame da coletividade, propicia a única possibilidade de fazer conhecer o nome e a conduta dos ancestrais, assim como a razão de ser do grupo no dia-a-dia; mas a palavra oral, interiorização da história, não se desenrola no tempo como uma sequência de acontecimentos; ela se sucede dialeticamente a si mesma, em constantes reorientações de escolhas existenciais, alterando-se a cada vez que nela ressoa a totalidade do nosso ser-no-mundo. (ZUMTHOR, P. 1997, p.258)

Jesús Martin-Barbero, estudando a origem das telenovelas desde o melodrama e do folhetim, constrói um complexo mapa de mediações do espectador com as tramas melodramáticas, conforme as matrizes culturais e as competências de consumo do público. Contempla assim, a presença do popular no massivo, tentando “desvendar, na lógica de seu próprio enredo, a narrativa desse espetáculo paradoxal, e situar na sua perspectiva o papel dos meios de comunicação” (MARTIN-BARBERO, 2003, p.332).

Antes, o russo Mikhail Bakhtin já estudava a linguagem humana impressa nos romances literários, notando a existência de um humor popular universal, usando o conceito de “cronotopo” (o espaço e o tempo no qual se insere a narrativa do romance) como base de diálogo entre literatura e história, e observando quem fala nesta narrativa.

O homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem. O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o

caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra. (BAKHTIN, 2002, p.134-135)

O cinema, que muitas vezes toma de empréstimo as densas narrativas literárias e, em sua forma condensada de imagens e sons encadeados, nos conduz a uma viagem onírica, nos coloca imersos nas histórias ficcionais, inevitavelmente. O cinema é considerado a sétima arte por englobar técnicas de todas as outras que o antecederam, ou seja, da música, da dança, da pintura, da arquitetura, do teatro e da literatura.

O filme documentário, proposta mais afinada ao registro histórico, tentará provar ao máximo, com fatos e documentos, a veracidade de seus depoimentos dados em primeira ou terceira pessoas, porém, dificilmente prescindirá da música como elemento constitutivo de sua narrativa. Utilizando-a, às vezes, como argumento ou evidência.

Nas artes plásticas, grandes nomes buscaram, utilizando suas técnicas, a fusão de tempos e movimentos (conceitos também ligados à música) nos vetores das narrativas de suas obras pictóricas, propondo, em última análise, um enigma a ser decifrado pelo observador diante de sua obra. Kandinsky e Matisse criaram trabalhos baseados no *jazz*.

Michel de Certeau afirma que “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 1994, p.63). Elogia o uso da linguagem comum, mesmo na ciência, e intui que nas maneiras usuais de expressão pode se encontrar muita coisa além dos discursos filosóficos, uma reserva de distinções e conexões, armazenadas na experiência histórica, complexas em tal maneira que poderiam escapar à formalidade erudita.

A arte da memória estaria na aptidão de estar sempre no lugar do outro sem apossar-se deste. Isto é, a memória nunca está em si mesma, mas no “alhures” e a arte a que ela se remete é a da “inquietante familiaridade”. Assim, uma exploração dos desertos da memória, resgatando as “reliquias verbais” das histórias perdidas, os gestos opacos, os resíduos e detritos do mundo em fragmentos de lugares semânticos dispersos, poderia remontar os relatos como bricolagens. “Os relatos se privatizam e se escondem nos cantos dos bairros, das famílias, ou dos indivíduos” (CERTEAU, 1994, p.188-189).

Mas existe, há muito, a recorrente discussão sobre o conflito entre memória e imaginação; que vem desde os filósofos gregos, como Platão, na oposição entre similar fiel e simulacro (*eikōn e phantasma*), ou Aristóteles, na oposição entre a simples lembrança e a busca ativa da recordação (*mneme e anamnesis*); passa por Bergson (1999), na dicotomia “lembrança pura” e “direção de esforço”, e chega a Husserl (1994), com “lembrança primária” e “lembrança secundária” ou Ricoeur (1999), com “evocação espontânea” e “evocação laboriosa”. Em “A memória, a história, o esquecimento”, Ricoeur (1999), encontramos muitos destes questionamentos:

A melodia há pouco ouvida “em pessoa” é agora rememorada, re-(a)presentada. A própria rememoração poderá, por sua vez, ser retida na forma do que acabou de ser rememorado, representado, reproduzido. É a essa modalidade da lembrança secundária que se podem aplicar as distinções propostas ademais entre evocação espontânea e evocação laboriosa, bem como entre graus de clareza. (RICOEUR, 1999, p.52-53)

Adotando as ideias de Ricoeur, propomos a reflexão sobre a canção popular. Para além do registro midiático, propomos a sua análise também como relato de memória. Atentos não só a melodia rememorada, mas à linguagem coloquial no entoar destas canções e aos temas afeitos ao “homem ordinário” inserido na narrativa delas.

Diferentemente do que ocorre nas manifestações da arte usualmente classificada como “erudita”, frequentadas por personagens heroicas e narrativas épicas, a canção popular, geralmente, encontra-se mais intrinsecamente ligada ao cotidiano do cidadão comum, ser disperso na multidão, frustrado, enganado, forçado ao trabalho cansativo submetido à “lei da mentira” (CERTEAU, 1994) e ao tormento da morte (o inevitável).

Temas mais recorrentes como o “amor” (carnal ou romântico), o “trabalho” (artístico ou laboral), o “prazer” (físico ou espiritual), a “dor” (solidão e angústia), o “ritual” (dança e folclore), a “emoção” (nostalgia ou felicidade), a “morte” (corporal ou anímica); estão bastante ligados ao dia a dia da pessoa comum, em sua vida cotidiana e em seu espaço diário de vivência. A música habita o cotidiano, o permeia, se nutre dele.

Há, na canção popular, narrativas mais facilmente perceptíveis como as da “História de Lily Braun” e de “Geni e o Zepelim”, ambas de Chico Buarque; ou de

“Eduardo e Mônica” e “Faroeste Caboclo”, ambas de Renato Russo. Nestas canções, os fatos são narrados em ordem cronológica linear e sucessiva, permitindo ao ouvinte “visualizar” as cenas sequenciais que definem os acontecimentos, como um filme.

Porém, há narrativas menos evidentes que as citadas acima, mais camufladas, mas igualmente repletas de elementos significativos das riquezas socioculturais de um determinado grupo, bairro, cidade ou nação. Canções impregnadas do que Certeau chamou de o “espírito das cidades”, relatos daquilo que é memorável, lembranças fragmentárias, soltas, isoladas, quebra-cabeças que iluminam detalhes esquecidos no silêncio, “tempos empilhados” (CERTEAU, 1994). São, portanto, os relatos que devem reconstruir a memória perdida nos espaços das cidades, segundo o autor.

Como Certeau viu nas lendas e cantos perdidos, que antes povoavam o espaço urbano e que se perderam na lógica da “tecnoestrutura” da sociedade industrial; podemos ver, em algumas canções populares que não foram chanceladas pelo mercado da música (mas que habitaram os espaços culturais da cidade), os relatos de uma história que tende a ser descartada dentro desta mesma lógica, desta vez, a da indústria fonográfica, que é, afinal, a “tecnoestrutura” imposta ao campo artístico-musical.

Em Zumthor (1997), “a voz que ouço lança sua frágil passarela sonora...”.

Ao menos até o início dos anos 1990, antes da popularização das novas tecnologias da área da informática, os espaços da cultura, sobretudo nas emissoras de rádio e televisão, foram controlados por uma pressão mercadológica avessa ao novo e pronta a considerar como ameaça qualquer trabalho diferente do previsto. De modo que músicos inventivos, com propostas voltadas antes ao experimental que ao molde de canção padrão das *majors*, tiveram que se lançar na aventura dos processos independentes de produção. Alguns destes músicos que se destacaram, entre o fim dos grandes festivais (1972) e a retomada da democracia plena (1989), em São Paulo, formaram um núcleo rotulado de “Vanguarda Paulista”, nos referimos a Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção e aos grupos Rumo, Língua de Trapo e Premeditando o Breque, conhecido depois como Premê. Em sua maioria, estudantes do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) ou da Faculdade de

Jornalismo da Fundação Cásper Líbero, em São Paulo, capital. Portanto, uma música ligada ao meio universitário com pitadas de erudição advindas do estudo da música clássica, especialmente nas canções de Arrigo, do Rumo e do Premê.

Porém, apesar do preparo musical destes, a proposta estética inicial era a de fazer uma nova música popular brasileira (MPB), avançando sobre os campos desbravados anteriormente pelas produções de MPB já legitimadas até então, como as canções antigas, dos anos 1930 e 1940, de Lamartine Babo, Noel Rosa, Sinhô, e outros; a Bossa Nova de João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, e outros; e indo além da Tropicália de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, e outros.

A canção popular dribla, em parte, o impasse entre realidade e simulacro, memória e imaginação, lembrança pura e direção de esforço, evocação espontânea e evocação laboriosa; pois que ela é as duas coisas e nenhuma. A poética da canção advém do processo criativo, da imaginação sem dúvida, portanto. Porém, quanto nela haverá de realidade vivida, de lembrança pura, de memória em si?

Parece-nos que a canção popular é onde este paradoxo é possível sem conflito. Não se espera da canção popular um testemunho jurado aos cuidados da lei, mas a inventividade. Não obstante, quanto mais o ouvinte se reconhecer verdadeiramente na narrativa da canção, mais nela acreditará. A canção está impregnada da vivência cotidiana, muito próxima do ouvinte, porém este sabe que ela oferta o ficcional, o real poetizado. Um relato inventado e, ao mesmo tempo, carregado de significados plausíveis ou prováveis. Podemos refletir e nos indagar sobre o quanto da realidade cotidiana do Rio de Janeiro, dos anos 1930, não extraímos das canções de Noel Rosa; ou o quanto da vivência diária soteropolitana (e dos arredores) não passamos a conhecer de carona nos versos de Dorival Caymmi; ou o quanto da memória paulistana sobrevive nos sambas de Adoniram Barbosa (os que “falam errado”), dos anos 1950 e 1960.

Aqui, da mesma forma, indicamos algumas canções dos músicos da Vanguarda Paulista como forma de recuperar a memória do cidadão paulistano dos anos 1980. Uma década relevante para a história do país, pois compreende a retomada da democracia representativa, suspensa por mais de duas décadas em razão da tomada do poder político

por uma ditadura militar feroz e opressiva. O período abrange todo o processo de extensão, abertura e redemocratização, e teve os músicos da Vanguarda Paulista como testemunhas. No trabalho que desenvolvemos, buscamos compreender como eles viam a cidade de São Paulo e o cotidiano de seus habitantes neste momento.

Cito, inicialmente, uma canção de José Carlos Ribeiro, um dos compositores e integrantes do grupo Rumo, chamada “Ladeira da Memória”, um exemplo que evidencia este “espírito das cidades” ao qual nos referimos, a partir do próprio título e da sensível descrição de um emblemático “espaço urbano” da cidade de São Paulo.

Olha as pessoas descendo, descendo, descendo...  
Descendo a ladeira da memória até o vale do Anhangabaú  
Quanta gente! Com o ar aborrecido olhando pro chão  
O reflexo dos edifícios e dos carros nas poças d’água.  
E pros pingos pingando, pingando, pingando, pingando...  
(...) Olha as pessoas felizes, felizes, felizes...  
Felizes porque a chuva que caía agora há pouco,  
Esta chuva que caía agora há pouco, já passou...  
(GRUPO RUMO, **Ladeira da Memória**, Lira Paulistana, 1984)

A oralidade poética (Zumthor, 1997) da letra de Ribeiro, descrevendo com qualidade quase literária a imagem que o mesmo visualiza ou imagina a partir de si, onde os cidadãos comuns transitam na Ladeira da Memória, um espaço urbano compreendido entre as ruas Coronel Xavier de Toledo, Quirino de Andrade e Formosa. No local, há um painel de azulejos portugueses, um chafariz e o “Obelisco de Piques”, construído em 1814, sendo o mais antigo monumento de São Paulo. Além disso, há uma escadaria e, por fim, a ladeira que leva ao Vale do Anhangabaú. Era, portanto, o portal da “cidade nova”, um de seus limites, entroncamento de caminhos para outras localidades além-vale, onde viajantes se abasteciam de água do chafariz e matavam a sede da tropa de burros antes de partir em demoradas viagens. Moradores dos arredores procuravam, ali, a água potável, já tão preciosa para os paulistanos desde aquela época.

Hoje é região central, próxima à Biblioteca, ao Teatro Municipal, ao Viaduto do Chá, ponto nevrálgico da metrópole, local de passagem de milhares de transeuntes todos os dias (exceto domingos e feriados), o dia todo (menos nas madrugadas).



O que impressionou a Ribeiro, particularmente, foi este intenso movimento de pessoas, sempre muita gente, indo em direção ao terminal de ônibus ou à estação do metrô Anhagabaú (inaugurada em novembro de 1983, talvez após a criação da canção). A variação de humor dos cidadãos paulistanos, sempre apressados, incomodados com a chuva, depois, aliviados porque “esta chuva, que caía agora há pouco, já passou”.

O artista plástico Teisuke Kumassaka, em 1982, pintou em óleo sobre tela a mesma paisagem. O grupo Rumo gravou esta canção em 1984, mas a composição de Ribeiro pode ter sido feita bem antes. Não se sabe se o compositor inspirou-se no quadro ou se o pintor inspirou-se na canção. O mais provável é que ambos tenham se inspirado na candura do lugar, na estima por seu valor histórico e nos cidadãos que por ali passam dispersos, “descendo, descendo”, a ponto de não se darem conta de tudo isso.

O sociólogo e filósofo francês Henri Lefebvre (2001), em “O direito à cidade”, deseja retomar a participação do cidadão deslocado em consequência desse modelo industrial imposto pelo sistema capitalista aos espaços urbanos. Lefebvre nos faz perceber características próprias de cada cidade e formas possíveis de as vermos.

Aquilo que se inscreve e se projeta não é apenas uma ordem distante, uma globalidade social, um modo de produção, um código geral, é também um tempo, ou vários tempos, ritmos. Escuta-se a cidade como se fosse uma música tanto quanto se a lê como se fosse uma escrita discursiva. (LEFEBVRE, 2001, p.62).

José Carlos Ribeiro escutou São Paulo, compreendeu seu código, viajou em seus tempos, se embalou com seu ritmo e nos fez lê-la com seu discurso poético. Teisuke a captou de outra maneira, tendo observado o mesmo local, e nos brindou com uma pintura não menos discursiva, não menos poética e não menos musical.

Fig. 1: Respectivamente: Ladeira da Memória, 1862, por Militão Augusto de Azevedo; Ladeira da Memória, 2006, por Chico Saragiotto e Ladeira da Memória, 1982, por Teisuke Kumassaka.



Fonte: <http://www.prefeitura.sp.gov.br> e <https://teisukekumassaka.wordpress.com/>

Itamar Assumpção retrata as praças e bairros, o ar poluído e a vida estressante de São Paulo, e faz um convite irônico, revelando lados pouco atrativos da metrópole.

Venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse  
Venha até São Paulo, dance e pule o “rock’n rush”  
Entre no meu carro vamos ao Largo do Arouche  
Liberdade é bairro, mas é como Japão fosse  
Venha nesse embalo concrete *fax telex*  
Igreja Praça da Sé, faça logo sua prece  
Quem vem pra São Paulo, meu bem, jamais se esquece  
Não tem intervalo, tudo depressa acontece  
Vai e vem e *tchan e tchum*, êta sobe desce  
Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste  
Batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce  
Que só carece!  
Venha até São Paulo relaxar ficar *relax*.  
Tire um *xérox*, admire um *triplex*.  
Venha até São Paulo viver à beira do *stress*  
Fuligem, catarro, assaltos no dia dez.

(ASSUMPCÃO, ITAMAR. **Venha até São Paulo**, Baratos Afins, 1993).

A antiga expressão “ver o que é bom pra tosse” nos remete a algum remédio amargo que teremos que engolir, às dificuldades, contrariedades, obstáculos, ou seja, se você vier aqui, verá quantos problemas irá encontrar, quantos sacrifícios terá de fazer.

E nada combina mais com o ar respirado em São Paulo do que a tosse. São frequentes os problemas respiratórios causados pela poluição em uma das cidades mais industrializadas do estado mais industrializado do país. Itamar faz uma sátira, portanto.

Ele aborda, também, o ritmo frenético da cidade que “não tem intervalo, tudo depressa acontece”. As dificuldades encontradas pelos cidadãos para a mobilidade urbana já existiam naquele momento. As distâncias já eram bem longas, as pessoas que moravam na periferia custavam a chegar ao local de trabalho. E mais, há o imperativo de se trabalhar exaustivamente, às vezes além do horário, fazer horas extras, comer fora de casa e, ainda, encarar o trânsito de volta, fosse dentro de um automóvel, de um ônibus ou dentro de um vagão de trem e metrô lotados, ou a combinação destas opções.

Há, ainda, o problema causado pela migração descontrolada. A cidade atrai gente das realidades mais distantes do país, prometendo sucesso profissional resultante de uma economia pujante e, ao mesmo tempo, cruel. Uma máquina de moer gente, tal como apresenta o filme “O homem que virou suco”, de João Batista de Andrade (1981), cujo enredo mostra como um poeta popular nordestino é esmagado pela cidade e perde suas raízes. “Gente do nordeste, do norte aqui no sudeste, batalhando nesse mundaréu de mundo que só cresce, só carece!”. Quanto mais cresce a cidade, mais carência há.

No livro “São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais” (CAMPOS; GAMA; SACCHETTA. org, 2004), encontramos alguns dados da prefeitura sobre a proliferação das favelas da cidade entre os anos de 1973 e 1985. Durante este período, a porcentagem de moradores nas favelas subiu de 1,09% em 1973 para 6,27% em 1985, em apenas 12 anos. Entre 1970 e 1980, quase o mesmo período, a taxa de homicídios dobrou de 98,7 para 173 por milhão de habitantes, em apenas dez anos.

“Assaltos no dia dez”, anteriormente, o dia em que os bancos efetuavam os pagamentos, quando os mesmos recebiam grande aporte de dinheiro em cédulas. Hoje, o pagamento é no quinto dia útil de cada mês, variando o dia, mas o problema continua.

Contudo, quando Itamar usa a expressão ficar “*relax*”, ele se refere às casas de prostituição que usam a expressão “*relax for men*” em suas fachadas, pois São Paulo convida a admirar o “*triplex*” (apartamento de luxo para pessoas de altíssima renda) enquanto oferece suas favelas pra morar, e leva o cidadão a “viver à beira do ‘*stress*’”. Itamar não perderia a oportunidade de satirizar os estrangeirismos típicos da metrópole.



O Premê lança, em 1983, o LP “Quase Lindo”. Uma das faixas deste disco é a canção “São Paulo, São Paulo”, em alusão a “New York, New York” (de John Kander e Fred Ebb), uma composição coletiva do grupo: Wandi Doratiotto, Mário Manga (até então, apelidado Biafra), Claus Petersen, Marcelo Galbetti, Igor Lintz e Oswaldo Luiz.

Nesta canção, o grupo relata, com humor sarcástico, as diversas características da capital paulistana e a influência que esta sofreu do mercado de capital globalizado, que a fez “lugar do mundo”, um jeito *yankee* que a aproxima da cidade estadunidense.

É sempre lindo andar na cidade de São Paulo  
O clima engana, a vida é grana em São Paulo  
A japonesa loura, a nordestina moura de São Paulo  
Gatinhas, *punks*, um jeito *yankee* de São Paulo

Na grande cidade me realizar morando num BNH  
Na periferia a fábrica escurece o dia.

Não vá se incomodar com a fauna urbana de São Paulo  
Pardais, baratas, ratos na rota de São Paulo  
E pra você criança muita diversão em “Paulo e São”  
Tomar um banho no Tietê ou ver TV.

Na grande cidade me realizar morando num BNH  
Na periferia a fábrica escurece o dia. [...]

Pra quebrar a rotina num fim de semana em São Paulo  
Lavar o carro, comer um *churro* é bom pra burro  
Um ponto de partida pra subir na vida em São Paulo  
Terraço Itália, Jaraguá, Viaduto do Chá.

Na grande cidade me realizar morando num BNH  
Na periferia a fábrica escurece o dia.

(PREMÊ, Quase Lindo. **São Paulo, São Paulo**. Lira Paulistana, 1983)

Esta canção do Premê pode ser a “mais completa tradução” da capital paulistana até hoje, “perdão Rita Lee”. Para muitos, “São Paulo, São Paulo” pode ter superado “Sampa” de Caetano Veloso (1978) e “São, São Paulo” de Tom Zé (1968).

Isso porque “São Paulo, São Paulo” é uma visão autocrítica da cidade, atualizada pelos próprios paulistanos, sem ceder ao impulso de lhe render elogios como um visitante, o que a diferencia da visão de “quem vem de outro sonho feliz de cidade”.

Encontra-se coisas em comum nestas canções, assim, relatos dos compositores destas poderiam construir evidências na construção da memória da cidade em questão.

Muitos outros músicos ou grupos musicais cantaram São Paulo. Dentre estes, podemos citar “São Paulo, Brasil” (1980), de José Barreto; “São Paulo” (1985), do grupo Sossega Leão; “Bom dia São Paulo” (1988), do grupo Joelho de Porco; dos grupos *punks*: “São Paulo” (1985), do Cólera, “Pobre paulista” (1986), do Ira e “Pânico em SP” (1986), do Inocentes; além das mais recentes: “São Paulo, mãe-madrinha” (2003), de Elzo Augusto, gravada pelo sambista Germano Mathias; “São Paulo city” (2003), do Patrulha do Espaço e “Não existe amor em SP” (2011), do *rapper* Criolo.

Inúmeras canções tiveram São Paulo como cenário de suas narrativas. Citar a todas é quase impossível, mas destacamos algumas: “Ronda” (1951), de Paulo Vanzolini; “Augusta, Angélica e Consolação” (1973), de Tom Zé; “Cidade Oculta” (1986), de Arrigo Barnabé, com o filme homônimo de Chico Botelho; “Sonora Garoa” (1984), de Passoca, “Esboço” (1992), de Luiz Tatit; e praticamente todos os sambas de Adoniram, incluindo os mais famosos, “Trem das Onze” e “Saudosa Maloca” (1951).

No entanto, acreditamos que “São Paulo, São Paulo”, do grupo Premê, faz um panorama tão completo da cidade que mereceria mais atenção. Apesar do tom irônico, característico do grupo em foco, é esta a canção que abrange o maior número de elementos descritivos tão peculiares desta metrópole “que ergue e destrói coisas belas”.

A começar pelo clima. As mudanças climáticas constantes e repentinas são bem conhecidas dos habitantes da cidade. Quando o paulistano sai de casa, prepara-se para calor, frio, vento e chuva. Costuma-se dizer, que as quatro estações do ano podem ocorrer no mesmo dia, na capital paulistana. “O clima engana, a vida é grana”.

Não é nenhuma surpresa São Paulo ser conhecida como um lugar de trabalho. Diria o técnico de futebol e ex-jogador do São Paulo Futebol Clube, o típico paulistano Muricy Ramalho, “aqui é trabalho, meu filho!”. O paulistano, em geral, vive em função do trabalho, seja devido ao tempo que este dedica às atividades profissionais, seja pelas distâncias que é obrigado a percorrer no caminho da casa ao local do trabalho e vice-versa, ou pelo fato de que viver nesta cidade custa caro e o trabalho árduo é a maneira

com a qual a maioria dos cidadãos enfrenta a agonia de estar sempre a correr atrás do dinheiro. Enquanto isso, as pessoas “se agridem cortesmente, morrendo a todo vapor”.

Pouco tempo resta, ao paulistano médio, para o lazer, o descanso ou simplesmente a contemplação, e isso traz consequências. São Paulo é reduto da solidão.

Estamos nos referindo à figura de um paulistano médio, por assim dizer, mas a cidade é extremamente plural e heterogênea. Nos anos 1980, gatinhas e *punks* conviviam nas festas de estudantes. A formação híbrida de sua população remete a isso. A “japonesa loura” ou a “nordestina moura” são amostras da mestiçagem típica da cidade. Além da migração do norte e nordeste, já citada, a imigração italiana, japonesa, síria, judaica, entre outras, é característica da formação populacional da metrópole.

A “fauna urbana” é composta, na canção, por pardais (uma espécie de pássaro “vira-lata”) e baratas (um ser capaz de sobreviver às piores condições de vida, assim como os ratos). Além disso, os “ratos da rota” fazem referência aos policiais da Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar (ROTA), um comando militar que ficou famoso, no período, por provocar chacinas nos bairros mais pobres da cidade. Não mudou muito.

A falta de segurança, que se torna um grande problema a partir dos anos 1970, como já vimos, faz com que as classes média, média alta e alta se abriguem em seus condomínios cercados e protegidos dos perigos da cidade. Neste mesmo período, a televisão brasileira tem seu auge, seu grande salto técnico, os televisores ficam mais baratos e as pessoas se acomodam no interior de seus lares, realidade que se sustenta até hoje. O grupo Titãs, na música “Televisão”, de 1984, critica de forma contundente esta prática cotidiana, cantando “agora eu vivo dentro desta jaula junto dos animais”.

Fato é que o paulistano, em geral, tem medo da cidade, evita os espaços abertos e se esconde nos *shoppings centers*, hábito que começa, também, lá pelos anos 1970.

Outras cidades mantêm, com seus cidadãos, relações bem mais amistosas de convivência. As cidades menores e as cidades litorâneas são bons exemplos disso.

A expressão “Paulo e São”, inversão do nome da cidade, incide sobre um dos problemas mais graves da metrópole, a poluição. São Paulo deve ser uma das campeãs de habitantes com rinite alérgica entre outras doenças respiratórias. A poluição dos rios que

cortam o espaço urbano é um problema crônico. Não há paulistano que não se envergonhe do atual rio Tietê, de água potável em sua nascente, em Salesópolis - SP.

Os paulistanos mais antigos se lembram de um rio Tietê de águas limpas, muitos peixes e, ainda, navegável. O Clube de Regatas Tietê e o Clube Espéria, organizavam suas costumeiras competições de remo às suas margens. Isso não faz muito tempo, até meados dos anos 1960 era assim. A partir de então, a agressiva industrialização e o descaso dos sucessivos governantes tornaram a contaminação da água dos rios em São Paulo um fato, aparentemente, irreversível. Além do crescimento exponencial da população, no período, que contribuiu para este estado de coisas.

“Na grande cidade me realizar, morando num BNH”, este verso revela que muitos habitantes de cidades pequenas ou do campo, migravam à capital paulistana em busca de realização pessoal. Muitos destas pessoas foram parar em casas pequenas e padronizadas, na periferia da cidade, construídas pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), uma empresa estatal criada em agosto de 1964, na ditadura, que faliu, em 1984, em decorrência de um rumoroso escândalo financeiro de mais de Cr\$ 50 bilhões.

O paulistano de classe média tinha por hábito lavar seu carro aos sábados. Ainda havia tempo e disposição para tal. Hoje, só os cidadãos que moram nas periferias, praticamente, podem lavar seus carros velhos na porta de casa, pois a maioria dos cidadãos de classe média, agora, mora em seus apartamentos e condomínios, e a única opção passou a ser o “lava-jato”, o que encarece mais ainda a manutenção dos veículos, mas poupa o tempo (o bem mais precioso do paulistano) de seus proprietários. Os cidadãos de São Paulo mantêm uma relação de dependência com seus automóveis, pois a cidade é uma das maiores do mundo e o transporte público ainda é pouco confiável.

A ironia final é “um ponto de partida pra subir na vida em São Paulo, Terraço Itália, Jaraguá, Viaduto do Chá”. Não por acaso, Terraço Itália e Viaduto do Chá eram locais altos, escolhidos pelos paulistanos que cometiam suicídio, naquela época, por isso, então, um “ponto de ‘partida’”. Pico do Jaraguá é o ponto mais alto da cidade (1.135 metros de altitude), é um local histórico, antes dominado pelos índios, dizimados quando “bandeirantes” encontraram vestígios de ouro no local, por isso, “subir na vida”.

Assim, a cidade é americanizada, poluída, hostil e enganosa desde o clima até as suas promessas de vida melhor e próspera, ao menos é esta a visão dos integrantes do grupo Premê. E, pra piorar ainda mais, “na periferia, a fábrica escurece o dia”.

### **Considerações finais**

Acreditamos, portanto, ser viável a proposta de reconhecer as canções populares como relatos de memória. Elas colocam o homem comum como o narrador, de acordo com a nova concepção de história mencionada por Christoph Wulf, corroborada por Lefebvre. A canção popular contorna graciosamente o conflito entre memória e imaginação, citada no livro de Ricoeur, propiciando o prazer de decifrar a poética da oralidade, estudada por Zumthor e, ao mesmo tempo, nos oferecendo estas “reservas de distinções e conexões armazenadas na experiência” para a busca de fatos históricos relevantes à vida dos cidadãos. A canção popular, assim como as lendas e cantos antigos, é um dos lugares onde se esconde o “espírito dos bairros” e Certeau nos sugere resgatá-lo para reconstruir a memória perdida nos espaços das cidades.

Por fim, escolhemos as composições musicais dos artistas da Vanguarda Paulista como relatos de memória capazes de nos fornecer estes elementos que possibilitem a construção do histórico da cidade de São Paulo, nos anos 1980. Época em que estes músicos, em especial o grupo Premê de Wandí, Manga, Marcelo e Claus, tiveram seu auge criativo e se empenharam em retratar a cidade em suas características peculiares, com atenção à vida dos seres humanos que nela habitavam.

### **Referências**

AZEVEDO, Militão Augusto de. **Foto Ladeira da Memória**, 1862. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio\\_historico/ladeira\\_memoria/index.php?p=8289](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8289). Acesso em 02 mar 2015.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CAMPOS, Cândido Malta; GAMA, Lúcia Helena e SACCHETTA, Vladimir (org.). **São Paulo, metrópole em trânsito: percursos urbanos e culturais**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

HUSSERL, E. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

KUMASSAKA, Teisuke. **Pintura Ladeira da Memória**, óleo em tela, 1982. Disponível em <https://teisukekumassaka.wordpress.com/>. Acesso em, 02 mar de 2015

LEFEBVRE, H. **O Direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

SARAGIOTTO, Chico. **Foto Ladeira da Memória**, 2006. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio\\_historico/ladeira\\_memoria/index.php?p=8289](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8289). Acesso em 02 mar 2015.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora da UFMG, 2010.

WULF, Christoph. **Palestra Relações entre Rituais e Mimese – Mídia e Corpo**, ministrada no PPGCOM UNIP, São Paulo - SP, em 1º de set de 2014.

### **Discografia**

ASSUMPAÇÃO, ITAMAR. **Venha até São Paulo**. Bicho de 7 cabeças Vol. I. Baratos Afins: São Paulo, 1993. LP, lado A, faixa 2.

GRUPO RUMO. **Ladeira da memória**. Diletantismo. Lira Paulistana: São Paulo, 1983. LP, lado A, faixa 2.

PREMÊ. **São Paulo, São Paulo**. Quase Lindo. Lira Paulistana- Continental: São Paulo, 1983. LP, lado A, faixa 1.

## Hip Hop como comunicação alternativa: “a favela também é gay”<sup>1</sup>

Ariadne Freitas Bianchi de Oliveira<sup>2</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo - SP

### Resumo

O Hip Hop é um movimento formado por várias vertentes, seja ela, por exemplo, Gospel, Feminino ou Radical. Segundo o site da CUFA - Central Única das Favelas – organização reconhecida por diferentes esferas, como políticas, sociais, esportivas e culturais, que dissemina o Hip Hop, o movimento teria como representante um grupo de homossexuais que, a princípio, seriam chamados de Gangsta G. Foi realizada uma enquete para saber a opinião das pessoas e esses comentários serviram como base para que esse artigo fosse desenvolvido analisando como é discursivamente construída, aceita ou não, a homossexualidade dentro do movimento Hip Hop por meio desse debate. É uma reflexão que leva em conta teorias do imaginário social e dos estudos culturais, relacionando reelaborações atuais de mídias-cultura-entretenimento, a mídia alternativa ao grupo, na contemporaneidade.

**Palavras chave:** Comunicação; Cultura; Hip Hop; Alternativa.

### Introdução

“O que você acha da criação de uma nova vertente do Hip Hop, que teria como representante um grupo de rap formado por homossexuais chamado Gangsta G?”. É esse questionamento que faz a CUFA - Central Única das Favelas – desde 2009 em seu site oficial. Embora encontrados registros dessa pesquisa nesse ano, são 137 comentários que tem desde início no ano de 2010. Internautas participaram da reflexão e, de acordo com material analisado, a enquete foi divulgada quando um dos fundadores, Celso Athayde,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Memória e Música, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (mestrado), Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, São Paulo. E-mail ariadnebianchi@gmail.com.

resolveu fazer o lançamento de um grupo de rap homossexual, o citado “Gangsta G”, como alternativa a voz do grupo. De acordo com material divulgado pela CUFA de Mato Grosso, “Gays podem cantar rap?”, foram recebidos vários e-mails pela organização com posicionamentos contra esse grupo. Esse artigo realizará, então, uma análise dos comentários. Antes disso, devemos entender um pouco sobre o Hip Hop.

O Hip Hop surgiu em Nova Iorque, nos Estados Unidos, nos anos 70, e é caracterizado por um discurso que denuncia crises e problemas sociais de classes ou subalternos. Apesar de hoje ser reconhecida sua importância, principalmente ao unir cidadania e arte, os artistas ainda sofrem com o preconceito e discriminação. A ligação entre Hip Hop, juventude negra e vivência em bairros periféricos são caracterizadas pelas desigualdades sociais de raça, de geração e de espaço. No Brasil, o hip hop também aparece nesse sentido político de desigualdade e na juventude afro, no início da década de 80. Ao entender o hip hop e seus elementos, no entanto, podemos encontrar muito mais que um simples movimento. Um instrumento de comunicação, um ato cultural, reivindicatório político, econômico e social dos indivíduos considerados subalternos, jovens desfavorecidos encontrados em cada canto do Brasil. O movimento, devido a esse caráter, pode enfrentar privações na grande mídia e, portanto, desperta nessas pessoas criatividade para serem ouvidos, servindo como ferramenta alternativa de comunicação para grupos ou comunidades.

São nos quatro elementos que os participantes se manifestam: “MC” (Mestre de Cerimônias), o “DJ” (disc-jockey), o “Break” (dança) e o “Graffiti” (artes plásticas). O artigo leva em consideração, no entanto, um quinto elemento e considerado essencial e indissociável ao hip hop: o conhecimento. Hoje em dia, por isso, pode ser considerado um dos mais relevantes dentro do movimento social. Gohn (2011, p. 256), sobre os movimentos sociais, afirma:

Os movimentos realizam diagnósticos sobre a realidade social, constroem propostas. Atuando em redes, constroem ações coletivas que agem como resistência à exclusão e lutam pela inclusão social[...] Tanto os movimentos sociais dos anos 1980 como os atuais têm construído representações simbólicas afirmativas por meio de discursos e práticas. Criam identidades para grupos antes dispersos e desorganizados, como



bem acentuou Melucci (1996). Ao realizar essas ações, projetam em seus participantes sentimentos de pertencimento social. Aqueles que eram excluídos passam a se sentir incluídos em algum tipo de ação de um grupo ativo.

Além disso, produzir a informação, tendo essa alternativa, em uma voz contra-hegemônica, ou seja, segundo Moassab (2011, p 192) essa comunicação que “age diretamente no mundo, engendrando uma gramática comunicativa insurgente e múltipla em contraposição àquela hegemônica e monossilábica”. Para a autora, o hip hop vai produzir seu material de acordo com seu interior e, assim, apaziguar as desigualdades impostas pelos dominantes na produção de sentido.

Não é apenas no conteúdo que o hip hop se afirma como arma contra hegemônica. A forma de construção de conhecimento no hip hop, ao contrário do saber convencional, não se pauta pela escrita, subvertendo a hierarquização convencional, na qual a escrita está acima dos outros modos de transmissão de conhecimento. No hip hop, a mensagem está no corpo-movimento do break, no grafismo transgressor do *grafitti* e, especialmente, na valorização da palavra. Duas influências culturais importantes estão presentes na oralidade do hip hop: os *griots* africanos e os repentistas nordestinos. Dessa maneira, o hip hop, revertendo o valor da oralidade sobre escrita, e, portanto, contra-hegemônico também na sua forma, fortalece um elo com a história brasileira e de seus povos originários, tanto no que se refere aos africanos desterrados quanto aos indígenas, cuja cultura oral é mantida até os dias atuais. (MOASSAB, 2011, p. 201)

Devido a isso, o Hip Hop pode ser considerado, em essência, um movimento que luta por igualdade, em especial, aos negros, moradores em periferias e pode revelar, no entanto, conteúdos machistas, bem como homofóbicos. Na época do lançamento da pesquisa, porém, o então presidente da CUFA, Danillo Bittencourt, declarou que “a favela também é gay” e, além de debater o rap formado por homossexuais, tornou a organização parceira da campanha “Não Homofobia” e propôs a realização de um censo gay. Diante de diversas alternativas resistentes e ferramentas, como o hip hop, que dão voz a periferia, Moassab (2011, p 267) afirma:



Desse modo, o hip hop, através de um processo de tomada de consciência com ampla penetração nas periferias, seja por meio das rádios comunitárias, dos portais da internet, dos zines ou de seus multiplicadores, está reconfigurando as possibilidades de transformação da periferia e da sociedade. Tanto a sua visão de mundo quanto sua ação de caráter coletivo são politicamente definidas, posicionando-se no cenário internacional como um movimento insurgente claramente contra-hegemônico.

A inspiração para o grupo homossexual, assim como a origem do hip hop, também veio dos Estados Unidos com a banda Rainbow Flava. Criada em 98, em São Francisco, abriu caminho para as letras sobre diversidade, com o “Homo Hop”, que hoje tem como destaque na cena londrina o Q-Boy (Queer Boy). Também dos EUA, Macklemore & Ryan Lewis, tem a dupla ganhadora do Grammy por ‘Same Love’, que fala sobre o amor sem fronteiras de gênero. Os garotos conquistaram “a comunidade homoafetiva americana e emplacaram três indicações entre as quatro categorias centrais da premiação: álbum do ano, canção do ano e artista revelação”, de acordo com a publicação Primeiro hit de hip-hop gay promete dominar o Grammy.

O rapper Frank Ocean, que assumiu publicamente sua bissexualidade em 2012, também pode servir de inspiração. Jay-Z, famoso mundialmente, apoiou o cantor, mas outros nomes importantes do hip hop não se pronunciaram. Já o Rapper Snoop Dogg diz que homossexualidade nunca será aceita no hip-hop, afirmando que o rap seria “muito masculino”.

### **Vozes silenciadas**

Diante dessas contradições, na enquete proposta pela CUFA também encontramos vários posicionamentos contra e outros a favor da nova vertente gay no hip hop brasileiro. Moassab (2011, p. 267) acredita que as mulheres e os homossexuais, apesar da luta contra racismo e preconceito no hip hop, são vozes silenciadas e invisibilizadas, mostrando a mulher como “objeto e submissa” e o homossexual como “desviante comportamental patológico”.

Não se trata de pretender que o hip hop dê conta de abordar todos os problemas da sociedade contemporânea, mas sim de trazer a tona um assunto que está nas entrelinhas de um universo bastante homofóbico. A homofobia no hip hop não está declarada em suas letras, mas se torna visível nas brincadeiras em momentos de descontração, nas piadas e nas recusas de tocar em casas noturnas cujo público predominante seja homossexual. Embora o hip hop seja bastante comprometido com diversas causas que afligem a periferia e o povo negro deste país, tem deixado de lado esse tema, praticamente um tabu na periferia e o hip hop (MOASSAB, 2011, p. 282).

Foucault discutiu a homossexualidade em suas obras, que não fala somente a identidade do indivíduo, bem como o poder devido ao contexto social em que está envolvido, com discursos sendo propagadores de “verdades”. Para Foucault, onde há poder, há resistência. O processo de dar voz e espaço em relações consideradas desiguais, para ele seria emancipatório, portanto, faz dessa luta um ‘contrapoder’ ou uma contra-hegemonia. Para o pensador, não é somente integrar a homossexualidade em campos culturais existentes, como criar novas formas culturais. Surgindo, então, a teoria queer, termo que, segundo LOURO (2001, p. 546), apesar de estranho caracteriza “sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier”.

Ao lado dessas teorizações que problematizaram de forma radical a racionalidade moderna, destacam-se os insights de Michel Foucault sobre a sexualidade, diretamente relevantes para a formulação da teoria queer. Conforme Foucault, vivemos, já há mais de um século, numa sociedade que “fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar”.<sup>16</sup> Ele desconfia desse alegado silêncio e, contrariando tal hipótese, afirma que o sexo foi, na verdade, “colocado em discurso”: temos vivido mergulhados em múltiplos discursos sobre a sexualidade, pronunciados pela igreja, pela psiquiatria, pela sexologia, pelo direito... Empenha-se em descrever esses discursos e seus efeitos, analisando não apenas como, através deles, se produziram e se multiplicaram as classificações sobre as ‘espécies’ ou ‘tipos’ de sexualidade, mas também como se

ampliaram os modos de controlá-la. Tal processo tornou possível, segundo ele, a formação de um “discurso reverso”, isto é, um discurso produzido a partir do lugar que tinha sido apontado como a sede da perversidade, como o lugar do desvio e da patologia: a homossexualidade. Mas Foucault ultrapassa amplamente o esquema binário de oposição entre dois tipos de discursos, acentuando que vivemos uma proliferação e uma dispersão de discursos, bem como uma dispersão de sexualidades (LOURO, 2001, p. 547).

### “Análise do Discurso”

Se analisarmos a mensagem por meio da questão cultural, fazemos uma ligação com a “Análise do Discurso” (AD) e pode-se, então, discutir os significados estéticos desses discursos.

Podemos afirmar, então, que o estruturalismo, ao contrário do que se torna em uma primeira leitura, abre-se para o contexto cultural no qual circula a mensagem. Ou seja, um olhar mais atento dos estudos estruturalistas permite compreender sua abertura ao universo da recepção, seu alcance mais além da mensagem. Desta forma, sua presença nos estudos de recepção. Tomando a lógica da estrutura podemos lançar os olhos para o contexto. (BARROS, 1998. p. 52)

Nessa análise, escolhemos a AD, uma corrente que surgiu na França, seguindo o que autores consideraram como o “caminho de ferro”, de Althusser, passando por Foucault, Baudrillard até chegar em Pêcheux. Essa linha trata a língua em seu processo histórico e ainda investigações de seus sentidos, bem como relações de poder no contexto social da época (1969), como as relacionadas a vários processos de hegemonia e do poder por meio da linguagem. A princípio, que o sujeito seria apenas “passivo” diante dos discursos.

Para Pêcheux, há uma ruptura epistemológica na Análise do Discurso quando se refere à ideologia. Para ele, não era apenas o enunciado, bem como fornecia um objeto novo. Diante desse pressuposto, um conteúdo, assim como dos Estudos culturais, interdisciplinar, que levava em conta a linguística, como também enunciados, psicanálise e ainda a análise do conteúdo.

### **Contexto específico**

Dos 137 comentários analisados no site da CUFA, consideramos 42 declarados contra a nova vertente, 73 que poderiam ser considerados de apoio, 21 de reflexões e um contendo uma correção. Vamos, então, analisar como é discursivamente construída, aceita ou não, a homossexualidade dentro do movimento Hip Hop por meio desse debate.

Entre os tópicos apresentados, destacamos alguns trechos de comentários que serão avaliados, examinando sua regularidade e variabilidade nos dados, “argumentando que o discurso é sempre circunstancial – construído a partir de recursos interpretativos particulares, e tendo em mira contextos específicos” (GILL, 2002, p. 264).

### **Não sou preconceituoso, mas...**

O preconceito e a discriminação contra homossexuais é chamado por homofobia. Várias palavras poderiam ser utilizadas para categorizar estas atitudes. O que se percebe nos comentários é que poucos assumem esse preconceito como algo real, sem estar implícito no texto, como em afirmações seguidas por uma proposição de contradição: “não sou preconceituosos, mas...” ou até mesmo uma condição: “não sou contra, desde que...”. Quando uma sociedade define o gênero pelo comportamento sexual, logo também, pela masculinidade, o preconceito (contra) é papel essencial para deixar claro quem é heterossexual e quem é homossexual, segundo quais as pessoas se monitoram para evitarem taxações. Um das questões a serem levadas em conta são dados de pesquisas realizadas pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) que revela até mesmo na contemporaneidade um país machista e conservador, sendo tolerado por esconder-se em discursos de poder implícitos.

Mas é preciso ter claro, como alerta Foucault (1981, p. 86), que o poder “é tolerável somente na condição de que mascare uma grande parte de si mesmo. Seu sucesso é proporcional à sua habilidade para esconder seus próprios mecanismos”. E como esse mascaramento se realiza nas práticas de linguagem? Hanks (2008, p. 152) responde essa pergunta: “Por serem encaixados em formas de produção textual, de orientação estética e de modos de recepção, fatos sociais historicamente específicos se tornam invisíveis e

inquestionáveis”. Em outras palavras, muitas vezes as formas como os discursos são apresentados materializam e naturalizam formas de controle do poder social – controle de um grupo sobre outros grupos e seus membros – pela força potencial, locucionária, ilocucionária e perlocucionária do texto. (RAMIRES E FRAGA, 2014, p. 72)

Exemplo 1:

joao carlos disse:

16/10/2010 às 13:02

Manos (as) isso depende do ponto de vista da pessoa, eu ano sou ninguem pra julgar e tals. mais eu sou contra, nao sou preconceituoso, mais eu nao curto esse lance de gay e de emo saca, na boa, se o cara que da pra home azar dele, mais me deixa longe disso ta ligado,

flw abrass (sic)

Gustavo disse:

20/03/2012 às 15:32

Na minha opinião eu não sou contra um homosexual fazer rap, desde que não defenda o homosexualismo em suas músicas e use saia no palco, mais só digo uma coisa Rap é Tupac, Racionais, Public Enemy, Emicida, MV Bill não Justin Biebere Lady Gaga como a maioria dos gays escutam

### **O movimento hip-hop é para “sujeito homem”**

Embora tenha se notado um amadurecimento com relação ao movimento Hip Hop, o preconceito e letras sexistas, além da própria denominação “gangsta rap” (Rap Gângster), acabam por interferir no imaginário popular (crendices e ilusões) em relação a gênero. As letras das músicas retratam o cotidiano de periferias, como é o caso da grande São Paulo, e são os relatos sobre drogas, armas e violência que acabam predominando, como pode ser observado em diversos trechos do famoso grupo Racionais MC`s. Em alguns casos, os rappers combinam a voz até mesmo com sons de tiros, sirenes, entre outros. Além disso, fazem do apelo ao consumo uma forma de “rebaixamento” entre eles.



A sociedade toma essas questões particulares e acabam generalizando a mensagem. “Uma vez que a dominação masculina é naturalizada, o sistema de desigualdades de oportunidades se impõe sem o reconhecimento de seu funcionamento”, garante Moassab (2011, p. 280). Gangsta Rap é um termo midiático que descreve o cotidiano de jovens em meio a violência. Tupac Amaru Shakur (ou 2Pac) foi o maior representante do movimento e acusado, inclusive, de fazer apologia à violência, ser machista e homofóbico. Nos comentários, então, encontramos passagens que ainda afirmam que o movimento hip-hop é para “sujeito homem” e não “coisa de viado”.

Exemplo 2:

juvenil de oliveira disse:

06/08/2010 às 13:32

É embassado isso ai mano, mais eu particularmente não concordo não, o movimento hip-hop é pra sujeito homem.

Pra mim é isso ai.

felipe disse:

30/04/2012 às 21:15

Porra o rap representa o dia a dia o rap representa a luta de um trabalhador ae chega 6 dzia de viado canta algumas merdas mas num canta o dia a dia dele e si vim falar q tenho homofobia tenho msm agora fiquei mas puto ainda rap e coisa de homem nam de viado (sic)

### **A Bíblia fala...**

Em complemento à fala de que o hip hop é para homens, alguns internautas afirmam suas questões religiosas, dizendo que o homem foi feito para a mulher e vice-versa, usando a palavra “Bíblia” como elemento simbólico dessa constatação. Para esses, a homossexualidade é representada em sinônimos, adjetivos, substantivos e verbos como abominação, pecado, dizendo que Deus não nos ensinou isso, usando questões patológicas, que afirmam alguma anormalidade, até mesmo no uso do sufixo “ismo” que,



segundo a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais  
– ABGLT - indica doença.

Exemplo 3

Naldo do Rap disse:

25/06/2012 às 15:28

Tudo bem..., mas que não venha, querer me convencer de que dá o Rabo é normal (que isso Deus não nos ensinou)... sai fora, mas cada um , cada um (sic)

vanderson disse:

27/06/2013 às 19:31

bem,a minha opiniao é o seguinte: todo mundo diz que acredita em deus né,mas nao querem tomar conhecimento da sua palavra e o que ele diz nas escrituras. deus criou o homem e a mulher e ponto final.quem tiver duvidas leiam em levíticos cap 18 versículo 22 e tirem suas conclusões (sic)

venilton disse:

20/10/2010 às 13:00

Ai mano ñ concordo primeiro por que a biblia é contra segundo o rap fala da periferia da violencia dos gambê que maltrata o povo da desinguladade do fim que esta por vim de DEUS dando conselho como um gay vai da uma real prum mano, se ele nao vivi aquilo se ele tá no pecado sengundo a biblia tÔ fora mano o rap e da periferia morô cade o mor a favela? quem tem amor a favela e DEUS ñ concorda ta ligado (sic)

### **“Virou moda, tá na mídia...”**

Nos últimos anos, a mídia tem tentado emplacar questões sobre o tema da homossexualidade. Romãs, filmes, até mesmo no hip hop tiveram discussões sobre o tema. Os comentários usam dessa polêmica para afirmar que o surgimento de um grupo homossexual não seria para falar, exatamente, sobre as dificuldades, mas, sim, uma estratégia para “vender”, ou seja, atingir a um Público gay que consome, em média, 30%

mais que consumidor hétero, de acordo com uma pesquisa da inSearch Tendências e Estudos de Mercado, e responsáveis por movimentar R\$ 150 bilhões por ano só no Brasil, em 2012. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontou que o Brasil tem 60 mil casais homossexuais, em 2010. As formações imaginárias, a partir de relações sociais que funcionam frente ao discurso, é a imagem que se faz, por exemplo, de um rapper. Orlandi (1994, p. 56) diz que “há mecanismos de projeção que permitem passar da situação sociologicamente descritível para a posição dos sujeitos discursivamente significativa com certeza isso dará dinheiro, isso fará polêmica”.

Na AD se trabalha com os processos de constituição da linguagem e da ideologia e não com seus "conteúdos". Para Orlandi (1994, p 57), ideologia não é “x”, mas o mecanismo de produzir “x”, portanto, não estão diretamente ligados linguagem e mundo, apenas funciona como se fosse devido ao imaginário que se cria. Para Colling (2012, p. 114):

A mercantilização da cultura gay também passa a ser criticada pelas pessoas que se identificavam como queer, que não se enquadravam dentro desse público gay consumidor que compra a sua aceitação através do consumo de bens. O que os queer denunciavam é que não existe apenas uma forma de viver as homossexualidades, as bissexualidades, as travestilidades e também as heterossexualidades. Assim como não existem apenas dois gêneros (o masculino e o feminino), mas que uma considerável parcela das pessoas prefere ficar nos trânsitos e/ou nas margens. Ao burilar as análises, os estudos posteriores vão defender que todos nós somos influenciados pelos outros, ou seja, ninguém é 100% homem, mulher, homo ou heterossexual.

#### Exemplo 4

Lucas disse:

24/12/2011 às 13:49

Olá. Com toda sinceridade, o hip hop aqui no brasil pra mim só serve se for revolucionário. Hip Hop de verdade, mostra a verdade uculta,denuncia o sistema e abre nossos olhos. Virou moda ter hip hop gospel,etc... Isso não tem nada aver! O bagulho é a verdade. (sic)



Antonio José Teixeira disse:

23/04/2013 às 1:16

Virou moda, tá na mídia. Debater as questões ligadas a diversidade sexual garante pauta e ibope, quero ver tomar partido. temos que ver se a galera de raiz tá pronta pra receber o diferente. trata-se o/a gay como se fosse extremo... aceitou um gay aceita tudo. Quais são os preceitos do hip hop? São as atitudes, a música, a poesia ou a orientação sexual. Essa reflexão tem que ser discutida... temos que pautar o respeito e questionar o talento, mas com quem deitamos? Sou gay e acabado tomando atitudes heterofóbicas...se meus irmãos de comunidades não me aceitam.. passo a acreditar em qual sociedade?

BRUNNO disse:

05/11/2010 às 12:56

Pela madrugada ...

Hip Hop Gay ... Estava mais que na hora de alguém lançar um Grupo direcionado assim antes que outra gravadora ou produtora leia esse Forum como li e o bolso fale mais alto, com certeza isso dará dinheiro, isso fará polêmica ... Brasileiro gosta de 15 minutos de fama apenas, sou gay e tenho certeza que isso será babadu no meio Gay, tenho uma amigo que fez dinheiro por um periodo longo sendo Gospel Gay, um bom studio, boas letras e beleza e sensualidade acima de tudo será sucesso a nivel Brasil esse grupo de Hip Hip. Ja imaginos os cliques cheio de homens musculosos com cara de bandido se pegando, nossaaaaaaa! Vai ser o bafão do momento. Lancem logo esse grupo to louco pra ouvir esse som, GAYS são perfeito no que fazem e se decidem CANTAR E DANÇAR com certeza serão ótimos (sic)

### **Gay vulgar**

Quando analisamos comentários também encontramos ligações dos homossexuais com a vulgaridade. Alguns dizem que eles podem participar do hip hop, desde que não deem “em cima” de ninguém ou que não use batom ou saia, como no caso de travestis. Mesmo “aceitando” a nova vertente, há contradições na fala.



Exemplo 5:

O filho do rap gospel disse:

02/09/2013 às 9:16

Na boa? sem remelar? O problema não é se o cara é gay, é traveco, é marilyn manson, é o leroy ou a vovozinha, o que vai dizer se ele pode ter o nosso respeito e ser mais um elo da corrente é a maneira como ele se porta, é a idéia que ele quer passar e os valores que ele planeja disseminar para fortalecer o nosso eterno ataque ao sistema, pq no rap é mais 500 meu chapa, se impostor acha que vai chegar e vai ingrupir a massa com groselha está 100% enganado pq o rap é uma das lanças mais afiadas do movimento hip hop, ele é o enxame é a zica, simplesmente indomável e triste do que quiser usar ele de forma errada, vai na ilusão de que estará se sentando em um trono quando na verdade o trono é uma cadeira eletrica torturadora de judas, ai, o rap está de portas abertas para quem quiser de fato vir somar, agora o aviso: se der mancada e tiver intenções egoistas e retroativas no bang fí, a chapa esquentada e o pilantra safado frita até virar fumaça. É isso aí, rap nacional não é novela, é o grito de revolta de quem uma vez o sistema tentou enterrar vivo cometendo assim o maior erro de todos, é desse jeito, se tiver moral pra colar, é nós! (sic)

Priscila Silva do Na disse:

09/03/2012 às 14:42

Acho muito bom, pois temos que ensinar a esse Brasil que somos todos iguais independente do estilo musical e da opção sexual de cada um, pois ainda existe seres humanos que ficam rindo, debochando, tendo atitudes infantis sobre isso, então vamos acabar com qualquer preconceito, mas para ser Gay não precisa andar vestido de mulher, passar batom, é apenas um homem que gosta de outro!

### **Contraponto**

Além dos 73 comentários de apoio, 21 que não tiveram definição específica, que foram de difícil análise, já que se confundem entre defensores do hip hop homossexual e aqueles

considerados homofóbicos. Nesse sentido, há complicações na tentativa de desconstruir falas que ajudam a propagar o preconceito. Os estudos queers apontam que até mesmo a heterossexualidade não é fruto da natureza, então, para combater as indiferenças é necessário evidenciar que “não existe sexualidade normal, natural ou que seja um designo de Deus ou coisa do tipo”, segundo Colling (2012, p. 123). Para a autora, nossa educação, como um todo, é orientada, como uma verdade construída e já naturalizada pelas pessoas. É por isso que tanto homossexuais quanto homofóbicos utilizam, por vezes, dos mesmos argumentos. Temos um exemplo no comentário já citado de Antonio José Teixeira: “sou gay e acabado tomando atitudes heterofóbicas...se meus irmãos de comunidades não me aceitam.. passo a acreditar em qual sociedade?”.

#### Exemplo 6

Marcos Vinicius disse:

14/08/2010 às 13:27

Quero aqui expressar minha opinião não sendo unilateral, pois sou gay e curto hip-hop, sob o fato exposto, não vejo problema algum em um grupo de hip hop gay, pois esse grupo veio mudar a cara talvez "pejorativa" hip-hop, com cara tatuados, com roupas largas e que pra a minoria da sociedade causa um impacto, mas esse grupo pode vir, mostrar a todos nos que a cultura hip-hop não e somente: musica, protesto, e negros marginalizados, e muito mais, e a cultura que vem mostarndo mais vertentes de uma cultura tão vasta e abrangente , e espero que o mundo do hip-hop abraçe, esse grupo, como qualquer outro que tem grande fama, nacional ,como tambem internacional. (sic)

#### Conclusões

Podemos concluir que, independente, se homossexual ou não, quando agimos de acordo com uma ordem hierárquica, vamos gerar práticas desrespeitosas, “homofóbicas ou heterofóbicas”, por exemplo. O que é “normal” para você, seria para qualquer indivíduo? Se culturas são impostas tornando-se natural, a homossexualidade pode ser assim futuramente? Um grupo homossexual, com o passar dos anos pode ser visto assim,

naturalmente, e desse mesmo debate podem surgir outros, como relacionados a questões epistemológicas. No caso desse artigo, podemos citar o termo Gangsta, usado para designar o nome do grupo, ou até mesmo sobre o termo *queer*. O importante é que o debate continue e que todos prestem atenção nas questões que nos são impostas.

Se levarmos em conta comentários negativos e indefinidos, temos uma pequena diferença com os posicionamentos a favor do grupo. Mesmo os positivos, nem todos falam a respeito da imagem atual do hip hop, acusando de machismo, etc, entre outros adjetivos. O apelo é, até mesmo, para que não tenha divisões, mas que todos os grupos possam falar dos mais variados assuntos, seja como gospel, homossexual ou feminista utilizando o Hip Hop como voz alternativa.

### Referências

"A favela também é gay". **CLAM**, 05 mar. 2009. Disponível em: <http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=5189&sid=7>. Acesso em: 12 jul. 2014.

AGUILHAR, LIGIA. Marcas se dão bem com ações para o público gay. São Paulo, 19 out. 2012. Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Inspiracao/Vida/noticia/2012/08/marcas-se-dao-bem-com-acoes-para-o-publico-gay.html>. Acesso em: 13 jun. 2014.

APÓS se assumir gay, rapper ganha apoio de nomes do hip-hop. **Terra**. São Paulo, 09 jul. 2012. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/apos-se-assumir-gay-rapper-ganha-apoio-de-nomes-do-hip-hop,c1e0bbd670a5a310VgnCLD200000bbceeb0aRCRD.html>. Acesso em: 13 jun. 2014.

COLLING, Leandro. Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero? In: **Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia** / Larissa Pelúcio ... [et al.] (organizadores). Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. 184 p. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/Publicacoes/ebook-olhares-plurais.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2014.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais na contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**. v. 16 n. 47 maio-ago. 2011. p. 333 – 361. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2014.

BARROS, Laan Mendes de. **Texto e contexto**: A presença do Estruturalismo nos Estudos de Recepção, In: Nexos. São Paulo, v.2, n.1, p.43-50, jun 1998.

GILL, Rosalind, **Análise de discurso**. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som**. 2002, capítulo 10, p. 244 a 270.



LOURO, GUACIRA LOPES. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Rev. Estud. Fem.**, 2001, vol.9, no.2, p.541-553. ISSN 0104-026X. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf> . Acesso em 24 jun 2014.

MOASSAB, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip-hop**. São Paulo: Educ, 2011. 338p.

NASCIMENTO, Bárbara. Público gay consome, em média, 30% mais que consumidor hétero. **Correio Braziliense**. Brasília, 01 jun 2013. Disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2013/06/01/internas\\_economia,369065/publico-gay-consome-em-media-30-mais-que-consumidor-hetero.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2013/06/01/internas_economia,369065/publico-gay-consome-em-media-30-mais-que-consumidor-hetero.shtml) . Acesso em: 26 jun. 2014.

NO aniversário da morte de Tupac Shakur; relembre gangsta rappers que fizeram história. *Vírgula*. São Paulo, 13 set. 2012. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/musica/no-aniversario-da-morte-de-tupac-shakur-relembre-gangsta-rappers-que-fizeram-historia>. Acesso em: 26 jun. 2014.

O poderoso mercado gay. **Revista Salt**. São Paulo, 31 jan. 2013. Disponível em: <http://revistasalt.com.br/salt/?p=1145> . Acesso em: 26 jun. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso, Imaginário Social e Conhecimento**. Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. Disponível em: <http://www.rbep.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/911/817>. Acesso em: 26 jun. 2014.

PRIMEIRO hit de hip-hop gay promete dominar o Grammy. **Revista Veja**. São Paulo, 26 jan 2014. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/primeiro-hit-de-hip-hop-gay-promete-dominar-o-grammy-2014>. Acesso em: 26 jun. 2014.

QUEVEDO, Fernanda. Gays podem cantar rap? **CUFA ACRE**, 18 abr. 2009 Disponível em: <http://cufaacre.blogspot.com.br/2009/04/gays-podem-cantar-rap.html>. Acesso em 24 jun 2014

RAMIRES, FRAGA. Vicentina; Izabela. Discurso na Mídia: Construção Simbólica De Ideologia e Poder. **Cadernos de Linguagem e Sociedade** - Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE- p. 69 – 83 . Disponível em: <file:///C:/Users/Cliente/Downloads/9483-35849-1-PB.pdf>. Acesso em 24 jun 2014

RAPPER Snoop Dogg diz que homossexualidade nunca será aceita no hip-hop. **Agência LGBT**. São Paulo, 08 abr. 2013. Disponível em: <http://agencialgbt.com.br/rapper-snoop-dogg-diz-que-homossexualidade-nunca-sera-aceita-no-hip-hop.html>. Acesso em 24 jun 2014

## Manuel Marques: “O Poeta das Doze Cordas” e a criação do imaginário lusitano, na dramaturgia brasileira<sup>1</sup>

Heloísa de Arapujo Duarte Valente <sup>2</sup>  
Universidade Paulista - Unip - SP

### Resumo

Este texto retoma um novo aspecto, derivado de projeto de pesquisa de longa duração, em que memória, vínculos identitários e emotivos são elaborados a partir de repertórios musicais. Tomando o caso da cultura portuguesa a partir de sua música, como memória da cultura ‘na’ mídia e ‘da mídia’ pretendo aqui abordar a importância da música, dando destaque à atuação do compositor e músico Manuel Marques, compositor e diretor musical da teledramaturgia produzida e televisionadas no Brasil. Tendo em conta de que a linguagem musical permite construir uma semântica particular, entende-se que o repertório selecionado e composto por Marques instiga o imaginário dos seus receptores propiciando, assim, a edificação de paisagens sonoras, assim como paisagens de memória na teledramaturgia sobre Portugal e os portugueses.

**Palavras chave:** memória; canção das mídias; música portuguesa; Manuel Marques.

### *1. Ai, meu verdinho... Não há cor igual à tua!*

Se, ainda hoje os portugueses são tidos carinhosamente como nossos “patrícios”, “da terrinha”, é bom lembrar que sempre houve períodos em que animosidades contra os imigrantes portugueses surgiram de maneira bastante contundente. Destaque-se o tratamento conferido pelo jornalista e compositor Orestes Barbosa. Segundo o seu modo de entender, os portugueses associavam-se a “atraso de vida”; diferentemente dos italianos, por exemplo, que haviam trazido a industrialização, era mister dos lusitanos ocuparem-se da venda e do botequim. E tal apreciação não se estendia àqueles que no Brasil optaram por fincar suas raízes e seu destino, mas também os que viviam em terras de Camões. É o que destaca o historiador Adalberto Paranhos, relendo uma obra de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT9- Memória e Música, durante o Simpósio Internacional de *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, da Universidade Paulista (UNIP). Contato: musimid@gmail.com

Barbosa editada em 1925. Ao fado, por exemplo, definia como gênero multifacetado “(...) por meio do qual a seu ver, os portugueses não apenas cantavam suas emoções como resolviam seus problemas” (PARANHOS, 2013, p. 44). O fado era, por assim dizer, “(...) sentimental, agressivo, histórico, filosófico, irônico, político e cobria um amplo arco temático, indo dos ‘fadados envinagrados’ aos ‘gastrônomos’” (PARANHOS, 2013, p. 44).

Paranhos descreve, ainda, como o jornalista combateu tudo que poderia estabelecer vínculos de natureza mítica, como construções simbólicas em torno de ideias como “pátria-mãe”, bem como a existência de uma “amizade luso-brasileira” – o que, para Barbosa, não passava de “mentira”, “mera tapeação” (PARANHOS, 2013, p. 45). Através de uma construção que incluía a análise de dados “estatísticos”<sup>3</sup>, Barbosa edificou um discurso negativo em relação a Portugal e aos portugueses. O raciocínio de Barbosa traçava uma linha de continuidade entre Portugal, atraso e fado... Dito isto, se já pode imaginar, todas as alusões que o compositor carioca faria ao gênero musical lisboeta haveriam sido altamente “elogiosas”: Paranhos cita-o à letra: “O fado é um arrotto! O fado só fala em miséria. Em cadelas de rua. Em bacalhau. Em catres de hospital. É sempre a mesma lamúria: ‘Minha mãe/ Minha mãe/ Minha mãe’. Rimando com *tambãe*” (BARBOSA, apud PARANHOS, 2013, p. 48). , Estas ideias teriam consequências mais contundentes, anos depois, uma vez que seriam endossadas por pesquisadores de música popular,

A despeito dos brados do jornalista, a quantidade de registros fonográficos de música portuguesa, durante a década de 1930, foi muito expressiva, especialmente em virtude da ação direta de pessoas como os compositores-radialistas Joaquim Pimentel e Manuel Monteiro, atuantes na então capital da República. E, mais ainda, o fado gozou de grande audiência: na época em que gêneros estrangeiros faziam sucesso, como o *fox trot* e o tango, além das valsas e serestas, o fado ocupava o terceiro lugar em número de gravações (PARANHOS, 2013, p. 50).

---

<sup>3</sup> Segundo comenta Paranhos, muitos deles empíricos, baseados num pensamento positivista. Outras conclusões partiam da análise de dados contidos nos “(...) boletins semanais do setor de Estatística Demográfico-Sanitária, principalmente do serviço da Inspeção de Fiscalização dos Gêneros Alimentícios” (PARANHOS, 2013, p. 45).

O discorrer da análise de Paranhos aponta como a construção negativa do fado ocorreu em sentido diametralmente oposto à eleição do samba como gênero musical genuinamente brasileiro. Esse processo se deu de várias maneiras devido, dentre outros fatores, a um forte pendor nacionalista por parte dos críticos e estudiosos. Vale dizer, os efeitos de tais juízos de valor ainda se estenderiam à segunda década do terceiro milênio<sup>4</sup>.

## **2. De António Maria de Matos (Tony de Matos) a António Maria D’Alencastro Figueiroa:**

Ainda que não seja objetivo deste ensaio discorrer sobre fatos históricos – assunto já extensamente abordado por vários pesquisadores, de afinidades teóricas e ideológicas variadas – cabem apenas destacar alguns aspectos diretamente envolvidos na recepção e manifestações de gosto ou repulsa a elementos oriundos da cultura lusitana presentes na arte, difundidas e guardadas nas mídias. Como já mencionado no início, abordamos o papel de Manuel Marques – músico, compositor, professor, produtor musical – na produção de uma memória cultural de traços lusitanos, que se estabeleceu a partir de programas televisivos, com destaque para a dramaturgia. Sendo uma obra extensa, privilegiei a telenovela “António Maria”, transmitida pela Rede Tupi entre 1968 e 1969.

Porém, antes de disso, vale destacar, ainda que brevemente, alguns acontecimentos marcantes que esboçam o panorama de Brasil e Portugal no período em que a telenovela foi transmitida. Em 1968, ano que ficaria marcado pelo Ato Institucional nº 5, conhecido como AI-5, o Brasil já vivia sob a ditadura militar. Manifestações diversas pró e contra o governo se espalhavam pelo país: o assassinato do estudante Edson Luís, “a passeata dos cem mil”, atentados com mortes; o Decreto-lei 1077 interdita, classificados como subversivos, os “(...) mais de quinhentos filmes, quatrocentas peças de teatro, duzentos livros, além de milhares de músicas. Uns como subversivos, outros

---

<sup>4</sup> Não podendo entrar em detalhes, neste momento, sinalizo as repercussões das concepções ideológicas e estéticas de Mário de Andrade; o próprio contexto político da Era Vargas. Mais tarde, o discurso em torno da sacralização da Bossa Nova, em detrimento do samba-canção e a canção de cunho romântico; anos depois, a postulação de uma “linha evolutiva” na história da música popular brasileira, a partir de então denominada tão somente pela sigla MPB surgia como uma espécie de ostentação de uma cultura nacional de resistência, no período em que vigorou o regime militar.

como pornográficos” (RIBEIRO, 1985, p. §1979). Nesse mesmo ano, era lançado o primeiro número da Revista Veja, pela Editora Abril; o cantor Geraldo Vandré, com sua “Para não dizer que não falei de flores” incita a ira dos militares, sendo logo preso; o Dr. Zerbini obtém êxito no primeiro transplante cardíaco (RIBEIRO, 1985, p. §1994; 2000). O ano seguinte representaria um aumento das restrições aos direitos civis. A repressão cultural respondeu com a contestação armada; o general Costa e Silva cede seu posto a outro general do exército, Garrastazu Medici, enaltecido como promotor do “milagre econômico”. Nesse período surge o semanário Pasquim, editado por humoristas e artistas avessos ao regime. Inaugura-se o “Jornal Nacional”, pela TV Globo. O Brasil canta o *hit suingado* de Jorge Ben: “Moro num país tropical/ abençoado por Deus /e bonito por natureza (mas que beleza...)” (RIBEIRO, 1985, p. §2004; §2007; §2017; §2026; §2030; §2038).

Se no Brasil não era possível viver sob o manto da democracia, não se pode afirmar que Portugal vivia situação diferente. A linha dura imposta pelo presidente António de Oliveira Salazar (1989-1970) levou muitos artistas a optarem por viver no Brasil, atuando em casas de fado<sup>5</sup> por longos períodos de suas vidas. A situação vivida pelo cantor António Maria de Matos (1924-1989) – mais conhecido pelo nome artístico Tony de Matos- pode estender-se a outros artistas<sup>6</sup>. Fixou residência no Brasil entre 1954-1955, tendo participado de programas de rádio e televisão. Gravou vários fonogramas que renderam sucesso no seu país de origem, o que propiciou seu retorno a Portugal. No entanto, após a Revolução dos Cravos (1974), seu repertório, considerado afiliado ao “nacional-cançonetismo” retrógrado, sua carreira artística entrou em declínio (SILVA, 2010, P. 757-758).

O período denominado Estado Novo (1926-1974) impactou não apenas no plano ideológico, como também financeiro. O Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), sob

---

<sup>5</sup> Restaurantes de comida típica portuguesa, em que o serviço é entremeado de espetáculos de música portuguesa folclórica e fados.

<sup>6</sup> Iniciou a carreira de cançonetista em 1945, na Emissora Nacional. Atuou no prestigiado Café Luso (1948-1950), entoando fados-canção. A partir da década de 1950 atuou no teatro de revista e no cinema. Enquanto residente no Brasil, foi sócio-proprietário do restaurante “O Fado” (1957-1962).

o comando de António Ferro, adotaria medidas para promover minimamente a “política do espírito” (aquilo que o governo entendia como “alta cultura”), assim como a “cultura popular e espetáculos”, com o intuito de promover doutrinação político-ideológica à população, em geral (NERY, 2010, p. 1019). Também o encorajamento da formação de ranchos folclóricos, muitos associados às Casas do Povo. Fernando Lopes-Graça, intelectual voltado às vanguardas musicais vê-se cerceado, por motivos político-ideológicos. Com a formação pedagógica deficitária, Portugal acaba por se afastar das tendências estéticas mais progressistas. O início das transmissões da Rádio e Televisão Portuguesa (RPT), em 1957, significaria uma nova etapa, uma vez que incluía, na programação, concertos e programas sobre arte (NERY, 2010, p. 1025-1026)<sup>7</sup>. Posto este breve panorama sobre a situação sócio-política em Portugal e no Brasil, cabe-nos, neste momento, trazer à cena a telenovela “António Maria”.

### 3. Portugal com amor

Este é o título de um texto escrito por Mauro Alencar (2000), profícuo estudioso em telenovelas. Nele, são descritos momentos-chave da teledramaturgia brasileira em que personagens portugueses “enriquecem” a telenovela, nas palavras do autor. Um destaque especial é dado a “António Maria” (1968-1969). Devido à sua importância, em vários aspectos (inovação da linguagem e audiência, sobretudo), faz-se necessário comentá-la.

Com o objetivo inicial de homenagear a colônia portuguesa no Brasil, a trama protagonizada por Sérgio Cardoso e então estreante Aracy Balabanian não agradou apenas à colônia, tornando-se um fenômeno de massa, líder de audiência no horário das 19 horas (JAVORSKI, 2013). Além do mais, a trama, protagonizada por um dos atores mais prestigiados do Brasil, tinha como objetivo abrasileirar a linguagem da telenovela

---

<sup>7</sup> O aparelho institucional do Estado Novo, no âmbito da música aponta as grandes divisões: “alta cultura” e “cultura popular e espetáculos”. A Emissora Nacional deveria dedicar 1 programa destinado às variedades e folclore, pela Orquestra Ligeira; a Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra Sinfônica do Porto deveriam apresentar música orquestral e ópera; o Teatro Nacional de São Carlos e a Companhia Portuguesa de Ópera, música lírica. No organograma destaca-se também a “Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho”, destinada à promoção de atividades voltadas às corporações e coletividades locais (NERY, 2010, p. 1027).

que, à época, ainda importava textos da Argentina, de Cuba e do México. Coube a Geraldo Vietri escrevê-la e dirigi-la<sup>8</sup>.

E de onde teria surgido o argumento da trama? Em outro depoimento facilmente encontrável no canal Youtube<sup>9</sup>, Vietri informa que o convite a dirigir a novela deveria atender a dois quesitos: o enredo envolveria um imigrante português e o protagonista daria o título da novela. Mauro Alencar atesta que, em comunicação pessoal, Vietri ter-lhe-ia dito que a ideia inicial era de prestar homenagem à colônia lusitana, através da trajetória singular de um imigrante. Era ponto pacífico que, a despeito da relevância histórica na construção do país e também correspondente a uma expressiva quantidade de expectadores<sup>10</sup>.

Conforme ressalta Elaine Javorski, em vasto estudo sobre a presença lusitana na telenovela, “(...) a representação do imigrante português sempre esteve associada ao trabalho, muitas vezes em padarias e confeitarias, e o bom-humor com algumas doses de rispidez” (2013). O personagem Antônio Maria D’Alencastro Figueiroa reverteria tal imagem caricata e malvista na pessoa de um homem culto e galante. Alencar endossa que Vietri não havia planejado que Antônio Maria se convertesse em protótipo da telenovela; tampouco em personagem carismático<sup>11</sup>. Alencar toma as palavras de Ismael Fernandes,

---

<sup>8</sup> Nas décadas de 1950-1960 Geraldo Vietri já havia dirigido, a convite de Cassiano Gabus Mendes, diretor artístico da TV Tupi, o “Grande Teatro Tupi”, além de escrever e dirigir episódios para o “TV de Comédia”. “Em 1964, a TV Tupi resolve produzir novelas e inaugura o chamado horário nobre - das 20 horas” (ALENCAR, 2000, p. 4).

<sup>9</sup> : Acervo digital Aracy Balabanian. [https://www.youtube.com/watch?v=y\\_Kkb0cM\\_sA](https://www.youtube.com/watch?v=y_Kkb0cM_sA)

<sup>10</sup> Conforme descreve a página da Prefeitura de São Paulo, os bairros de Vila Maria e Vila Guilherme surgiram no início do século XX. “Entre as décadas de 1930 e 1970, a região recebeu um grande número de imigrantes portugueses, que imprimiram muito de suas características à Vila Maria. A presença lusitana também pode ser observada nos outros dois distritos que formam a subprefeitura”. Subprefeitura Vila Maria/ Vila Guilherme, In: Prefeitura de São Paulo/Subprefeituras (s/d).

<sup>11</sup> O enredo baseia-se no papel do português, cuja história de vida pouco se conhece. Tendo se empregado como motorista de uma família endinheirada vai se transformando em conselheiro, após a derrocada financeira daquela. Aos poucos vai se revelando que o protagonista vinha de um berço de ouro e havia fugido de Portugal a fim de escapar das chantagens de Amália. Como já se pode imaginar, um enlace amoroso se desenvolve entre Antônio Maria e a filha do magnata, Heloísa. Até a conclusão da trama, o casal passaria por muitas provações até o casamento no altar da igreja católica, com véu e grinalda. No elenco, muitos estreantes àquela época, viriam a consolidar sua carreira na teledramaturgia, tais como: Aracy Balabanian, Denis Carvalho, Paulo Figueiredo, Tony Ramos, Marcos Plonka.



organizador do livro “Memória da Telenovela Brasileira”, do qual participou como colaborador:

No início, a novela agradou apenas à colônia portuguesa, que se sentiu homenageada. Mas no terceiro mês já era campeã de audiência (...) De repente, ante nossa surpresa, António Maria cresce, alastra-se vertiginosamente em todas as direções, envolvendo, conquistando milhões de telespectadores, suscitando discussões as mais curiosas, criando hábitos novos em substituição a velhos, forçando involuntariamente alterações em horários de práticas religiosas, modificações em horários de aulas, interrupções de conferências ou reuniões, adiamento de inaugurações e cerimônias várias, inspirando anúncios publicitários e- anedotas, mas anedotas sadias, positivas, registrando índices respeitáveis de audiência junto ao público masculino, o que contraria a tese de que ver telenovela é ‘coisa de mulher’ (FERNANDES, apud ALENCAR, 2000, p. 6).

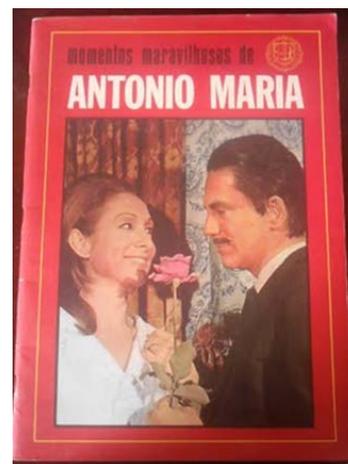


Figura 1 A repercussão de António Maria na imprensa

Na Revista “Momentos maravilhosos de António Maria” (1969) Vietri reafirma que a importância da novela se justifica na mudança promovida na imagem do português invasor, colonizador, do português bigodudo e sovina das piadas; acrescenta-se: os atrasados e imundos e broncos duramente rechaçados por Orestes Barbosa, anos antes. Vietri acreditava que “(...) provar o valor não de um homem, mas de todo um povo - o português - associado ao valor de outro povo - o brasileiro” estaria reafirmando a tese de que os que vêm em busca de trabalho são sempre bem acolhidos (apud ALENCAR, 2000,

p. 6). E, acrescentando algumas observações de Javorski, a novela se desenrolou sem a presença de carruagens, bosques, ciganos, retratando um cenário urbano real<sup>12</sup>.

De todo modo, a frase que marcou a obra “A glória de um povo na alma de um homem” aponta para um idealismo ingênuo e romântico. Todavia, em se considerando o contexto sócio-político tanto em Portugal, como no Brasil, a pronúncia de tal frase não poderia soar como um panegírico para os anos de chumbo e terror? Ou, de outra parte, poder-se-ia julgar que, ao assistir à telenovela conduziria a um entorpecimento do juízo crítico? Em que medida a reconstrução de um Portugal deixado para trás seria saudosamente revivido pela comunidade estabelecida no Brasil? Ainda: a introdução de um personagem altruísta e muito contrastante com o estereótipo contribuiria para uma concepção diferenciada sobre Portugal, pelos brasileiros? Por fim: teria havido algum tipo de “manobra” ideológica, por parte do governo lusitano, no sentido de engendrar uma concepção idílica acerca de Portugal afastando, assim, uma imagem negativa? Uma resposta para essa questão não pode ser dada rapidamente. Guardemo-la para outras oportunidades. O que é certo é que, através da música, imagens e imaginários podem muito bem ser criados e preservem-se na memória. Passemos, pois, à labuta de Manuel Marques, “o poeta das doze cordas”.

#### **4. A teledramaturgia, pelo “Poeta das doze cordas”: memórias tecidas de músicas:**

Denominado “poeta das doze cordas”, pela virtuosidade na guitarra portuguesa, Manuel Marques parece ter atuado em todas as frentes de trabalho relacionadas à música e para todos os tipos de público: desde a música para animação de festas familiares e públicas, até a sala de concertos, com inserções no rádio, na televisão e no cinema: a primeira participação registrada é a apresentação com a *Orquestra de Guitarras* na Rádio Record de São Paulo, em 1957. Em 1960, apresentou-se na TV Tupi integrando um trio de

---

<sup>12</sup> A partir da década de 1970, o português Tony Corrêa desempenharia papel de um personagem bastante diferente, com tendência ao *sex appeal*. A partir de 2000, Paulo Rocha e Ricardo Pereira participariam das telenovelas, com boa repercussão tanto no Brasil, como em seu país de nascimento.

guitarras portuguesas, com sua mulher Ana Marques e seu filho Nelito Marques. Na televisão, marcaram sua carreira a *Adega de Cidália*, de Cidália Meireles e *Portugal no Mundo*, de Santos Mendes. O extenso currículo do músico motivou-me a procurá-lo e ouvir suas memórias. Foi assim que fizemos uma visita à sua residência, academia e estúdio, localizada à Rua Manuel de Almeida, nº 178, Vila Guilherme, São Paulo, no dia 19 de abril de 2010<sup>13</sup>.



Figura 2 Manuel Marques em sua residência. Foto: Heloísa de A. D. Valente

Dentre os 34 discos (28 em LP; 6 em CD), cerca de 700 obras registradas no ECAD, muitas delas são baladas ao estilo de Coimbra, para instrumento solo. Para as telenovelas, esses gêneros são a maioria. Aliás, como minhoto, guardou, em seus giros pelo mundo, a paisagem sonora de sua terra natal – em que pese o grande número de gêneros estrangeiros e do seu ciclo “Volta ao mundo”, como costuma designar informalmente seu *potpourri* (que inclui excertos de “Malagueña”, “Danúbio azul”, “Hava Naguila”, “La cumparsita” e “Brasileirinho”).

---

<sup>13</sup> A entrevista foi conduzida por Marta Fonterrada, Heloísa Valente e Mônica R.F. Nunes. Os depoimentos tiveram continuidade nos meses que se seguiram. Em setembro do mesmo ano, decidimos prestar uma homenagem ao músico, durante a programação do 6º Encontro de Música e Mídia. Nesse mesmo dia, anunciou que voltaria definitivamente a Portugal, ao final do ano. De fato, isso aconteceu. É possível verificar que o passar dos anos não parece ter afetado a vitalidade do guitarrista, posto que se vê, com frequência, anúncios de cursos e apresentações públicas. A visita teve, dentre outros resultados, um ensaio (VALENTE, 2013).



Figura 3 Ai, meu verdinho, meu verdinho. Partitura. Fonte: Acervo Nelito Marques

A trilha sonora de “António Maria”, bem como “As pupilas do Senhor Reitor” propiciaram a criação de uma paisagem sonora lusitana do norte de Portugal, em suas sonoridades peculiares. A guitarra portuguesa, com seus “gemidos” (*glissandi*), ressonâncias; ou mesmo os “viras” aldeões, com a melodia principal em solo de acordeão, acompanhado de pandeiros acabam por compor a ambiência e as cores (inexistentes na televisão de então). O disco que reúne a trilha sonora de “António Maria” inclui, além do tema de abertura (“Tema de Amor em Forma de Prelúdio”), o fados-canção “Só nós dois” e “Lado a lado”, por Tony de Matos; fados (“Canção do Mar”, “Coimbra”, “Rosinha dos limões”) e de inspiração folclórica (“Corridinho 1951”, “Tiroliroliro”, “Bailinho da Madeira”, “Uma casa portuguesa”), pelo flautista Altamiro Carrilho e “sua bandinha”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Até a conclusão deste texto, não foi possível obter dados corretos acerca dos arranjadores e intérpretes.

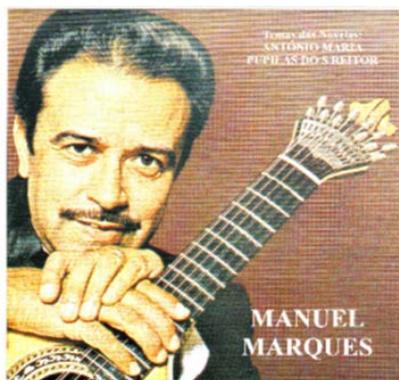
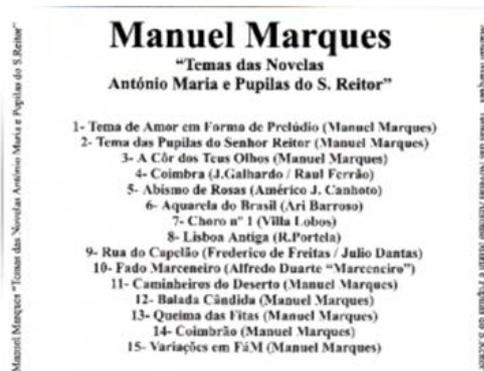


Figura 4 Temas de novelas (capa de CD). Fonte: Acervo Nelito Marques



Muito possivelmente devido ao grande sucesso, outros discos foram lançados incluindo obras que participaram da trilha sonora da telenovela, como os *long-plays* gravados por Manoel Taveira e Francisco José:



Figura 5 Manoel Taveira e Francisco José; Fonte: Toque Musical.



Ainda que a imensa maioria dos imigrantes portugueses provenha da região norte, parece valer a máxima de que entre patrícios, anulam-se as diferenças regionais. É possível, assim, desfrutar dos fados lisboetas; fados, que, em situações outras, não estariam sendo aprendidas e cantadas... Assim, os portugueses, de todas as regiões, tendem a assumir o fado como música genuinamente “sua”, muito embora seja mais restrita à região de Lisboa. Isso tornou patente, nas várias etapas da pesquisa que realizei sobre o fado (2008; 2013).

### **Fado final:**

Entre 1º de julho e 15 de novembro de 1985 a Rede Manchete transmitiria uma nova versão de “António Maria”, protagonizada por Sinde Filipe, no papel-título e Elaine Cristina. A canção de abertura “Dança da Lua”, interpretada por Ney Matogrosso e a compositora Eugénia Melo Castro entraria nas paradas de sucesso, com boa aceitação. Aliás, a própria Eugénia receberia o papel da vilã Amália. Frise-se que a obra muito se afastaria daquela conhecida como canção tradicional portuguesa. Nem vira, nem fado, nem balada...

Se avaliações de natureza diversa atestam uma audiência abaixo do esperado para a nova versão, não se pode atribuir a queda de números à direção, horário de transmissão da telenovela. Afinal, nestes tempos já havia um número maior de emissoras, a qualidade de transmissão mais acurada. Tampouco se pode atribuir a Sinde Filipe o pouco carisma pelo personagem que representou. Outros tempos, outras mentalidades vigoravam. As donas-de-casa em maior número passaram a trabalhar fora do lar, também. A rotina diária havia mudado.

É bem verdade que com o decreto do Plano Cruzado e o congelamento da taxa do dólar levou muitos brasileiros a viajarem à Europa, começando pelo país extremo do Ocidente, Portugal – para a birra de Orestes Barbosa... E, com certeza, ter assistido à novela ajudava a colher fragmentos de imaginário sobre Portugal, a serem vividos “in loco”.

Se a investida de Eugénia Melo Castro não teve repercussão de maior monta, o mesmo não se pode dizer do projeto que idealizou, denominado “Projeto Atlântico”, em 1998: envolveu as redes de televisão Cultura e RTP, contando com a colaboração de críticos, artistas e intelectuais brasileiros e portugueses, como Nelson Motta, Raul Solnado, José Saramago, Mário Soares; encontros de cantores ou grupos musicais, reunidos em duplas, como Maria Bethânia e Mísia, Marisa Monte e Cesária Évora, Wagner Tiso e Rão Kyao, Leila Pinheiro e Rui Veloso, entre outros. “Só para contrariar” Orestes Barbosa e outros pensadores refratários à cultura lusitana, brasileiros

continuariam a receber a música portuguesa de braços abertos – e vice-versa. Um recado muito singelo encontrei na sala da casa de Manuel Marques, em São Paulo:



Figura 6 Manuel Marques: estrofe de sua autoria (s/d). Doação do autor a Heloísa Valente

### Pós-escrito:

Não assisti a António Maria. Criança, ouvia falar do impecável trabalho de Sérgio Cardoso sob a pele do personagem-título. Meu primeiro contato com o personagem foi recente, para fins deste estudo. De outra parte, pude conhecer pessoalmente Manuel Marques. A semelhança física entre o personagem da telenovela e o músico é marcante. Teria a equipe de maquiagem tomado como modelo o próprio Marques, para a criação do personagem? Ainda que mera suposição, a pergunta desperta curiosidade.

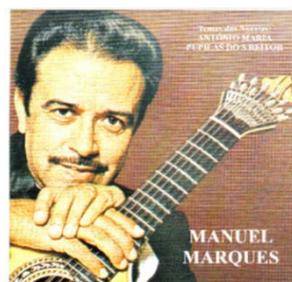
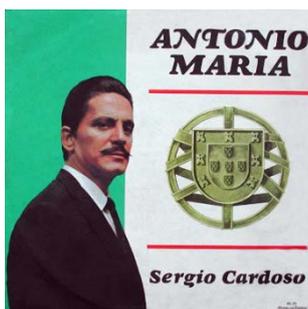


Figura 7 Sérgio Cardoso caracterizado como António Maria ... ou Manuel Marques? Fonte: Acervo Nelito Marques.

### REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mauro. Portugal com amor. Personagens e atores portugueses que enriqueceram a telenovela brasileira. 2000. In: **Anais do XXIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação**. Manaus, 2000. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/b1003f9bc03240d11d4519ec26376a2c.pdf>. [Consulta: 27 fev 2015].

ANDRADE, M. “O fado”, *in*: **Música, doce música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, ([1930]1976).

CARVAS, Amparo. A arte de Manuel Marques e a guitarra portuguesa. *In*: **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**, pp. 232-239. Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/232.pdf>. Consulta: [27 fev 2015].

PARANHOS, Adalberto. Samba versus fado: lutas e representações ea invenção do samba como ícone musical do Brasil. *In*: BRITO, Eleonora Z; PACHECO, Mateus de A; ROSA, Rafael (orgs.). **Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música**. São Paulo: Intermeios, 2013.

JAVORSKY, Elaine. De António Maria a Balacobaco: panorama da presença portuguesa na telenovela brasileira. *In*: **Atas do 9º Encontro Nacional da História da Mídia**. Trabalho apresentado no GT História da Mídia Audiovisual e Visual, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/de-antonio-maria-a-balacobaco-panorama-da-presenca-portuguesa-na-telenovela-brasileira>. Consulta: [27 fev 2015].

LEE, Anna. Cantora estreia no final do ano o projeto "Atlântico", com apresentações de cantores de língua portuguesa. Mistura de MPB e fado vira programa pop. *In*: **Folha de S. Paulo** 25 set. 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq25099811.htm>. [Consulta 23 fev 2015]

LOURENÇO, Eduardo: **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NERY, Rui. **Políticas culturais**. *In*: CASTELO-BRANCO, Salwa (org.). **Enciclopédia da música em Portugal no século XX, L-P**. Lisboa (?): Inet- MD; Cpirculo de Leitores, 2010.

PINTO DE CARVALHO (TINOP): **História do fado**. Lisboa: Dom Quixote, ([1903]1984).

RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos. Como o Brasil deu no que deu**. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1985.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Edunesp, 2001.

SILVA, João. MATOS, Tony. *In*: CASTELO-BRANCO, Salwa (org.). **Enciclopédia da música em Portugal no século XX, L-P**. Lisboa (?): Inet- MD; Cpirculo de Leitores, 2010.

TEFFEN, Lufe: A invasão portuguesa na TV brasileira. No dia do aniversário de Ricardo Pereira, relembre outros astros lusitanos que atuaram nas novelas do Brasil, 14 set. 2011. Disponível em: Portal IG. <http://gente.ig.com.br/tvenovela/a-invasao-portuguesa-na-tv-brasileira/n1597209233133.html>

TINHORÃO, José R: FADO: dança do Brasil, cantar de Lisboa - o fim de um mito. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

VALENTE, Heloísa de A. D. **Canção d'Além-Mar: O fado e a cidade de Santos**. Santos: Realejo; CNPq, 2008.

\_\_\_\_ Para se cantar o fado, tem de saber dar o mordente! Manuel Marques, o poeta das doze cordas e a difusão da música portuguesa na capital paulista. In: VALENTE, Heloísa de A. D. (org.): **Trago o fado nos sentidos: cantares de um imaginário Atlântico**. São Paulo: Letra e Voz; FAPESP, 2013.

**Momentos Maravilhosos de Antonio Maria**. Editorial Bruguera, 1969. [Consulta 23 fev 2015]

#### **Outras fontes na Internet:**

**António Maria: Trilha sonora original (1968)**. Disponível em: <http://www.toque-musicall.com/?p=1486>. [Consulta 23 fev 2015]

**António Maria**. In: Wikipedia. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio\\_Maria\\_%281985%29](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B4nio_Maria_%281985%29). [Consulta 23 fev 2015]

**Tony de Matos. Só nós dois**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sMFvqPgiArM> RTP1, 1985 (Coliseu dos Recreios?). [Consulta 23 fev 2015].

**As pupilas do Senhor Reitor: trilha sonora de abertura**. <http://www.youtube.com/watch?v=xsok70iALpg>. [Consulta: 12 jun 2013].

**TV Tupi lança com sucesso novela António Maria (1968)**. Disponível em: Portugal no mundo: <http://portugal-mundo.blogspot.com.br/2009/03/tv-tupi-lanca-com-sucesso-novela.html>

**Geraldo Vietri sobre António Maria(1968)**. Disponível em: **Acervo digital Aracy Balabanian**. [https://www.youtube.com/watch?v=y\\_Kkb0cM\\_sA](https://www.youtube.com/watch?v=y_Kkb0cM_sA). [Consulta: 2 fev. 2015]

**Subprefeitura Vila Maria/ Vila Guilherme, In: Prefeitura de São Paulo/Subprefeituras**.

Disponível em:

[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/vila\\_maria\\_vila\\_guilherme/historico/index.php?p=389](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/vila_maria_vila_guilherme/historico/index.php?p=389). [Consulta: 2 de jul. 2013].

#### **Discografia:**

MARQUES, Manuel. **A Viola no Cinema**. As mais belas músicas do filme Sertão em Festa (da trilha sonora do filme Sertão em festa)-da Servicine Ser. Gerais de Cinema Ltdª. FERMATA - FB-273 [LP], 1969.



- \_\_\_ . **Manuel Marques e a sua guitarra apresentando os temas da telenovelas António Maria e A muralha.** FERMATA - FB-238 [LP], 1969.
- \_\_\_ . **As pupilas do Sr. Reitor TV Record.** FERMATA - FB-280 [LP], 1969.
- \_\_\_ **Portugal em 12 Cordas.** TODAMÉRICA - LPP-TA-340 [LP], 1967.
- \_\_\_ . **As Pupilas do Sr. Reitor.** FERMATA - EPN-124 [compacto duplo], s.d.
- \_\_\_ . **Dez vidas.** FERMATA - EPN-120 (compacto duplo), s.d.
- \_\_\_ . **A trilha sonora da novela *António Maria*.** FERMATA - FB-238 [LP], s.d.
- \_\_\_ . **Portugal e seu Folclore.** FERMATA – F- 12.660 [LP], s.d.
- \_\_\_ . **Orquestra Típica Portuguesa.** Casa de Portugal de São Paulo.

## Mediação cultural, midiaticização e o Movimento *Hip Hop*<sup>1</sup>

Jocimara Rodrigues de Sousa<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP

### Resumo

Partindo da observação da crescente exposição midiática dos assuntos ligados à cultura periférica, encabeçada pelo *Hip Hop* e sua vertente musical, o *Rap*, o propósito deste trabalho é identificar nas três principais esferas do campo cultural – produção, mediação e recepção – os mecanismos que camuflam as lutas de forças entre hegemonia e subalternidade. Levando em conta a forte relação e as profundas influências por elas sofridas, reciprocamente, no processo de mediação cultural e midiaticização, o processo de disseminação da cultura *Hip Hop* e do *Rap* num cenário cultural hegemônico sinaliza uma mudança de paradigmas do consumo e da produção cultural, decorrente de uma possível interferência midiática no processo de mediação.

**Palavras chave:** Mediação Cultural; *Rap*; Comunicação.

### 1. Introdução

Os produtos e produtores culturais periféricos estão ganhando cada vez mais espaço nos grandes veículos de comunicação. Essa constatação parte da ascensão de artistas tidos como referências do movimento *Hip Hop*<sup>3</sup> no cenário cultural hegemônico. Tomemos como exemplo a valorização da obra de artistas ligados à estética do movimento *Hip Hop*, como os artistas plásticos, denominados “osgêmeos” e Cranio<sup>4</sup>, cujas exposições têm ocupado não apenas muros e grandes painéis localizados em espaços públicos, mas

---

1 Trabalho apresentado no GT 9: Memória e Música, do **Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com a História Oral**, realizado na Universidade Municipal São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, SP, de 27 a 30 de abril.

2 Mestranda do Departamento de Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP. E-mail: [jocimara.rsousa@gmail.com](mailto:jocimara.rsousa@gmail.com).

3 Em linhas gerais, o *Hip Hop* é um movimento sociocultural originado dos “guetos” nova-iorquinos no final dos anos 1970. Constituídos de quatro elementos artísticos, o DJ, o MC, o Break e o Grafite e de um elemento político, o Conhecimento. Este fenômeno será abordado em detalhes em tópico posterior.

4 Informações extraídas do site UOL Entretenimento e Zero Cool Gallery. Disponíveis em <<http://goo.gl/nFtqX7>> e <<http://www.zerocoolgallery.com/artist/cranio/>>, respectivamente. Acesso em 2.mai.2014.

também galerias e museus pelo mundo. O mesmo ocorre com a promoção de obras literárias de autores periféricos, como Ferréz e Sérgio Vaz, do sarau Cooperifa, considerados pelo público e pela crítica especializada, expoentes da chamada literatura marginal/periférica e alcançaram grandes marcas de venda e reconhecimento no mercado editorial<sup>5</sup>. Soma-se a esses eventos a recorrente participação de músicos, como o grupo Racionais MC's e Criolo, entre outros, em grandes festivais de música, programas televisivos e premiações<sup>6</sup>.

Analisando a produção e a recepção dos produtos culturais da periferia, bem como as negociações entre seus artistas e o centro – processo complexificado pela influência da mediação exercida pelos veículos de comunicação hegemônicos – observa-se que a interferência desta mídia é relevante sobre a mudança de representações veiculadas e também sobre as mudanças dos padrões de consumo cultural das elites.

Por outro lado, também não se pretende reduzir a análise de mediação e recepção apenas à relação de consumo. Crê-se na atribuição de novos significados e novas relações na sociedade. A apropriação da cultura periférica pelos sujeitos não-periféricos estabelece uma quebra de paradigmas de gostos, refletindo as transformações dos discursos que ecoam num determinado contexto, desvelando (ou reivindicando) transformações sociais. Os fatores que exercem influência sobre os padrões de gosto ultrapassam o campo midiático e também se referem a outras esferas institucionais.

Certamente, as preferências por determinadas linguagens estéticas não foram transformadas súbita e radicalmente, mas revelam uma tendência que vem sendo

---

5 O interesse das classes média e alta pela literatura marginal/periférica pode ser observado pela participação de autores dessa tendência em eventos tidos como elitizados, como a Feira Literária de Paraty: Ferréz participou da Flip de 2004, na mesa “Exclusão Social: Fato e Ficção”. No ano seguinte, o *rapper* e escritor MV Bill participou da mesa 11, “Ritmo, Poesia e Política”. E em 2007, Paulo Lins foi convidado para compor a mesa “Sobre Menino e Lobos”. Informações extraídas do site oficial do evento. Disponível em <[www.flip.org.br](http://www.flip.org.br)>. Acesso em 1º.mai.2014.

6 Dentre as premiações concedidas aos Racionais MC's destacam-se a condecoração de Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural, outorgada pelo Ministério da Cultura em 2006 e também as premiações concedidas pela MTV, o VMB 1998 e 2012. Em relação ao músico Criolo, podemos destacar o prêmio Bravo! Bradesco Prime de Cultura de 2011, e no mesmo ano, venceu na categoria Artista Revelação no Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Informações extraídas do Dicionário Cravo Albin da MPB e site oficial do MinC. Disponíveis em <<http://www.dicionariompb.com.br/criolo>> e <<http://goo.gl/RKDCNZ>>, respectivamente. Acesso em 1º.mai.2014.

reforçada nas últimas décadas ao indicar a emergência de um perfil de consumidor cultural mais sensível socialmente, ou seja, uma parcela da elite intelectualizada.

Em boa medida, o *rap* se constituiu em um campo de ruptura com os discursos tradicionais e se apresenta como um projeto inovador, tanto no campo cultural quanto em outras esferas sociais. Do campo cultural, ganham relevo a utilização de técnicas inovadoras de composição musical, com o uso de *samplers* e sintetizadores, mas também visível nas letras voltadas para a crítica social e dotadas de elementos que operam num código próprio, ou como Érica Peçanha do Nascimento (2010, p.119) descreve, “a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos etc”.

Dessa forma, as letras denunciadoras do *rap* vão ao encontro dos anseios transformadores da ação social dos sujeitos da classe média, apresentando uma inovação no campo cultural mas também oferecendo à crítica especializada a possibilidade de promover debates sobre a estética periférica. Considerando a “necessidade” da crítica em suscitar expectativas sobre o público, além de legitimar uma determinada estética, a crítica especializada assume um dos principais papéis de mediação do consumo cultural.

A crítica especializada, segundo Pierre Bourdieu, desperta sobre os sujeitos uma expectativa de validação – ou deslegitimação – de uma estética, considerando a credibilidade conferida ao crítico pelo próprio público. “Um crítico pode apenas ter ‘influência’ sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão de mundo social, em seus gostos e todo o seu *habitus*.” (Bourdieu, 2007, p.191). Interessa compreender aqui, além dos processos motivadores que levaram às transformações no campo cultural nas suas distintas esferas – produção, difusão e recepção – compreender como esse processo reflete as transformações sociais.

## 2. O Movimento

O período de ascensão do *Hip Hop* no cenário cultural no seu país de origem, Estados Unidos, é marcado principalmente pela perseguição institucional aos movimentos negros

anti-racistas organizados. Em 1968, o líder pelos direitos civis Martins Luther King é assassinado na cidade de Memphis, EUA, momentos antes de uma marcha. Os Panteras Negras, partido fundado em 1966 que se dedicava a reivindicar, principalmente, o direito de auto-defesa<sup>7</sup> da população negra, teve consideráveis baixas entre seus militantes, perseguidos sistematicamente pela polícia.

Neste mesmo período a sociedade norte-americana é assolada por crises políticas e econômicas. Em 1974 o presidente Richard Nixon renuncia à Presidência da República em decorrência do seu envolvimento no caso de corrupção *Watergate*. Em 1975, os Estados Unidos sofreram sua primeira derrota militar na guerra do Vietnã. No início da década seguinte, assume a presidência dos Estados Unidos Ronald Reagan, cujo mandato foi responsável pelo recrudescimento “das relações com a União Soviética e atacou duramente os direitos civis das minorias conquistados na segunda metade dos anos 1960”. (FELIX, 2005, p.65)

Em meados dos anos 70, num período marcado por profundas crises econômicas e políticas e pela perseguição e desmantelamento de instâncias reivindicatórias pelos direitos civis dos negros, emerge dos “guetos” da cidade norte-americana de nova York o movimento *Hip Hop*. O cenário refletia um momento de acentuada desigualdade social, com expressivo aumento da criminalidade, especialmente em bairros como o Brooklyn e o Bronx, cujos imigrantes, afro-americanos e latino-americanos compunham a maioria da população.

Somados a este ambiente de instabilidade política e econômica, a inovação tecnológica expressa na transição do sistema analógico para o digital, analisado por Felix (2005), foi determinante para o desenvolvimento do movimento. Na impossibilidade de acesso aos bens culturais tradicionais, como aprendizado de técnicas de composição

---

7 Segundo Rosangela Malachias (s/d), a luta pelos direitos civis dos negros se dividiam em duas vertentes: a luta pacífica, liderada pelo pastor Martin Luther King, que pregava a não violência. E a luta “armada”, liderada pelo partido, originalmente denominado Black Panther Party for Self-Defense (Partido Pantera Negra Para Auto-Defesa), que pregava a luta armada, cuja arma que instrumentalizaria a luta seria a arma legal, representada pelo conhecimento da Constituição norte-americana, pelo direito ao porte de arma, pelo direito de observação do trabalho policial e a identificação do policial em caso de violência.

musical, os jovens passaram a reciclar os toca-discos descartados pela classe média para produzirem a sua música, o *rap*.

Deste contexto agitado política e culturalmente, o movimento *Hip Hop* começa a pulsar pelos guetos de Nova York. O pesquisador Hermano Vianna (1988) descreve a eclosão desse movimento como um fenômeno musical contemporâneo às discotecas, produzido de maneira singular e com os recursos técnicos e financeiros disponíveis. Se tratava, segundo o autor, de um processo de ressignificação e redesenho do que estava na moda. Como o acesso às discotecas era limitado (dadas as condições financeiras da população jovem do Brooklyn e do Bronx), ressurgiram as *soundsystems*, grandes festas organizadas em espaços públicos, tradicionais da cultura jamaicana.

As festas foram se popularizando, bem como as técnicas de produção de som e as mensagens transmitidas nas letras, e esses eventos de lazer chamavam cada vez mais atenção. Segundo Vianna (1988, p.48), “em setembro de 1976, num local chamado *The Audubon*, Grandmaster Flash organizou um baile para 3 mil pessoas. Essa foi a festa que reuniu o maior número de dançarinos antes que o *Hip Hop* se tornasse conhecido fora de Nova York”.

Destituídos dos recursos tradicionais de produção artística e influenciados pela moda que relegava ao segundo plano o uso dos instrumentos musicais, dando espaço para sintetizadores, *drum machines* e outros recursos mais acessíveis, os jovens marginalizados confraternizavam nos bailes, para tocarem seus discos, falar e dançar.

Estas três atividades, triviais de uma festa, formaram o tripé de um dos maiores movimentos juvenis da história: quem tocava os discos era o *Disc Jockey* (DJ), responsável pela aura da festa e pela seleção e aplicação de técnicas de execução das músicas, com o objetivo de ampliar e transformar o material sonoro conhecido em algo novo. Aos mais eloquentes era destinado o “cargo” de Mestre de Cerimônias (MC), responsável pela animação do público, cujo papel era interagir oralmente com o público, acompanhando a batida do DJ. Os dançarinos se dedicavam à evolução dos passos do *break*, dança caracterizada pela execução de movimentos “quebrados”, ou seja, não

fluidos, de braços e pernas. O dançarino de *break*, chamado de *b-boy* ou *b-girl* abreviação de *breaker boy/girl*, era imitado e desafiado constantemente.

Aos elementos musicais foi acrescentado o *grafitti*, elemento de expressão plástica do movimento *Hip Hop*. Segundo Silva (1998), o *grafitti* surgiu, inicialmente, como uma simples assinatura, ou *tag*. A *tag* era caracterizada pelo apelido, como forma de intervir no espaço público e afirmar sua identidade, e pelo número da rua, desempenhando função de delimitação espacial, usada geralmente para marcar o território de determinada *gang*. Com o tempo, o *grafitte* ganha novas formas, cores e estilos, se consolidando no campo das artes como expressão urbana ou arte das ruas.

Com os quatro elementos artísticos consolidados, o DJ Afrika Bambaataa, fundador da Universal Zulu Nation<sup>8</sup>, sugere que seja incluído ao movimento um elemento puramente político, que desenvolvesse sensibilidade social. Assim, foi acrescentado o quinto elemento, o “Conhecimento” ou “Sabedoria”, responsável por esclarecer e conscientizar os sujeitos sobre a história e a cultura do *Hip Hop*<sup>9</sup>.

Tão logo estabelecidas as bases do movimento, em outubro de 1979 surge o primeiro registro fonográfico de um *rap* norte-americano, que se tornou um grande sucesso: a música é “Rapper's Delight” do grupo Sugarhill Gangs. Segundo Hermano Vianna, “Rapper's Delight foi um enorme sucesso de vendagem, o que possibilitou a contratação, por vários selos de discos independentes, de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, entre outros”. (IDEM, p.32)

Dois anos depois da gravação de Sugarhill Gangs, em outubro de 1981, vai ao ar nos Estados Unidos o canal MTV (Music Television). Com transmissão via satélite, a emissora propunha veicular 24 horas de vídeos de música (videoclipes) por dia, intercaladas por entrevistas e notícias sobre o mundo da música.

Nos primeiros anos de transmissão, a MTV veiculava prioritariamente videoclipes de bandas de rock e a maioria de seus apresentadores (VJs) eram brancos. Artistas negros,

---

8 A Universal Zulu Nation é uma entidade sem fins lucrativos, criada em 1973 com o objetivo de organizar e disseminar a proposta política e estética do movimento Hip Hop.

9 Informações extraídas do site oficial Universal Zulu Nation. Disponível em <<http://www.zulunation.com/afrika.html>>. Acessado em Julho de 2013.

sucesso na indústria fonográfica, como Stevie Wonder, Marvin Gaye, Earth Wind&Fire, não tinham seus videoclipes veiculados pela emissora<sup>10</sup>. A barreira só foi quebrada com o lançamento do videoclipe da música “Billie Jean” de Michael Jackson, pela CBS<sup>11</sup>.

Rompida a barreira de “estilo”, videoclipes de *rap* passaram a figurar na programação da MTV e, em agosto de 1988, estreia o programa “Yo! MTV Raps”. Segundo L'Pree (sem data), os produtores imaginavam alcançar uma audiência de 0,4 ou 0,5 pontos Nielsen. Uma semana depois da exibição, o programa saltou dois pontos, demonstrando uma rápida aceitação do estilo pelos jovens de todo o país.

### 3. Mídia, Modismo e Mercado

Por não se tratar de um movimento estático, o *rap* passou por transformações substanciais, ocasionando a formação de correntes ideológicas distintas no movimento. Este processo que fomenta discussões sobre a sua evolução, reforça a contradição observada no consumo do *rap* pelas classes abastadas da sociedade. Surgem questionamentos sobre modismos que levariam à apropriação desta estética pelos não-periféricos. Ainda, a resistência em não se apresentar para outros públicos que não compartilham da mesma experiência, códigos e valores dos artistas periféricos, poderia enfraquecer o discurso e a luta pelo reconhecimento de direitos dos subalternos.

Considerando o fato de que tanto a emissora MTV, quanto o movimento *Hip Hop*, interligados ou não, partiram de seus territórios de origem, Estados Unidos, para “colonizar” novos locais, essa expansão, possível pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, deve muito de seu sucesso ao processo de globalização.

Segundo Arnaldo Contier (2005), o movimento teria chegado ao Brasil por intermédio dos jovens da classe média e alta, que viajavam para os Estados Unidos e ao

---

10 Informações extraídas da pesquisa de Charisse L'Pree Corsbie-Massay, intitulada “Hip Hop & MTV: A Cultural Symbiosis”, disponível em <<http://www.charisselpree.com/research>>. Acesso em jul.2013.

11 A MTV teria se recusado a veicular o videoclipe de Michael Jackson, argumento que o estilo não se encaixava nos padrões da emissora, que privilegiava o rock'n'roll. Diante da recusa, a CBS ameaçou tirar todos os outros videoclipes dos seus outros artistas da emissora, o que era equivalente a 25% da programação, e incluía bandas como Pink Floyd e Journey. (KAPLAN, E.ANN. *Rocking Around The Clock*, 1987)

retornarem, traziam a novidade da dança que se popularizou no território norte-americano, o *break*. Nelson Triunfo, então componente do grupo de soul “Funk&Cia”, que se apresentava na discoteca Fantasy, localizada em Moema, bairro nobre da cidade de São Paulo, tomou contato com os primeiros passos e se especializou nesta linguagem. Triunfo teria frequentado a Fantasy por cerca de um ano e em seguida teria levado “o *break* e o *Hip Hop* para o seu local de origem: a rua”. (CONTIER, 2005)

As condições dos jovens marginalizados no período de surgimento do *Hip Hop* nos Estados Unidos e no Brasil são semelhantes, porém, vale observar que o movimento é trazido para o Brasil pela “bagagem” da classe média paulistana e no segundo momento, é apropriada pelos jovens periféricos que frequentavam o centro, especificamente a Rua São Bento – reduto do movimento por alguns anos – por intermédio de Nelson Triunfo e seus companheiros. A periferia paulistana receberia a novidade posteriormente, com a instalação das “posses”<sup>12</sup>. Quando, finalmente, o discurso do *rap* se dissemina, a periferia passa a ter visibilidade social e seus problemas começam, gradativamente, a entrar na pauta da agenda pública.

É principalmente através dos meios de comunicação que as novas representações são construídas, disseminando estereótipos e preconceitos e limitando a possibilidade de experiência e de percepção da sociedade como um todo. As representações construídas pela mídia sobre as minorias tendem a seguir dois caminhos: a romantização, que deturpa a realidade e extrai apenas “o que há de melhor” de uma comunidade, apresentando-a de maneira homogênea e livre de contradições e desigualdades, e a “demonização” destas minorias através do discurso desqualificador.

Esse processo carrega consigo duas forças propulsoras: a primeira é a homogeneização promovida pela mídia, que fazendo uso de generalizações e estereotipação dos indivíduos marginalizados (seja por questões étnicas, culturais ou sociais), servindo como marcador de diferenças. Mas, na sociedade “global”, predominam as representações homogêneas, seja da sociedade à qual está inserido, seja

---

12 São chamadas de posses as “associações locais de grupos de jovens rappers que têm como objetivo reelaborar a atividade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer”. (SILVA, 1998)

da sociedade do outro, distante. Essa experiência, aproximada pelos meios de comunicação e reforçada pela globalização, “desloca” as culturas, submetendo-as a análises que afetam a base do processo de construção da representação cultural.

As representações formuladas pela mídia, que deveriam ser consideradas alegorias destinadas ao entretenimento, acabaram virando referência na construção das representações sociais, levando à estereotipação e disseminação de preconceitos. Ou, como explicado por Appadurai,

Esses meios de comunicação transformam o campo de mediatização de massas porque oferecem à construção de eus imaginados e de mundos imaginados novos recursos e novas disciplinas. (...) Graças à mera multiplicidade que assume (cinema, televisão, computadores e telefones) e à maneira como se move no seio das rotinas da vida quotidiana, a comunicação eletrônica é uma ferramenta para que cada indivíduo se imagine como um projeto social em curso. (APPADURAI, 2004, p. 14-15)

É na tentativa de superar essas distorções e de assumirem o papel ativo na construção da própria identidade através do reconhecimento, que se defende a ideia de que as minorias políticas lancem mão da produção cultural fundamentada nas próprias experiências e conhecimentos. Assim, o *Hip Hop* reconstrói sua identidade, denunciando a falta de oportunidades, o descaso do poder público e as más condições materiais em que vivem.

A participação do *rap* na indústria fonográfica cresceu rapidamente, associando-se aos meios de comunicação hegemônicos, mas ainda há um movimento que resiste e prega o bom uso da máquina midiática. Segundo Herschmann, o equilíbrio que se tem procurado entre a cooptação da Indústria Cultural e a resistência são os arranjos feitos entre os próprios produtores para desenvolver sua própria indústria da cultura. Desde o processo de produção, circulação e difusão, meios alternativos são elaborados para preservar o caráter de resistência da mensagem, garantir que os produtos e sua equipe tenham liberdade de produção e sejam adequadamente remunerados pelo trabalho. Apesar dos esforços, o trabalho ainda esbarra em grandes obstáculos, como assinala Herschmann (2005, p.209):



Apesar do circuito “alternativo” de produção e consumo cultural não ser completamente independente – boa parte desta produção está articulada ou é apropriada pela grande indústria – e de ser possível constatar um crescente interesse dos jovens de diferentes segmentos sociais (colocando o *Hip Hop* em evidência e na condição de modismo), a cultura *Hip Hop* não vem se esvaziando de significados com este intenso processo de agenciamento; muito pelo contrário, parece vir se potencializando na cena urbana.

O *Hip Hop* não é o primeiro e não pretende findar a tradição de movimentos transgressores culturais que emergiram das injustiças sociais e eclodiram no cenário *underground*, e corre o risco de ser sufocado pela ordem hegemônica. Por isso, o campo cultural não deve ser entendido como um campo estático, mas o lugar de enfrentamento e de construção histórica.

A proposta para superar a manipulação é a subversão da ordem do discurso, como forma de expandir as interpretações e a produção do conhecimento. O propósito de trocas entre culturas distintas é fomentar as perspectivas, aumentando as possibilidades de produção de conhecimento. Os esforços dos teóricos dos Estudos Culturais para trazer à tona a ideologia escamoteada nos discursos midiáticos, especialmente nas produções televisivas, num primeiro momento, concentraram os estudos na produção textual, ou seja, na análise do discurso emitido pelos meios de comunicação. Em seguida, houve um deslocamento do foco da análise do texto para a audiência. Neste momento, passa-se a analisar a audiência e o processo de codificação e decodificação do discurso, na tentativa de identificar as interpretações construídas pelo receptor. Segundo Hall (2003, p.390),

Estamos agora plenamente cientes de que esse retorno as práticas de recepção e "uso" da audiência não pode ser entendido em termos simplesmente comportamentais. Os processos típicos identificados na pesquisa positivista sobre elementos isolados — efeitos, usos e gratificações — são eles próprios ordenados por estruturas de compreensão, bem como são produzidos por relações econômicas e sociais que moldam sua "concretização" no ponto final da recepção e que permitem que os significados expressos no discurso sejam transpostos para a prática ou a consciência (para adquirir valor de uso social ou efetividade política)”.

Consolidado o potencial de resistência do receptor, contrariando a interpretação tradicional de indivíduos passivos e apáticos diante das manipulações midiáticas, os Estudos Culturais passam a compreender que outros fatores também influenciam no processo de recepção. Pode-se inferir que a participação do receptor na comunicação envolve mediações entre o hegemônico e o subalterno, ou seja, o espaço relacional – o campo da cultura – na recepção é um cenário que admite a negociação e o conflito.

Compreender o processo de mediação é compreender uma importante parte do processo de apropriação e resistência do cenário que estamos estudando. A apropriação de expressões culturais reflete o processo de estabelecimento da hegemonia cultural, cuja influência não se impinge de maneira coercitiva ou manipuladora, mas de maneira linear, onde os envolvidos neste processo são reconhecidos como negociadores e mediadores. O poder não está mais concentrado, mas difuso entre as esferas envolvidas.

A influência dos meios de comunicação modifica o processo de recepção, utilizando técnicas de repetição, desvelamento, exposição, transformando uma manifestação cultural espontânea em produto comercializável, mas não é possível reduzir a análise de mediação e recepção apenas à relação de consumo, pois há atribuição de novos significados e de novas relações na sociedade.

As consequências do processo de apropriação e mercantilização de culturas marginalizadas vão além de alterações no campo político e econômico. Segundo o pesquisador Jeff Chang (2005), após o *rap* deixar de ser uma música de resistência para se tornar *mainstream*, os discursos veiculados pelo próprio *rap* passaram a ser pensados e pautados de acordo com a demanda mercadológica. Em especial nos países periféricos, a penetração dos produtos culturais provenientes dos países de centro é fortalecida pelo processo de “importação”, que aparentemente legitima o consumo.

#### **4. Considerações Finais**

Entende-se neste estudo que a absorção de qualquer expressão cultural pode ser influenciada pela mídia, mas ela não é o único fator determinante do que será consumido pelo receptor. Segundo Martín-Barbero (2009, p.140), o processo de recepção é o “espaço

relacional dos conflitos que articulam a cultura, das mestiçagens que a tecem, das anacronias que a sustentam e por último, do modo que trabalha a hegemonia e as resistências que mobiliza”.

Pensando nas discussões desse processo dicotômico estabelecido entre *underground* e *mainstream*, Heloisa Buarque de Hollanda (2007) apresenta uma alternativa que busca levar à superação desta problemática, na qual os atores sociais envolvidos neste processo compartilhariam do conhecimento e do engajamento para dar continuidade à transformação social proposta pelo movimento. Partindo da análise da cooperação entre acadêmicos e sujeitos periféricos expressa na composição do livro “Cabeça de Porco”, de MV Bill, Celso Athayde e Luiz Eduardo Soares<sup>13</sup>, Hollanda compreende esta produção coletiva como

Um caso de saber compartilhado com igual peso para cada uma das partes, cada autor oferecendo a sua dicção e sua competência específicas em pé de igualdade, em que a autoria é menos importante do que o conjunto polifônico do trabalho, que é precisamente de onde esta obra tira a sua maior força e valor.

Interessante observar que sem a noção do processo de compartilhamento de conhecimento, o movimento *Hip Hop* sequer chegaria ao Brasil, tendo em vista de que se trata de uma manifestação cultural decorrente da insurgência da população dos “guetos” norte-americanos, dadas as condições de violação de direitos à qual essa população estava submetida.

Apesar da tentativa de captura das formas culturais de resistência, não existe a possibilidade de captura completa destas formas, seja pela resistência em se incorporar no processo, seja na constante elaboração de estratégias alternativas para preservação da autonomia, criando novos espaços, técnicas e estratégias de produção e circulação. Logo, o quinto elemento do *Hip Hop* – o conhecimento – torna-se primordial quando pensamos

---

13 Transcrevo aqui a apresentação feita pela própria Heloisa Buarque de Hollanda em seu artigo “Intelectuais x Marginais”: MV Bill é um rapper com forte militância política. Celso Athayde representa as lideranças comunitárias e é presidente da Central Única das Favelas (CUFA). Luiz Eduardo Soares é sociólogo e já exerceu cargos como de Secretário de Segurança do Rio de Janeiro durante a gestão de Garotinho e também foi Secretário de Segurança Pública durante o governo Lula.

na preservação do caráter transgressor e de resistência das próximas gerações, mesmo que numa nova estética e determinando novos paradigmas de ação.

### Referências

AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do. **O rap, o Hip-Hop e o funk**: a eróptica da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. *Psicologia USP*, v. 22, p. 593-620, 2011.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**: A Modernidade Sem Peias. Lisboa: Editora Teorema, 2004.

BÉTHUNE, Cristian. **Le Rap**: Une Esthétique Hors La Loi. Paris, Édition Autrement, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Distinção**: Crítica Social do Julgamento. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007.

CONTIER, Arnaldo. **O Rap Brasileiro e os Racionais MCs**. In: Anais do I Simpósio Internacional do Adolescente, Scielo, 2005.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop**: cultura e política no contexto paulistano. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Intelectuais X Marginais**. Revista idiosincrasias.

Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/intelectuais-x-marginais/>>. Acesso em 1º.mai.2014.

L'PREE, Charisse. **Hip Hop&MTV: A Cultural Symbiosis** In: **A Social History of MTV**. Undergraduate Thesis. Thesis (Humanities: Comparative Media Studies) – Massachusetts Institute of Technology, USA, 2003.

MALACHIAS, Rosangela. **Movimentos Negros**: (In)visibilidade na Educação e na Mídia. Projeto Raça, Desenvolvimento e Desigualdade Racial. Disponível em

<[http://www.erudito.fea.usp.br/PortalFEA/Repositorio/1181/Documentos/leituras/leitura\\_1\\_2\\_2.pdf](http://www.erudito.fea.usp.br/PortalFEA/Repositorio/1181/Documentos/leituras/leitura_1_2_2.pdf)> . Acesso em 6.mai.2014



MARINO, Paula R. MTV e as Concepções das Audiências: As Abordagens de Kaplan, Lewis, Fiske, e Goodwin. **Contracampo**, Brasil, v.9, n.0, 2005. Disponível em <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/contracampo/article/view/31>>. Acessado em 06 ago. 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, ROSANA. Construções de Alteridade: Políticas de Pertença e Cultura *Hip-Hop*. **Revista Periferia**, v. 4, n. 1, jan-jul 2012.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. **É Tudo Nosso!** Produção Cultural na Periferia Paulistana. 2011. 213 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, SP, 2011.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Hip Hop**. Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado ao Depto. de Jornalismo da ECA-USP. São Paulo, USP, 1997.

POSCHMAN, Márcio. **Nova Classe Média?** O trabalho na base da pirâmide social brasileira. São Paulo, Boitempo Editorial, 2012.

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na Cidade de São Paulo:** Música, etnicidade e experiência urbana. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

## Memória da cultura popular e religiosidade nas fotografias de Augusto Pessoa na obra *Visagens nordestinas*<sup>1</sup>

Raron de Barros Lima Moura<sup>2</sup>

Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul -SP

### Resumo

O tema da pesquisa é a memória da cultura popular e religiosidade nordestina nas fotografias de Augusto Pessoa na obra *Visagens Nordestinas* (2012). O objetivo do artigo é analisar, sob a ótica de Iuri Lótman, quais aspectos estéticos culturais das fotografias *Joaquim Mulato e o cruzeiro de penitência* (figura 1), *Mateus de Reisado na Festa do Pau da Bandeira* (figura 2), *Romeira na Pedra de Santo Antônio* (Figura 3), *Sincretismo religioso na Feira de Caruaru* (figura 4) e *Banda de pífano dos irmãos Aniceto* (figura 5) remetem a memória da cultura popular e religiosidade nordestina. A pesquisa é exploratória com metodologia de análise documental e semiótica. A partir dos conceitos da semiótica da cultura foi possível reconhecer os elementos visuais das velas, santos, orixás, instrumentos musicais, ornamentos e vestimentas que caracterizam a religiosidade e a cultura popular nordestina.

**Palavras chave:** Memória; Fotografia; Cultura popular; Religiosidade; Semiótica;

### Introdução

A obra *Visagens nordestinas* (2012) era para ser inicialmente um livro fotográfico, aprovado em 2011 pelo Programa de Cultura Banco do Nordeste/BNDES, retirado de um trabalho autoral do fotógrafo Augusto Pessoa iniciado em 1999 na Chapada do Araripe – CE. O intuito dessa ação seria mostrar a cultura popular, a religiosidade e as belezas naturais. Porém, o fotógrafo percebeu em conversas com Alberto Marsicano (músico de *sitar*) e os músicos da Cabruêra (banda paraibana) no Encontro da Nova Consciência que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT9: Memória e Música, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – SP, raron\_moura@hotmail.com

poderia expandir seu trabalho para outras linguagens e desenvolver algo híbrido, um produto de artes integradas. Dessa maneira, em 2012, a obra foi lançada com contribuição fotográfica de Augusto Pessoa, canções da Cabruêra e direção artística de Alberto Marsicano.

O produto dessa junção foi uma caixa composta por CD *Nordeste oculto* e livro *Nordeste desvelado*, vendida pelo site oficial da Cabruêra e nos shows nacionais e internacionais. O público pode apreciar a obra de duas maneiras: híbrida (fotografia, canções e textos) ou individualizada. O CD foi disponibilizado junto com o livro, mas também pode ser baixado separadamente pela internet. As fotografias também puderam ser vistas na exposição *Nordeste desvelado*, realizadas no Rio de Janeiro – RJ (agosto e setembro de 2012) e João Pessoa - PB (abril de 2013).

Dentro desta perspectiva, o objetivo do artigo é analisar os aspectos estéticos culturais das fotografias de Augusto Pessoa que remetem a memória da religiosidade e cultura popular nordestina na obra *Visagens nordestinas*. Para alcançar esse objetivo, foram selecionadas cinco fotografias do livro *Nordeste desvelado: Joaquim Mulato e o cruzeiro de penitência* (figura 1), *Mateus de Reisado na Festa do Pau da Bandeira* (figura 2), *Romeira na Pedra de Santo Antônio* (Figura 3), *Sincretismo religioso na Feira de Caruaru* (figura 4) e *Banda de pífano dos irmãos Aniceto* (figura 5). As imagens passaram pelo processo de análise em seus aspectos visuais e culturais. Para facilitar o entendimento do leitor, a primeira parte do artigo apresenta a obra *Visagens nordestinas* e suas relações com cultura popular e sincretismo religioso; os conceitos de texto, memória e semiosfera, sob a ótica de Iuri Lótman.

### ***Visagens nordestinas, cultura popular e sincretismo religioso***

A obra de artes integradas (música, fotografia e escrita) chamado *Visagens nordestinas*, criado por Augusto Pessoa (fotógrafo), Cabruêra (grupo musical) e Alberto Marsicano (músico) surgiu em 2012. O objetivo dos artistas era criar um produto cultural que representasse a religiosidade e a cultura popular nordestina. Nele, houve a contribuição de Alberto Marsicano e Cabruêra, na criação do CD *Nordeste oculto*, e Augusto Pessoa

na criação do livro com 48 fotografias e exposição intitulada *Nordeste desvelado*. O produto dessa junção foi uma caixa composta por CD e livro, vendida pelo *site* oficial da Cabruêra e também nos *shows* nacionais e internacionais.

Augusto Pessoa é fotógrafo de Campina Grande - PB. Ele trabalha com fotografia desde 1994. É *free-lancer* para as revistas, como, por exemplo: *National Geographic*, *Vida Simples*, *Continente*, entre outras. Além do trabalho sobre o Nordeste, ele realizou outras produções, como, por exemplo: *Capital Iluminada* (2010), *INTI* (2009) e *INKA: Uma Travessia* (2014). *Capital Iluminada* foi feito em coautoria com a arquiteta Lis Cordeiro Alves e retrata as belezas naturais e o patrimônio histórico de João Pessoa – PB. *INTI* é um catálogo de fotografias sobre os Andes. *INKA: Uma travessia* é um documentário e um catálogo fotográfico que mostra em detalhes a rota por terra até a cidade sagrada de Machu Picchu, partindo de Corumbá pelo lendário "trem da morte", na fronteira do Mato Grosso do Sul com a Bolívia. O artista ganhou as premiações: *Prix Photo 2010*, *Terra Viva Yázige 2010*, *Pérsio Galembeck de Fotografia 2010*, *Abril de Jornalismo 2008*, *Um Olhar sobre a Cultura Popular Nordestina 2007*; *Paraíba Seus Olhos 2007, 2008, 2009 e 2010*; *AETC Jornalismo 2006 e 2007*.

Cabruêra é uma banda paraibana, criada em 1998, em Campina Grande, por alunos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Ela possui sete álbuns lançados e participações em coletâneas nacionais e internacionais, como *Sons da terra - Brasil Allstars* (2001), *Brazil more than samba: sounds of Paraíba* (2009) e *Favela Chic: posto nove vol.3* (2004). Augusto Pessoa é fotógrafo profissional desde 1994, trabalha como repórter e fotógrafo *freelancer* para revistas brasileiras e estrangeiras. Alberto Marsicano (1952-2013) foi um filósofo brasileiro e músico de *sitar* indiano, infelizmente, falecido em 18 de agosto de 2013.

A obra *Visagens nordestinas* está relacionada com a cultura popular e algumas figuras desse universo nordestino, como, por exemplo, Padre Cícero, Luiz Gonzaga, Jackson do pandeiro, Ariano Suassuna etc. Para Ayla (2002), a expressão cultura popular está ligada a povos subalternos da sociedade, que vivem sob dependência política,

econômica e cultural de proprietários que dominam os meios de produção e lhes proveem o trabalho.

Ferreira (2010) detalha como se dá o processo de gestão da cultura popular dando como exemplo as brochuras populares.

[...] Em primeiro lugar, ela não é produzida pelas "elites" para se impor ao povo. Ela é gestada e produzida no âmbito desta cultura das bordas, aquela que não cultura oficial; é trazida e recriada por indivíduos que participam desse mesmo *continuum* de visão de mundo e repertório, com diversas gradações. Há a recuperação de linguagens em depósito, de saberes enraizados no universo popular, há uma força de resistência que não se pode negar e que até se transforma em não resistência e acomodação social, em conservadorismo político (FERREIRA, 2010, p. 93).

A cultura popular está sempre se reinventando para a manutenção da sua existência como memória não-hereditária. Portanto, as danças, as músicas, as poesias estão em constante mudança de forma diacrônica entre passado e presente. Outra característica dessa produção é a maneira de registro em suportes artesanais ou pouco industrializados, como folhetos, bonecos feitos de barro, pano, cordas, ferros; as roupas coloridas usadas no período de São João; pífanos feitos de bambu ou cano de pvc; tambores feitos de lata, madeira etc.

Outro tema encontrado nas fotografias de Augusto Pessoa é o sincretismo religioso e cultural, conhecido como uma mistura entre culturas, religiões e tradições. Mas, segundo Massimo Canevacci (1996), essa conceituação é mais ampla e envolve relações do comportamento humano. O conceito "atropela, dissolve e remodela a relação entre os níveis alheios e os familiares, entre os da elite e os de massa das culturas contemporâneas" (CANEVACCI, 1996, p.13). Ele ainda complementa que a cultura na contemporaneidade "já não é vista como algo unitário, que compacta e liga entre si indivíduos, sexos, grupos, classes, etnias; mas sim é algo que vem mais plural, descentrado, fragmentário e conflitual" (p.14).

Canevacci afirma que o sincretismo é *glocal*, global e local. "É um território marcado pelas travessias entre correntes opostas mescladas, com diversas temperaturas,



salinidades, cores e sabores. Um território extraterritorial" (CANEVACCI, 1996 , p.25). O autor fornece muitas possibilidades de nomenclaturas para o conceito de sincretismo cultural e constrói um encadeamento semântico, como, por exemplo: "uma proposta-oxímoro, um projeto ubíquo, um modelo descentrado, um texto-colagem, um quilombo deslocado, uma montagem incompatível, um contato indigenizado, uma viagem mimética, um fluxo antropofágico, um patchwork marrom" (1996, p. 25).

O sincretismo cultural no Brasil foi iniciado nos primórdios da invasão e colonização portuguesa porque havia a necessidade de uma mão-de-obra local e, segundo Ribeiro (2006, p. 95), o domínio português pode adentrar o país graças ao trabalho dos brasilíndios ou mamelucos. "Gerados por pais brancos, a maioria deles lusitanos, sobre mulheres índias". Nesse processo de colonização, os portugueses buscavam índios nativos com ajuda dos mamelucos para servir-lhes de uso pessoal para trabalho ou para utilização como mercadoria de troca como escravo. Eles eram utilizados para abrir roças, caçar, pescar, carregar peso, cozinhar e produzir tudo o que o colonizador necessitava.

Outros agentes importantes nesse processo de conquista territorial, econômica e social portuguesa são os negros africanos, vindos originalmente para serem usados como escravos no Brasil. Ribeiro (2006) explica que a costa ocidental africana foi o local onde a maioria dos escravos foram trazidos ao Brasil. As culturas africanas eram os Yoruba (Nagô), Dahomey (gegê), Fanti-Ashanti (minas), Peuhl, Mandinga, Haussa (malé - alufá), Bantu e também povos vindos do Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim. Eles contribuíram pouco no período colonizador, mas, por outro lado, muito nos trabalhos manufaturados das colheitas de cana-de-açúcar. Essa interação dos africanos com os brasileiros remarcou o cenário racial e cultural do Brasil com cores mais fortes.

Essa presença negra no Brasil gerou os mulatos, filhos dos escravos africanos com os brancos europeus. Essa interação nos âmbitos religiosos e culturais criou diversas manifestações mistas, como a capoeira, o candomblé, esse último em uma relação sincrética religiosa. O autor explica esse processo:



O sincretismo religioso coloca-se lentamente em prática neste panorama: uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos. Estes aceitavam oficialmente sua conversão - inserindo suas divindades e suas tradições religiosas dentro das vencedoras - e aqueles reconheciam oficiosamente a sobrevivência das religiões de origem nas periferias da católica. O sincretismo religioso apresentou-se, portanto, mais uma vez sob o signo do compromisso defensivo: sujeitava-se à aliança invasora da religião dominante, desde que se permitisse uma certa tolerância cultural (CANEVACCI, 1996, p.14-15).

O sincretismo religioso permeia a cultura brasileira até hoje. Essas conceituações de Canevacci serão importantes na pesquisa no momento em que o pesquisador analisar as letras e as músicas do CD *Nordeste oculto* e das fotografias temáticas do livro *Nordeste desvelado* nas relações com a religiosidade afro-brasileira presente na concepção de todo projeto.

A palavra Orishá significa 'ORI' - cabeça ou luz e 'Sha' - senhor. O autor complementa a função dos médiuns como "veículos de Espíritos, os quais procuram gradativamente e sem ostentação dizer a todos que a vida continua e que a morte não existe, que o que existe mesmo é só a vida"(RIVAS NETO, 2007, p.96).

### **Semiótica da cultura**

Segundo Lótman (1990), a semiótica é uma disciplina esboçada pelo linguista suíço Ferdinand Saussure e tinha como objetivo estudar os signos como parte da vida social. Nessa visão, a linguagem foi tida como um sistema semiótico, base das ciências sociais, e a semiótica como um método das humanidades. Lótman considerava relevantes as noções de oposição entre linguagem e discurso, sincronia e diacronia dadas por Saussure. Nesse contexto, a linguagem era um sistema gramatical existente em todo cérebro que precisava estar sempre na coletividade e podia ser analisado independentemente, ao contrário do discurso. A sincronia tem um caráter estrutural e homogêneo e, por outro lado, a diacronia se relaciona com as perturbações externas e tem relação parcial com o sistema linguístico.

Para Machado (2003), a Escola de Tártu-Moscou se estruturou na Universidade de Tártu - Estônia, nos anos 1960, como um local de discussão entre pesquisadores, como



Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Iuri Lótman, Viatcheslav Ivánov, Boris Uspiênski, sobre o papel da linguagem na cultura. Desde o princípio, os cientistas seguiram um pensamento sistêmico para alcançar este objetivo, citado na oração anterior, com seus mitos, religiões, folclores, músicas, danças, pinturas, fotografias etc. Pressupunham também que a codificação do sistema era relacionada sempre com outros sistemas.

O primeiro traço característico para introduzir o leitor no universo da semiótica da cultura é o conceito de modelização. Para Ivanóv, Uspenskii e Lótman (1981), a cultura de maneira fundamental se organiza estruturalmente e possibilita uma esfera social para a vida do homem. Mas, para que isso ocorra, ela se modela inicialmente por meio da língua natural, e dela, surgem outras modelizações secundárias, como música, teatro, cinema, fotografia etc. Os autores elucidam que no funcionamento histórico real não há divisão entre língua e cultura porque ambas coexistem dentro desse contexto.

Segundo Lótman (1996), o texto cultural forma sentido porque busca no ambiente social sua reconstrução histórica e possui um poliglotismo interno. Ele é codificado primordialmente pela língua natural, com característica homogênea estrutural nessa fase, e permite, na segunda fase, interação com outras linguagens gerando um aparelho criador de novas informações. O autor engloba várias linguagens culturais como texto, por exemplo: fotografia, canção, peça de teatro, literatura etc.

Os textos possuem funções e Lótman (1990) explica que a primeira delas é a criativa. Segundo o semioticista russo, como já explicado anteriormente, os textos lidam com informações velhas e criam novas constantemente. Eles possuem também a função sociocomunicativa e de memória. Nessa relação comunicativa na sociedade, em Lótman (1996), o texto pode tratar do destinador para o destinatário, indo do portador da informação ao auditório; pode ter função de memória cultural coletiva, indo do auditório para a tradição cultural; do leitor para consigo mesmo, como mediador que ajuda na reestruturação da personalidade do leitor em um ambiente metacultural; do leitor com o texto, em um melhoramento intelectual; do texto com o contexto cultural, ao atuar como uma fonte e receptor de informações.

A cultura permeia a obra *Visagens nordestinas* em todas suas codificações visuais, sonoras e textuais, de forma inter-relacionada. Essa interação reconstrói uma memória da tradição nordestina com sua religiosidade e manifestações populares, como a ciranda, o coco e o aboio. No produto midiático em questão, se observa também as linguagens de maneira isolada. Desta forma, a visualidade está presente na caixa, no encarte do CD *Nordeste oculto* e nas fotos do livro *Nordeste desvelado*. A parte textual está ligada às letras das músicas no encarte e nos textos de Marsicano no livro. E as codificações sonoras aparecem nas canções do CD.

Para Machado (2003), o entendimento de cultura deve iniciar com a hipótese de que as atividades humanas relacionadas à obtenção, troca e manutenção de informação possuem unidade. Nesse contexto, os sistemas de signos se apoiam uns nos outros e não funcionam de maneira isolada. O conceito de cultura pode ser visto sobre dois pontos de vista: dele próprio (interno) ou sistematizado cientificamente (externo). No primeiro caso, ele é visto como organizado internamente em oposição à desorganização exterior, não leva em consideração a história e os acontecimentos anteriores. Por outro lado, descrito de modo científico, as culturas tradicionais e as periféricas são dependentes e comunicam-se de forma contínua. Nesse segundo caso encontra-se a semiótica da cultura porque analisa os aspectos funcionais dessas relações sógnicas, dando importância às estruturas hierárquicas, às distribuições, às associações das linguagens (fala, canção, fotografia etc.) com cruzamentos e suas formas fronteiriças.

A cultura também funciona como memória coletiva. Segundo Lótman, Uspenskii e Ivanóv (1981, p. 41-42), ela "relaciona-se necessariamente com a experiência histórica *passada*. No momento da sua aparição, portanto, uma cultura não pode ser constatada enquanto tal: adquire-se plena consciência dela *post factum*". Essa ligação depois do fato demonstra que as relações de transformação, desde uma informação até se tornar um texto cultural, depende do tempo presente e passado. Dificilmente, vincula-se ao futuro. Pois, ainda segundo os autores citados, a cultura "olha para o passado do ponto de vista da realização do comportamento". E "cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória".



Segundo Lótman, Uspenskii e Ivanóv (1981), a memória pode ser considerada longeva da coletividade e construir seu conteúdo de três formas distintas: o aumento quantitativo do volume de conhecimentos; a redistribuição do sistema codificante e o esquecimento. "Qualquer texto contribui não só para a memorização, mas também para o esquecimento" (p. 43). Os autores complementam que também há criação de novos textos durante esse processo:

Contudo, o esquecimento também se efectiva doutra forma; a cultura exclui continuamente do seu próprio âmbito determinados textos. A história da destruição de textos, da sua exclusão das reservas da memória colectiva, move-se paralelamente à história da criação de novos textos. Todo e qualquer movimento artístico questiona a autoridade dos textos sobre os quais se baseavam as épocas precedentes, transferindo-os para a categoria dos não-textos, dos textos de diferente nível, ou destruindo-os. A cultura, por essência própria, vai dirigida contra o esquecimento; Ela logra vencer o esquecimento transformando-o num dos mecanismos da memória (LÓTMAN, USPENSKII e IVANÓV, 1981, p. 44).

Outro conceito importante na teoria semiótica de Iuri Lótman é o de semiosfera. Esse princípio foi criado, segundo Machado (2007, p. 16), "em 1984 para designar o *habitat* e a vida dos signos no universo cultural". A autora aprofunda a explicação gênica do termo:

Assim como biosfera designa a esfera da vida no planeta, tal como formulara o geoquímico Vladimir Ivánovich Vernádski (1863-1945), semiosfera designa o espaço cultural habitado pelos signos. Fora dele, no entender de Lótman, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Nesse sentido, semiosfera é o conceito que se constitui para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas e, assim, construir uma teoria crítica da cultura. Fora deste ambiente, a palavra não passa de vulgarização, como acontece com muitos conceitos científicos empregados aleatoriamente (MACHADO, 2007, p. 16).

Para Lótman (1996), a semiosfera possui características diversas, como o caráter delimitado e a irregularidade semiótica. A primeira característica está ligada ao conceito de fronteira, definida como a soma dos tradutores ou filtros por meio dos quais um texto

se traduz em outra linguagem. A semiosfera tem o seu espaço fechado e não pode ter contato com os não-textos, ou textos distantes, sem passar pelos seus filtros. Os textos culturais vão da periferia para o centro e depois voltam inversamente. Esse fluxo é constante. A cultura, nesse contexto, cria sua organização interna, mas também a desorganização externa. A segunda característica indica que o espaço semiótico existe de acordo com o olhar de uma cultura dada, como, por exemplo, o morador de uma favela e cantor de funk carioca pode valorizar sua cultura dentro da semiosfera desse estilo de música, porém, outro de uma região agrícola de Pernambuco, pertencente a um grupo de maracatu rural pode não considerá-la assim e vice e versa.

Lótman (1996) explica que o espaço semiótico não possui homogeneidade estrutural porque está em constante fluxo de informação e produz novos textos nessa interação. Na periferia da semiosfera se encontram estruturas menos rígidas, mais flexíveis, que permitem de maneira mais fácil e rápida o fluxo informacional cultural e o desenvolvimento dessas estruturas textuais. Essa divisão de núcleo e periferia é uma lei da organização interna da semiosfera. No núcleo há os sistemas semióticos dominantes e na periferia estão os fragmentos de textos isolados, que funcionam como catalizadores do espaço semiótico. As relações da fronteira com esses textos isolados sempre geram novos sentidos. Esses fragmentos textuais servem para reconstruir todo o sistema, em uma relação de parte pelo todo. A interação dos códigos novos e velhos possibilita a construção de outros com uma memória do passado misturada com as características do presente.

A irregularidade estrutural da organização interna é heterogênea por natureza e se desenvolve com diferentes velocidades nos diversos setores. As línguas naturais se desenvolvem de maneira mais lenta do que as estruturas ideológicas e mentais. Portanto, não há sincronia absoluta nesse fluxo de informação. Dentro da semiosfera, cada parte participa de forma ativa no espaço semiótico e os textos apresentam isomorfismos de forma isolada, mas perdem essa característica ao interagir com outros com novas linguagens que farão surgir, como já explicado em parágrafos anteriores, novos textos semióticos (Lótman, 1996). Na semiosfera, o conjunto de formações semióticas precede a linguagem isolada e condiciona a existência a partir dessa posição. A existência desse



espaço semiótico é fundamental para a existência e a função da linguagem. As estruturas nesse ambiente se apoiam umas nas outras e possibilitam uma interação global de todos os elementos semióticos (Lótmán, 1996).

### **Análise da Fotografia de Augusto Pessoa no livro *Nordeste desvelado***

O trabalho do fotógrafo Augusto Pessoa no livro *Nordeste desvelado* é uma reconstrução da cultura popular e da religiosidade nordestina. Para alcançar essa dimensão, ele buscou em suas fotografias os contrastes entre a aspereza (superfícies, materiais, situações humanas) com as belezas provindas das manifestações populares.

Os conceitos de nivelamento e aguçamento serão utilizados nas fotografias desta análise. Eles se relacionam de maneira geral com a quantidade de informações que o observador tem e consegue perceber de uma obra artística.

O nivelamento caracteriza-se por alguns artifícios como unificação, realce da simetria, redução das características estruturais, repetição, omissão de detalhes não integrados, eliminação da obliquidade. O aguçamento realça as diferenças, intensifica a obliquidade. O nivelamento e o aguçamento frequentemente ocorrem no mesmo desenho, do mesmo modo que na memória de uma pessoa as coisas grandes podem ser lembradas como se fossem maiores, as pequenas, menores do que realmente eram, mas ao mesmo tempo a situação total pode sobreviver numa forma mais simples, mais ordenada. (ARNHEIM, 2006, p. 59).

A fotografia de Joaquim Mulato, líder de grupos de penitentes, em Barbalha – CE (figura 1) está em preto e branco, o que facilita o aguçamento visual do observador por meio da relação entre figura e fundo. Há uma granulação no quadro que potencializa a superfície áspera, dura e sofrida do cidadão. A memória da religiosidade e sincretismo religioso nordestino está nos elementos católicos, como a cruz, mas com ornamentos aditivos da tradição penitente como o traje de Mulato. Segundo Munhoz e Rosseti (2013), esse grupo realiza um ritual religioso que consiste em autoflagelação com lâminas presas nas pontas de chicotes diante de túmulos e cruzeiros da cidade. O costume tem sua raiz nas práticas flagelantes do sul da Itália nos séculos XI e XII e teria chegado ao Cariri - CE por intermédio dos padres Capuchinhos durante o período da colonização.



A segunda imagem possui cores vibrantes que compõe o quadro. As cores amarelo, laranja, azul e verde possuem semelhanças com a natureza da região Nordeste: a terra laranja, o azul do céu e o verde da vegetação. O homem negro participa da Festa do Pau da Bandeira.

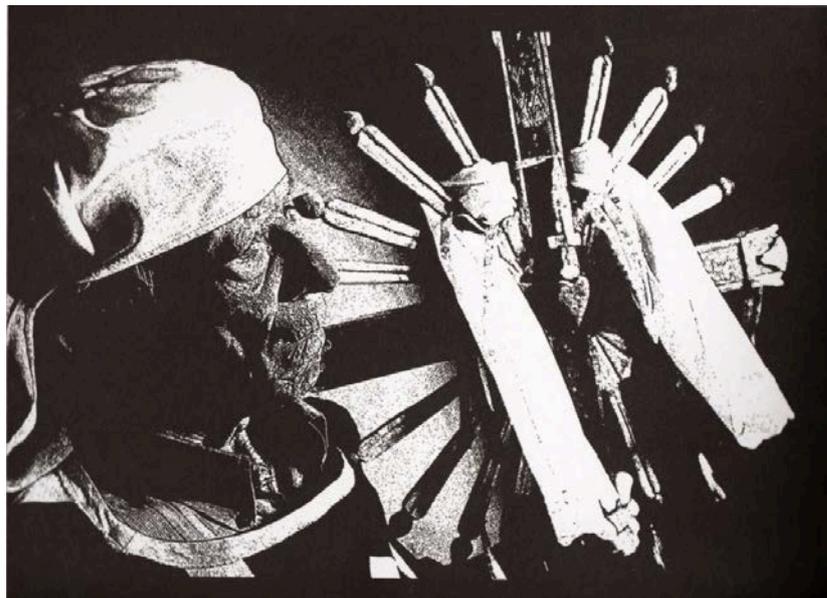


Figura 1. Joaquim Mulato e o cruzeiro de penitência. - Barbalha - CE. *Nordeste desvelado* (2012)  
Fotógrafo: Augusto Pessoa



Figura 2. Mateus de Reisado na Festa do Pau da Bandeira - Barbalha - CE. *Nordeste desvelado* (2012)  
Fotógrafo: Augusto Pessoa



Silva (2011) explica do que se trata essa manifestação artística (figura 2).

Anualmente, entre o último domingo de maio ou primeiro domingo de junho e o dia 13 do mês de junho é realizado, na cidade de Barbalha, a Festa de Santo Antônio de Pádua. Trata-se de uma importante celebração da religiosidade popular do Cariri cearense, que tem como abertura o carregamento e hasteamento do Pau da Bandeira e, como termino a procissão de Santo Antônio (SILVA, 2011, p. 52).

O equilíbrio da imagem (figura 2) é dado na composição pela cabeça do senhor e as bandeirinhas coloridas. O olhar do observador é atraído ao centro da imagem para o nariz do personagem. Com o aguçamento da visão, pode-se perceber os usos da cor laranja em diferentes locais, como nos dentes, nas bandeiras e nos óculos. A relação figura e fundo deixa em primeiro plano o senhor. O indivíduo é colocado como personagem principal da foto e por meio da angulação do fotógrafo foi possível perceber o tom festivo da imagem, relacionado à cultura popular. O movimento é dado pelas bandeiras que parecem balançar com o vento. A luz é intensa e a sombra ajuda a reconhecer os traços fisionômicos do homem. A memória das festas de rua no Nordeste, em especial, o São João e o Carnaval podem ser trazidos à lembrança de quem observa por causa das bandeiras e as ornamentações do senhor.

Pés sujos de lama que pisam velas derretidas ao lado de outras ainda acesas (figura 3). É uma romeira na Pedra de Santo Antônio em Fagundes - PB. As chamas das velas e os restos de parafina derretidos provocam um movimento no quadro. A memória da religiosidade nordestina pode ser caracterizada pela presença desses materiais mencionados na oração anterior. As cores laranja e amarelo (velas) junto com o preto do fundo compõem a fotografia. A luz provavelmente é feita parte pela claridade das velas e parte de forma natural, por uma janela ou porta. Os pés estão em primeiro plano e as chamas da vela no fundo.



Figura 3. Romeira na Pedra de Santo Antônio - Fagundes - PB. *Nordeste desvelado* (2012)  
Fotógrafo: Augusto Pessoa



Figura 04. Sincretismo religioso na Feira de Caruaru - Caruaru - PE. *Nordeste desvelado* (2012)  
Fotógrafo: Augusto Pessoa

Uma senhora vestida com uma blusa amarela segura quadros religiosos com os orixás Yemanjá e Iansã (respectivamente, à esquerda e à direita na cena) na Feira de



Caruaru – PE (figura 04). Ela está em primeiro plano junto dos quadros. O azul da parede de madeira apresenta uma textura desgastada. A memória da religiosidade e sincretismo cultural se dá na imagem porque os orixás são representados nesses quadros. Santa Bárbara é a representação católica para Iansã. Há uma relação híbrida entre arte e religião nessa fotografia. A luz é suave e natural. As sombras colaboram para o reconhecimento fisionômico da senhora.



**Figura 5. Banda de pífano dos irmãos Aniceto - Nova Olinda - CE. *Nordeste desvelado* (2012).  
Fotógrafo: Augusto Pessoa**

Dois senhores tocam pífano, flauta feita de bambu (figura 5). As mãos deles tocando o instrumento estão em primeiro plano e o outro músico ao fundo está desfocado. A imagem mostra um grupo de pifanos. As cores são vermelho, azul e amarelo. As mãos dos músicos apresentam rugas que denotam idade avançada e experiência no ofício. O texto visual traz para superfície a memória da cultural popular dentro da semiosfera da música popular nordestina porque esse instrumento é típico dessa região, muito comum em feiras livres. A luz é artificial. As sombras estão na base do pescoço do primeiro músico e na parte inferior esquerda da imagem.

## Considerações finais

A memória dialógica entre o passado tradicional e o presente multicultural apareceu nas fotografias de Augusto Pessa na obra *Visagens nordestinas* por meio do livro *Nordeste desvelado*. Nesse contexto, as manifestações artísticas foram consideradas como textos culturais semióticos. A modelização secundária da linguagem fotográfica esteve presente nas semiosferas da cultura popular, religiosidade nordestina.

As codificações visuais presentes nas imagens *Joaquim Mulato e o cruzeiro de penitência* (figura 1), *Mateus de Reisado na Festa do Pau da Bandeira* (figura 2), *Romeira na Pedra de Santo Antônio* (Figura 3), *Sincretismo religioso na Feira de Caruaru* (figura 4) e *Banda de pífano dos irmãos Aniceto* (figura 5) remeteram a memória da cultura popular e religiosidade nordestina. As fotografias referentes às religiões e sincretismos apresentaram elementos que lhes caracterizaram: mulher segura dois quadros, orixá Yemanjá e Santa Bárbara (Iansá no sincretismo – figura 4); velas e os pés da romeira na Pedra de Santo Antônio em Fagundes – PB (figura 3); Joaquim Mulato com o cruzeiro e as vestimentas dos penitentes (figura 1). A memória da cultura popular esteve presente visualmente por meio dos pífanos tocados pelos músicos da família Anicetto (figura 5) e as ornamentações do senhor e as bandeirinhas coloridas (figura 2).

A sociedade teve a possibilidade de conhecer com a leitura deste artigo a fotografia de Augusto Pessa. A obra completa *Visagens nordestinas* também possui interações com os códigos sonoros (CD *Nordeste oculto*) e textuais, mas esse trabalho privilegiou a visualidade das imagens encontradas no livro.

## Referências

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo: Studio Nobel / Instituto Cultural Italo Brasileiro, 1996.



FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Boris; IVANÓV, V. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981.

LOTMAN, Iuri M. La semiosfera I. **Semiótica de la cultura e del texto**. Madri: Cátedra, 1996.

\_\_\_\_\_. **The universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Bloomington/ Indianápolis: Indiana University Press, 1990.

MACHADO, Irene, Org. **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PESSOA, Augusto. **Nordeste desvelado**. João Pessoa: INTI, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIVAS NETO, Francisco. **Umbanda: a proto-síntese cósmica**. São Paulo: Pensamento, 2007.

## Memória musical e novas identidades como aspectos inovadores da discotecagem<sup>1</sup>

Nilton F. de Carvalho<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul – SP

### Resumo

A discotecagem se configurou no século XX como prática relacionada a colecionadores de discos – os DJs (disc-jóqueis). Esse artista, geralmente deixa fluir parte de sua trajetória nas canções que toca, bem como suas identidades musicais. Este texto visa relacionar aspectos da memória do DJ, considerando o fluxo das músicas no mundo globalizado, com a configuração da discotecagem. Essa relação, entre lembranças e novas identidades fragmentadas, gera inovações híbridas no repertório apresentado pelo disc-jóquei na festa (discoteca). O presente estudo visa analisar o hibridismo na discotecagem dos DJs Alfredo Bello e Gabriela Ubaldo, por meio dos Estudos Culturais (EC) e metodologias de memória e história oral, com o objetivo de relacionar as lembranças afetivas dos artistas ao tipo de música com o qual eles trabalham.

**Palavras chave:** Comunicação; Inovação; Memória; Discotecagem; Hibridismo.

### Introdução

A coleção de discos de um DJ abriga aspectos de sua memória afetiva. Muitas das faixas encontradas nos álbuns do acervo do disc-jóquei trazem à tona lembranças de determinados momentos vividos pelo artista, cada qual com sua importância. Essa relação pode ser pensada como um livro que ganha novas páginas a cada etapa da vida, entre memórias revisitadas e novos discos, relações sociais e diferentes lugares onde ocorrem as festas – locais que recebem a discotecagem do DJ. Entretanto, esse vínculo de afeto com a canção reproduzida no toca-discos da família, durante a infância, divide

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT9 Memória e Música, no Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando e bolsista (CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) - SP, e-mail: [nilton.carvalho@uscs.edu.br](mailto:nilton.carvalho@uscs.edu.br).

espaço com a aquisição de álbum mais recente, fruto da velocidade com a qual os discos circulam no mundo globalizado. A discotecagem então pode ser considerada uma prática que agrega as diversas músicas da vida do DJ, pois, se por um lado deixa fluir lembranças do âmago da memória individual, também liga passado e presente, a cada festa, por meio de peças musicais que mesclam o que está na lembrança do DJ com a circulação de canções no ambiente midiático, assimiladas por ele, conectando trilhas sonoras de narrativas de vida com as novas identidades musicais das sociedades fragmentadas.

O presente estudo visa abordar como a memória musical do DJ pode exercer influência na maneira como ele inova a seleção das canções que são levadas à discotecagem, considerando que aspectos do mundo globalizado e a presença de identidades híbridas também estão relacionados à audição musical e ao consumo de diferentes ritmos na sociedade pós-moderna. Em seus estudos sobre sociedades multiculturais, Canclini (1995, p. 109) diz que “hoje a identidade, ainda em amplos setores populares, é poliglota, multiétnica, migrante, feita com elementos cruzados de várias culturas”. Essa observação do antropólogo argentino, embora registrada há dez anos, é essencial para analisar o tipo de artista que surge nessas sociedades de muitas culturas, como é o caso do DJ brasileiro.

A facilidade com a qual alguns disc-jóqueis lidam com variados estilos musicais abre caminho para a necessidade de responder, mesmo que de forma parcial, à seguinte questão: como a memória musical do DJ, em meio ao fluxo de diferentes estilos musicais, contribui para que ele se relacione com diferentes ritmos musicais e assim inove sua discotecagem?

Essa memória musical que desperta a relação afetiva com determinadas vertentes será discutida por meio de entrevistas realizadas com a DJ Gabriela Ubaldo e o DJ Alfredo Bello, o DJ Tudo, cujo objetivo é relacionar características da trajetória de vida destes artistas às identidades musicais presentes em seus respectivos trabalhos. Assim como escrevem Vargas e Perazzo (2008, p. 226): “os recursos promovidos pela história oral realçaram a importância da memória individual nas sociedades contemporâneas e possibilitaram a recuperação do sujeito comum como protagonista da (sua) história”. A

análise qualitativa da discotecagem dos disc-jóqueis será embasada por um referencial teórico que versa sobre memória, estudos culturais, hibridismo e conceitos de identidade na pós-modernidade.

Para compreender a relação entre a memória e a discotecagem, é importante considerar a prática humana de fazer referência ao passado, como escreve Bosi (2003, p. 36): “O afloramento do passado se combina com o processo corporal e presente da percepção”.

### **A globalização e o fluxo das músicas**

A velocidade com a qual as informações circulam no mundo globalizado, principalmente após a ascensão da web 2.0 e o conseqüente acesso do público ao processo de download musical, estabeleceu uma nova relação entre música e público. Artistas, consumidores e gravadoras vêm se readaptando a uma indústria cultural em crise. Para Kischinhevsky e Herschmann (2011, p. 3) “a indústria da música passou a enfrentar sérios problemas para conciliar as novas práticas de distribuição e consumo de fonogramas com a tradicional estrutura de comércio de música gravada”. Hoje, o primeiro contato com a música geralmente ocorre no ambiente da internet.

Embora a globalização, num primeiro momento, busque implantar uma “segmentação do mercado de consumo” (MATTELART, 2002, p. 128), é possível notar também que as culturas locais se reforçam e se mesclam, e esse fenômeno está relacionado com o surgimento de identidades híbridas, promovido pela confluência de muitas culturas na qual centro e periferia passam a estar conectados em um processo de influência mútua, ou seja, essa nova concepção de identidade na pós-modernidade ou “modernidade tardia”, como escreve Hall (2014, p. 12), consiste na compreensão da cultura nacional como “uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação” (HALL, 2014, p. 51).

Tais aspectos compactuam com a intensidade do fluxo de diferentes tipos de música, cuja velocidade perpassa as antigas concepções de espaço-tempo das sociedades modernas. Sendo assim, se as práticas de ouvir música e colecionar discos remetem a

processos construídos ao longo da vida do DJ, a quantidade de ritmos levados à discotecagem é combinada aos efeitos desse intenso fluxo de circulação de músicas. E é essa nova movimentação de canções que exerce influência na maneira com a qual o disc-jóquei pensa a discotecagem no ambiente globalizado, caracterizado pelas infinitas misturas de identidades musicais, conforme escreve Giddens, sobre as primeiras mudanças que caracterizariam o período pós-moderno.

Nas sociedades pré-modernas, o espaço e o lugar eram amplamente coincidentes, uma vez que as dimensões espaciais da vida social eram, para a maioria da população, dominadas pela presença" – por uma atividade localizada... A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão "ausentes", distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. Nas condições da modernidade..., os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a "forma visível" do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza (GIDDENS, 1990, p. 18, apud HALL, 2014, p. 41).

A discotecagem é uma prática que reflete justamente essa mescla entre aspectos próximos e distantes. De um lado está a faixa encontrada no disco empoeirado que o DJ herdou de algum familiar, e do outro uma música recém-descoberta no ambiente da web, de um artista que pode estar distante no tempo e no espaço, mas que conseqüentemente também será comprado pelo disc-jóquei em sua próxima visita a uma loja de discos – considerando que o DJ geralmente é um colecionador de álbuns, inclusive, no formato vinil.

Segundo estudo elaborado por Castro (2005, p. 69), "o que está em jogo parece ser da ordem de uma grande reconfiguração na produção, consumo e comercialização de música". Esse aspecto ganha amplitude no universo da internet com as possibilidades de divulgação que a web proporciona ao artista – seja ele *mainstream*<sup>3</sup> ou *underground* –, ainda segundo a autora, a reelaboração da comercialização de música possibilita um espaço no qual "nichos minoritários de consumo ganham relevância" (CASTRO, 2005,

---

<sup>3</sup> Termo geralmente usado para caracterizar o gosto ou o pensamento da maioria das pessoas, "a onda principal".

p. 69). Essa nova concepção pela qual a indústria cultural passa possibilita a circulação de diferentes tipos de artistas, das mais diversas vertentes musicais, o que proporciona ao público, e conseqüentemente ao DJ, maior acesso a uma grande variedade de opções de audição. Em outras palavras, com poucos cliques é possível ir do rock ao baião, e vice-versa.

Esses encontros cada vez mais constantes entre ritmos musicais, que ocorrem em meio ao cosmopolitismo característico de cidades como São Paulo, são observados no repertório de algumas discotecagens de DJs acostumados a se relacionar com diferentes tipos de música. O gosto musical que emerge em grandes centros urbanos dialoga com a ideia de Hall (2014, p. 47), quando o teórico dos *Estudos Culturais* (EC) afirma que “a proliferação das escolhas de identidade é mais ampla no ‘centro’ do sistema global que nas suas periferias”. Com o arcabouço dos EC é possível pensar como “a indústria cultural, mesmo a serviço do capital, pode propiciar oportunidades para a criatividade individual e coletiva” (PRYSTHON, 2003, p. 136), como é o caso dos trabalhos elaborados pelos DJs Alfredo Bello e Gabriela Ubaldo.

Gabriela discoteca nas festas itinerantes *Take a Ride* e *Macumbia*, ambas de temáticas distintas, que mostram a versatilidade encontrada na discografia da DJ. Enquanto *Take a Ride* passeia por ritmos como *funk*, *jazz*, *reggae* e o som de artistas de *soul music*, como o cantor Marvin Gaye, a festa *Macumbia* traz a São Paulo sons oriundos de outros países da América Latina, como a *cúmbia*, estilo nascido na Colômbia, e também ritmos africanos. Alfredo Bello é o idealizador do projeto musical DJ Tudo, e viaja o pelo Brasil e o mundo em busca de novas experiências sonoras. O artista faz uso de *loops*<sup>4</sup> e *samples*<sup>5</sup>, fragmentos sonoros que geralmente lhe servem de ponto de partida para a elaboração das peças musicais que compõem seu trabalho. Em suas viagens, já gravou cantigas de macumba, maracatu rural, afoxés, samba de pareia e carimbós, além de ter trabalhado com nomes importantes do cenário internacional, como Mad Professor,

---

<sup>4</sup> *Loops* são “partes de uma canção que podem ser tocadas repetidas vezes” (WHITE; CRISELL; PRINCIPE, 2009, p. 288).

<sup>5</sup> “Amostras de som retiradas de vinis, programas de rádio, tevê e/ou videogames, dentre tantas outras fontes sonoras, sincronizadas de modo a compor a trilha de fundo, a base musical e rítmica” (CONTER e SILVEIRA, 2014, p. 1).

artista nascido em Georgetown (Guiana) e radicado em Londres que toca *dub*, *reggae* e *trip-hop*, e Dr Das, do Asian Dub Foundation (banda que mescla os ritmos musicais como *dub*, *dancehall* e *ragga*), entre outras empreitadas musicais.

Além do projeto musical DJ Tudo, Alfredo costuma se apresentar com frequência em bares e discotecas da noite paulista, onde apresenta suas garimpagens musicais.

Gabriela e Alfredo estão inseridos nesse ambiente globalizado, no qual “o que está em jogo é uma profunda mudança no sentido da diversidade” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 60), e passam então a construir uma discografia híbrida, mesclando gostos musicais que carregam consigo desde os primeiros contatos com o campo musical às recentes e constantes descobertas do ambiente digital, tirando proveito de um fluxo de canções de acesso ilimitado, fato que ajuda os DJs a renovar suas discografias, hibridizar seus projetos musicais e conseqüentemente inovar a discotecagem das festas que idealizam.

### **A memória musical e a discotecagem**

Sabe-se que muitos DJs são colecionadores de discos. Embora a temática da festa onde ele se apresenta seja em si um recorte que delimita os ritmos que serão tocados na discotecagem, a seleção das músicas pode variar de acordo com a manipulação do disc-jóquei. Esse exercício de encontrar possibilidades sonoras dentro dos discos que compõem determinada coleção mexe com os sentidos, as lembranças e a situação atual do artista que realiza a seleção das faixas. Conforme escreve a pesquisadora Heloísa de Araújo Duarte Valente: “o exemplo da música e da canção, particularmente, revela-se como uma fonte privilegiada de textos e subtextos (culturais, musicais). Assim, atua como memória material (ainda que impalpável) e como material de memória” (2002, p. 114).

Ao falar sobre como pensa a discotecagem da festa, Gabriela Ubaldo faz menção ao trabalho de audição musical rotineiro, que pode variar de acordo com a vontade do DJ:

Eu discoteco porque acho simplesmente incrível ver as pessoas conhecendo e dançando as músicas que eu amo. Hoje em dia toco só com vinil, então o processo de ouvir é diário. É preciso escutar as coisas (discos e faixas) que você tem, sentir o que combina com o que e ir



treinando, ouvindo, sentindo... Sempre. Claro que as músicas são infinitas, e você sempre quer conhecer e tocar coisas diferentes, que vão surpreender, instigar (UBALDO, 2014).

O processo de pesquisa descrito por Gabriela, bem como a concentração que se observa em seus gestos e olhares durante a discotecagem, se assemelha a uma devoção (quase) religiosa. A descrição feita pela DJ, como escreve Sarlo (2007, p. 21), permite a “reavaliação da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente”. Ao ouvir os discos de sua coleção, projetando a discotecagem que será apresentada ao público, Gabriela em algum momento irá identificar, selecionar e tocar uma canção que faz parte de seus repertórios de vida e lembranças, como é possível notar a seguir.

Ao descrever suas referências musicais, a DJ traça um mapa híbrido de sonoridades que faz menção a discos de músicos brasileiros, jamaicanos e artistas nascidos em países da América Latina, conectando repertórios culturais afetivos que vêm do lar e das amizades mais próximas. Não à toa, as primeiras lembranças do gosto pela audição musical da DJ estão ligadas ao trabalho de artistas cujos álbuns faziam parte do acervo de discos dos pais, canções de outros tempos recontextualizadas nas preferências musicais da disc-jóquei (BOSI, 2003). Escutar músicas ao lado da família dialoga com a relação da DJ com a arte de discotecar:

Meus pais sempre tiveram discos em casa, daí vem muito do que escutei. Acho que arriscaria a Betânia como dos primeiros artistas que ouvi em vinil. Sempre ouvi muita música, desde pequena, com meus pais. Ambos são fãs de música brasileira, ouvíamos e cantávamos juntos. Olha, desde muito nova eu ouço o Caetano Veloso, já revirei muita coisa dele... Depois o Gilberto Gil, outro que eu também ouvi muito. São grandes referências. Mais grandinha o Luiz Melodia, o Juan Luis Guerra, a Gal. Eu ouço todo tipo de música, acho, menos rock pesado e “putz putz”. Como tenho tocado muito, acabo ouvindo as pesquisas, né? Cumbias, salsa, reggaes e soul (UBALDO, 2014).

O caminho aberto pelas primeiras experiências de audição joga luz sobre as escolhas sonoras que integram a temática das festas nas quais Gabriela se apresenta: *Take*

*a Ride* e *Macumbia*. O músico dominicano Juan Luis Guerra, lembrado pela DJ, cujo trabalho está ambientado em ritmos como *bachata*, *merengue* e *jazz*, musicalmente conversa com os sons de países latino-americanos levados à discotecagem na festa *Macumbia*, pois valoriza a dança e movimentos corporais, entre outras similaridades. Da mesma maneira, o *reggae* tocado em *Take a Ride* está entre os estilos musicais evocados nos discos de Gilberto Gil, outro nome mencionado pela disc-jóquei. Sendo assim, ambas as temáticas levadas à discotecagem por Gabriela “imaginam e operam seu universo de pertencimento” (FONTANARI, 2013, p. 226).

Essa relação da DJ com suas lembranças musicais traça um círculo no qual percorrem sons do passado ao presente, e do presente ao passado (BOSI, 2003). E a narrativa oral resgata canções que remetem a experiências vividas que ajudam a construir a identidade musical da artista. Sobre os termos “narrativa e oralidade”, Ecléa Bosi (2003, p. 45) escreve que:

Ambas se desenvolveram no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando na própria voz o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente. Eu diria que a expressão oral da memória de vida tem a ver mais com a música do que com o discurso escrito (BOSI, 2003, p. 45).

O músico e pesquisador Alfredo Bello, o DJ Tudo, expressa por meio de seu projeto musical e suas discotecagens<sup>6</sup> aspectos dos repertórios que acumulou ao longo dos últimos anos. O artista que hoje viaja o Brasil e o mundo em busca de novas descobertas sonoras possui repertórios tão híbridos quanto os trabalhos que elabora hoje, um espelho, vale ressaltar, que reflete características de artistas formados nas “sociedades globalizadas multiculturais” (CANCLINI, 2002, p. 52). O exercício de ouvir e garimpar estilos musicais variados, atualmente rotineiro no trabalho de Alfredo Bello, começou, mesmo que de forma descompromissada e ingênua, durante a infância. À época, em meados dos anos de 1980, o artista entrou em contato com programas de rádio e televisão, cujas canções não passaram despercebidas:

---

<sup>6</sup> Uma das discotecagens do músico Alfredo Bello (DJ Tudo) pode ser conferida no link: [https://www.youtube.com/watch?v=2Hq\\_SDyMAIY](https://www.youtube.com/watch?v=2Hq_SDyMAIY)



Lembro das trilhas sonoras de comerciais de rádio, que tinham muito Kraftwerk, banda alemã que é o papa da música eletrônica. Quando eu era pequeno lembro também do Sítio do Pica-Pau Amarelo, que era uma coisa que tinha muita música eletrônica com *moog*, *teremim*. Mas isso eu identifiquei depois. Da memória que eu não lembro, minhas irmãs dizem que quando eu era bebê assistia muito Vila Sésamo. Eu lembro até de comprar (o disco), tenho o LP na minha coleção e ouço, é legal pra caramba, é dos irmãos Marcos Valle e tal. Mas não me remete a nada, diferente do Sítio, na época do Sítio eu já tinha cinco, seis anos. Nessa época a memória já era mais forte (BELLO, 2014).

Embora a infância não seja um período no qual se possa ter o mínimo arcabouço musical necessário para avaliar determinado estilo de canção, ao se relacionar com o som do Kraftwerk, as composições dos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle, além da trilha sonora de Sítio do Pica-Pau Amarelo, que no início dos anos de 1980 trazia forte presença de canções da música popular brasileira (a chamada MPB), Alfredo Bello intuitivamente cria os caminhos pelos quais perpassam os variados ritmos que integram seu trabalho hoje. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), é preciso refletir sobre a impressão humana, pois “ela se explica sem dúvida por aquilo que estava no centro de nossa vida afetiva ou intelectual” (HALBWACHS, 1990, p. 44).

Percebe-se também, que Alfredo Bello retornou a esses sons com os quais teve os primeiros contatos na infância assim que atingiu a maturidade musical necessária para compreendê-los, bem como as especificidades das canções com as quais se relacionou em tempos passados, pois no campo da cultura, características de tempos diferentes podem se agrupar na canção popular (VARGAS, 2007). Hoje Alfredo sabe que quem assina parte da trilha sonora de Vila Sésamo são os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, que nas peças musicais inseridas no Sítio do Pica-Pau Amarelo há elementos de música eletrônica, como o uso de sintetizadores *moog* e *teremim*. Em sua passagem pelo Reino Unido, o pesquisador e DJ conheceu a cena da *jungle music* londrina, vertente da música pop eletrônica que originou o *drum and bass*, estilos que aparecem nos trabalhos do DJ Tudo e que têm alicerce sonoro que faz menção aos discos do grupo alemão Kraftwerk, a mesma banda que Alfredo Bello ouvia na trilha sonora dos comerciais de tevê.

À frente do projeto musical DJ Tudo, Alfredo Bello se apresenta acompanhado por uma banda, na qual toca baixo. Em seu álbum *Pancada Motor – Manifesto da Festa*<sup>7</sup> (2013), o processo de composição que parte de um tema sonoro – fruto de um *loop* ou *sample* – recebe contribuições de diversos músicos, conectando artistas do lado b da música popular brasileira a artistas de diferentes lugares do mundo, por meio de um processo de “constante incorporação da diferença” (VARGAS, 2007, p. 9). À identidade musical híbrida do DJ Tudo soma-se sua relação com o passado, o local na linha do tempo onde foi construída a aproximação de Alfredo Bello com seu instrumento, baixo:

Eu morava em Taguatinga, num lugar chamado QNJ, onde ocorriam diversos bailes. Lembro de estar uma vez em uma roda de dança em um desses bailes, havia umas trezentas pessoas, eu estava dançando “Sex Machine” lá no meio. James Brown é uma coisa muito importante. O jeito com o qual eu toco baixo é funk, mesmo tocando maracatu e coisas brasileiras, é uma coisa muito forte e que me marcou muito. Acho ele um dos caras mais importantes da música de pista, de dança, com esse conceito já de indústria fonográfica, ele marcou profundamente a música eletrônica e tudo o que foi feito depois. Tenho muitos discos dele. Lembro também, anos mais tarde, de ficar tocando a música e tentando tirar as levadas de baixo. A partir daí veio o Parliament Funkadelic e outras coisas que eu ouvi muito (BELLO, 2014).

Ouvir o álbum *Pancada Motor – Manifesto da Festa* (2013) ou assistir a uma discotecagem do pesquisador Alfredo Bello é mergulhar no universo híbrido do artista, elaborado por encontros de sons que se entrelaçam e revelam repertórios culturais variados, potencializados por fragmentos da memória que ajudam a compreender o trabalho atual do artista, aspecto que “permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações” (BOSI, 2003, p. 36). Pode-se dizer então, que o DJ e músico possui uma identidade composta por uma trajetória de agrupamento de repertórios que funciona como um quebra-cabeças, cuja montagem exige peças musicais do Kraftwerk, dos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle e do ícone *funk* James Brown, entre outros nomes.

---

<sup>7</sup> O *teaser* do álbum está no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=CXHkN5fe18g>.

### **Considerações finais**

O processo de discotecagem pode então ser considerado o ambiente no qual ocorre a confluência das memórias musicais do DJ e o fluxo das músicas do mundo globalizado. Pois, ao contrário do que alguns teóricos defendiam no início da década de 1990, quando estudos alertavam que a produção cultural, entre outros campos sociais analisados, se tornaria uma massa homogênea de criatividade esgotada por conta das forças globalizantes que padronizariam a humanidade, o que houve foi o reforço das produções locais e o surgimento de “culturas híbridas” (HALL, 2014, p. 52), característica que se estende ao campo da música e conseqüentemente à discotecagem de alguns DJs, como os trabalhos elaborados pelos artistas Gabriela Ubaldo e Alfredo Bello, detalhados neste artigo. Ambos, disc-jóqueis detentores de acervos musicais híbridos.

É importante considerar também que a fragmentação das identidades musicais desses e de outros artistas, acostumados a lidar com diferentes tipos de canção, é potencializada por suas memórias musicais cujos repertórios fazem referências a hibridismos do passado. A função do DJ, neste caso, é a de organizar esse arcabouço de canções e sons, o que caracteriza e diferencia o trabalho de um disc-jóquei do outro, como escreve Simone Pereira de Sá (2003, p. 11): “a qualidade de um DJ depende também da sua sensibilidade e intuição para sentir a disposição do ambiente para a experimentação”.

As canções estão na lembrança do DJ, se mesclam a novas descobertas proporcionadas pelo fluxo de sons do mundo globalizado, e assim inovam o repertório levado pelo disc-jóquei à festa, local sagrado da discotecagem. A subjetividade da prática de discotecar permite inclusive ao DJ variar as músicas tocadas de acordo com seus sentidos e emoções, pois cada faixa carrega memórias afetivas que vão alimentando a paixão do artista pela música, estabelecendo pontes entre passado e presente e evocando não apenas ritmos, mas também vivências que de alguma maneira possuem significados que ecoam como notas musicais.

Se uma simples canção é capaz de carregar lembranças e estabelecer conexões com experiências vividas, a discotecagem pode ser percebida como a maneira com a qual o DJ organiza essas narrativas para então apresentá-las ao público – mesmo que de forma



inconsciente. Do álbum que marcou a juventude à descoberta recente, garimpada em uma loja de discos, e essa obra que renova o acervo de repertórios do disc-jóquei passa a integrar a contínua da linha do tempo da memória musical do artista – não à toa, Gabriela Ubaldo chama a busca por novas canções de pesquisa, considerando a importância da inovação da discografia.

As viagens de Alfredo Bello em busca de parcerias musicais mesclam culturas ricas em histórias, ao reunir músicos de regiões e trajetórias diferentes. Nos discos do DJ Tudo, essas narrativas se mesclam às memórias musicais de Alfredo e às possibilidades de hibridismo que surgem no horizonte da criação, pois o artista possui essa capacidade de organizar suas lembranças afetivas quando compõe – na faixa “Desolation Row”, do álbum *Highway 61 Revisited* (1965), por exemplo, Bob Dylan coloca fragmentos bíblicos em contato com trechos de citações literárias, leituras que provavelmente o artista fez em algum momento de sua vida e que precisou resgatá-las no passado ao escrever a canção.

No momento de pensar a discotecagem, o DJ faz exercício de memorização semelhante, pois sua coleção de discos guarda os sentidos que o conectam com a música, a constante ida e volta do passado ao presente, entre lembranças afetivas e a relação com o que é oferecido hoje no cenário pós-moderno de um mundo composto por identidades culturais e musicais híbridas. Embora o presente artigo esteja longe de ser um estudo definitivo capaz de desvendar a concepção da discotecagem, ele procurou, ao longo de poucas linhas, expor como a prática de ouvir diferentes estilos musicais localizada no passado reflete em hibridismos do presente, e como essas características promovem inovações na discotecagem de DJs que percorrem esses caminhos.

## Referências

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. **Opinião Pública**, Campinas, vol. 8, n.1, 2002, p. 40-53.

- \_\_\_\_\_. **Consumidores y ciudadanos conflictos multiculturales de la globalización.** Miguel Hidalgo (DF): Grijalbo, 1995.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.
- CASTRO, Gisela. Web music: música, escuta e comunicação. **Intercom.** São Paulo, v. 28, n. 1, jan/jun. 2005, p. 63-75. Disponível em:  
<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewArticle/1084>
- CONTER, Marcelo Bergamin; SILVEIRA, Fabrício Lopes da. Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet. **Intercom,** Foz do Iguaçu (PR), set. 2014. Disponível em:  
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1677-1.pdf>
- FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os DJs da perifa: música eletrônica, trajetórias e mediações culturais em São Paulo.** Porto Alegre: Sulina, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro. Lamparina, 2014.
- KISCHINHEVSKY, Marcelo; HERSHMANN, Micael. A reconfiguração da indústria da música. **E-compós,** Brasília, v.14, n.1, jan./abr. 2011. Disponível em:  
<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/524/508>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação. In: MORAES, Denis de (org). **Por uma outra comunicação: mídias, mundialização cultural e poder.** Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MATTELART, Armand. **A globalização da comunicação.** 2.ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- PRYSTHON, Ângela. **Estudos culturais: uma (in)disciplina?** In: Comunicação e Espaço Público. Ano VI, nº 1 e 2. Brasília: UNB, 2003.
- SÁ, Simone Pereira de. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS, A.; CUNHA, P. (orgs.). **Olhares sobre a cibercultura.** Porto Alegre: Sulinas, 2003, p. 153-173.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2007.
- VALENTE, Heloísa de A. D. **O espírito do tempo, os tempos do espírito: nos (com) passos dos beats dos hits.** Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia. São Paulo, out, 2002, v. 1, p. 98-118.
- VARGAS, Herom; PERAZZO, Priscila Ferreira. A jovem guarda no ABC paulista: música popular, mídia e memória. **Sociedade e Cultura,** v. 11, n. 2, jul/dez, 2008, p. 225-232.
- VARGAS, Herom. O hibridismo entre tradição e modernidade nas canções do grupo Chico Science & Nação Zumbi. **Caderno.com,** vol. 2, n. 4, 2007, p. 7-17.
- WHITE, Phil; CRISELL, Luke; PRINCIPE, Rob. **On the record. The scratch dj academy guide.** New York: St. Martin's Press. 2009.

## O estabelecimento do cânone no segmento MPB e sua relação com a fixação da memória nos séculos XX e XXI<sup>1</sup>

Laura Figueiredo Dantas<sup>2</sup>  
Escola de Comunicações e Artes, USO, São Paulo, SP

### Resumo

Este artigo, resultado de pesquisa ainda em andamento, propõe analisar como a constituição do cânone no segmento MPB colabora com a estruturação de uma memória cultural midiática no sentido de fixar repertórios específicos, aqui chamados de canônicos, ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 1960, e que se tornaram a expressão máxima da música popular brasileira até os dias atuais. A hipótese é que a disposição memorialista em torno dos representantes icônicos da MPB confronta-se com expectativas de agentes do novo século de também garantirem seu lugar na memória histórica a partir de um processo de musealização e retomada de um “passado presente”, que possa estruturar a memória na temporalidade atual, em que o fluxo informacional é cada vez mais vertiginoso.

**Palavras-chave:** MPB; memória cultural; cânone.

### Introdução

Antes de abordar o tema do estabelecimento do cânone na MPB enquanto mecanismo de estruturação de uma memória midiática é preciso observar que o surgimento da sigla MPB, enquanto segmento musical específico, parte de um contexto tanto de ampliação do engajamento político dos setores artísticos, quanto da eclosão dos festivais de música popular televisionados que amplificavam o discurso de muitos cantores/compositores que, durante o regime militar no Brasil, viriam a se tornar, a um só tempo, referenciais de uma elite intelectual de esquerda e ídolos populares absorvidos pela indústria cultural. “O

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 9 – Memória e Música, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura – aproximações com memória e história oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS/ECA-USP). laurafdantas@usp.br

primeiro Festival da TV Excelsior foi lançado no início de 1965, quando a emissora já era líder havia vários meses, segundo o Ibope” (MELLO, 2003, p. 52).

Marcos Napolitano (2006), ao comentar as ideias de Augusto de Campos sobre as articulações da MPB surgida nos turbulentos anos 60 com movimentos vanguardistas como o Modernismo (1922) e o Concretismo (1956), observa o amálgama estético e ideológico surdido a partir dali, visto que “a MPB renovada de 1967 teria transformado a ‘vanguarda’ em produto direcionado para as massas, ou seja, atingido a fase da ‘popularidade’” (NAPOLITANO, 2006, p.140). A partir de 1965, com a estreia do programa *Fino da Bossa*, na TV Record (SP), comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, a indústria televisiva sedimentava sua grande audiência e delineava o paradoxo que seria a estruturação de carreiras desses artistas, portadores de um discurso engajado, mas também comprometidos com a dinâmica mercadológica que ditava as estratégias numa disputa por audiência que se tornaria cada vez mais acirrada (NAPOLITANO, p. 69, 2010).

Nas décadas de 1970 e 1980, a despeito de uma produção independente que garantia certa diversificação de estilos na área da música popular brasileira, a indústria fonográfica estrangeira já predominava no mercado nacional, principalmente com a incorporação de empresas brasileiras a multinacionais, o que impunha uma forte e centralizadora linha de produção e distribuição de discos, envolvendo necessariamente os grandes veículos de comunicação de massa, como as emissoras de rádio e televisão.

A constituição desse modelo paradoxal de discurso de uma classe artística, em que cresciam as tensões entre sobrevivência e militância, ajudou a fixar uma memória cultural midiática *sui generis* no Brasil, principalmente ao longo da segunda metade do século XX. É possível se pensar, portanto, que o estabelecimento dos cânones do segmento MPB, ocorreu a partir da recorrência e da permanência dos repertórios difundidos pelos principais veículos de comunicação de massa à época.

### **A trajetória canônica da música ao longo da história**

A fixação do repertório de determinado grupo de compositores e cantores que viriam a se tornar icônicos ao longo do século XX começou a se estruturar principalmente nos anos 1960. Desse modo, os nomes que se tornariam a expressão máxima da música popular brasileira, mais especificamente os identificados com a sigla MPB, até os dias atuais podem ser considerados produtos de uma ‘canonização’ articulada pela dinâmica da moderna indústria cultural emergente àquela época. De acordo com William Weber (1999):

O termo “cânone” potencialmente tem significados muito amplos: pode-se referir a qualquer coisa considerada essencial a uma sociedade ou a uma de suas partes para estabelecer ordem e disciplina e atribuir valor. Como usado na teologia, lei, e nas artes, ele denota tanto amplas afirmações quanto práticas específicas, tanto a natureza do dogma quanto a maneira que sua aplicação deve ser julgada (WEBER, 1999, p. 4).

As ideias que, ao longo da história, têm determinado o estabelecimento, a reintegração e, em última instância, a ‘pulverização’ dos elementos considerados canônicos na arte, e na produção musical especificamente, ainda são muito variadas e, por vezes, discordantes. Para Joseph Kerman, em artigo pioneiro datado de 1983, “os repertórios são determinados pelos intérpretes, e os cânones, pelos críticos” (KERMAN apud WEBER, 1999, p. 1634). Para Weber, no entanto, o processo de canonização não é assim tão “simplista”, já que ultrapassa o papel da crítica dos intelectuais. “Isso [*canonização*] era influenciado por uma complexa variedade de forças sociais, ideologias e rituais que podem ser frequentemente muito difíceis de separar” (WEBER, 1999, p. 16).

Para Harold Bloom (1995), a principal função pragmática do cânone é “lembrar e ordenar as leituras de uma vida. Os grandes autores tomam o lugar dos ‘lugares’ no teatro da memória do Cânone, e suas obras-primas ocupam a posição preenchida pelas ‘imagens’ na arte da memória” (BLOOM, 1995, p. 45). Ferrenho defensor de uma clássica ‘tradição canônica’ literária, Bloom exorta uma resistência às correntes intelectuais que proclamam a morte do autor e defende o senso estético, antes de tudo como uma “preocupação mais individual que de sociedade” (BLOOM, 1995, p. 24). Refuta, assim,

as ideias de pensadores como Foucault, Barthes, Marx e seus seguidores, os quais descreve como “membros da Escola do Ressentimento” (BLOOM, 1995, p. 28).

Apesar de as referências à questão canônica serem bastante recorrentes na tradição literária, a ideia de cânone na música ocidental parece emergir no final do século XVIII, visto que as obras musicais executadas antes desse período “eram percebidas em referência a um contexto musical ou social específico no qual elas persistiam, mais do que de acordo com qualquer conceito de natureza canônica” (WEBER, 1999, p. 11).

Antes do final do século XVIII, as tradições canônicas nas artes eram essencialmente a-históricas, porque as grandes obras da poesia e da escultura eram vistas como atemporais, e não eram estudadas num contexto histórico – pois fazer isso significaria questionar sua universalidade. O cânone musical emergiu em íntima ligação com a história da música porque apareceu num tempo em que tais princípios estavam se enfraquecendo e quando a escrita da história estava se tornando moda em quase todas as artes (WEBER, 1999, p. 17 e 18)

Outra recorrência entre os pesquisadores do termo é a da associação da música de “alto nível” com a literatura. Assim considera, por exemplo, Gilberto Mendes (1998-99), ao afirmar que “o anonimato na música ocidental começa a desaparecer quando começa a desaparecer o músico/poeta, ou poeta/músico, que sempre foi uma só pessoa em toda a música da Antiguidade” (MENDES, 1998-99, p. 8). Para ele, a comparação da música com a literatura é inevitável quando do estabelecimento dos cânones. As ideias de Mendes não deixam de ir ao encontro do que afirma Weber (1999) acerca de outra associação musical, nesse caso a de “tradição erudita”, que “interagiu estreitamente com gêneros mais populares de maneira produtiva em vários períodos, oferecendo testemunho de sua adaptabilidade e estabelecendo modelos canônicos no processo” (WEBER, 1999, p.7).

É curioso, no entanto, observar a trajetória dos modelos canônicos ao longo da história quando da apropriação de seus componentes, já no século XX, pelos meios de comunicação de massa que, ao subverterem o princípio ideológico-estético da gênese canônica, emolduraram o cânone sob uma lógica mercadológica bem distante das motivações que, segundo Weber, articularam o peso canônico sobre a formação do gosto.



A ideologia do cânone musical teve uma dimensão *moral* através da história. Ela cresceu de uma reação contra o comercialismo, contra o desenvolvimento das publicações e da vida dos concertos como empreendimentos manipuladores que eram vistos como ameaças aos padrões do gosto. A crítica aos modos nos quais o comércio estava supostamente degradando os valores musicais – “idealismo musical”, como eu chamei – apareceu já adiantada na Inglaterra do século XVIII, notadamente no livro de Arthur Bedford de 1711, *The great abuse of Musick*, e ocorreu de formas similares ao longo do século XIX. Ela identificava o cânone como moral e socialmente purificador, com uma força do bem [*for the good*] no mais alto plano. Porque as grandes obras-primas eram consideradas acima do lado financeiro da vida musical, elas poderiam ajudar a sociedade a transcender a cultura comercial e com isso regenerar a vida musical (WEBER, 1999, p. 19).

A apropriação dessa gênese canônica pelo mercado predominante, ao menos em um aspecto, assemelha-se ao princípio ideológico classista que estabeleceu desde então uma escala hierárquica musical distintiva, em que a “música erudita” passava a ocupar posição superior, enquanto a “música popular” deveria ser vista como categoria menor. Isso explica, em parte, o porquê de, até os dias atuais, as canções consideradas ‘sofisticadas’ estarem, em geral, associadas a elementos estéticos procedentes das tradições clássicas. No caso do Brasil, não é raro observar que essa genealogia associativa entre gerações de compositores eruditos e populares – como Villa-Lobos, Tom Jobim e Chico Buarque, por exemplo – atua, em certo sentido, como legitimadora e sistematizadora da posição privilegiada que estes ocupam na grade de obras consideradas como as mais relevantes da música brasileira.

A ideologia do cânone musical foi manipulada para fins sociais e políticos desde o seu início: a tradição musical clássica nunca teve autonomia social. Sua autoridade foi empunhada principalmente como uma afirmação de supremacia cultural pelos públicos mais instruídos na vida musical sobre aqueles menos instruídos, uma divisão encontrada em grande parte no seio das próprias classes superiores. Ainda, de modo mais amplo, essa tradição sustentou a predominância das elites ocidentais sobre todas as classes inferiores; assinantes das principais óperas e dos principais concertos, que transmitiam os seus lugares por testamento, contribuíram enormemente para a rigidez e a divisão sociais na moderna sociedade de massas (WEBER, 1999, p 22).

Ante a ‘naturalização’ do gosto, pretendida pelos setores dominantes da cultura ocidental, as diferenças de recepção diante dos produtos culturais ofertados por esses

mesmos setores passaram a ser encaradas como meras diferenças de classe. Para Pierre Bourdieu (2007), essa segmentação cultural que tende a destinar e classificar determinadas obras de acordo com determinadas classes de público impossibilita, por exemplo, o êxito dos veículos de comunicação de massa de promoverem outras vivências junto a seu público-alvo, quando eventualmente fomentam ‘aproximações’, em geral fugazes, entre realidades culturais distintas.

Ocorre que, ao levar para dentro de casa alguns espetáculos eruditos ou certas experiências culturais [...] que colocam, no espaço de um momento, um público popular em presença de obras eruditas, às vezes, de vanguarda, a televisão cria verdadeiras situações experimentais, nem mais nem menos artificiais ou irreais que aquela produzida, queiramos ou não, por qualquer pesquisa em meio popular sobre a cultura legítima (BOURDIEU, 2007, p. 36).

As ideias nem sempre convergentes acerca das expressões canônicas não deixam estar vinculadas à necessidade de constituição de um arcabouço memorialista da cultura. No entanto, expandir, fragmentar ou restringir o espaço dos cânones continua, ao que parece, um impasse a ser melhor avaliado neste novo século.

### **O canônico e a memória ‘MPBística’ nos séculos XX e XXI**

Um dos pressupostos, nesta pesquisa, é o de que a disposição memorialista que se formou em torno dos representantes da MPB do século XX, a partir do estabelecimento de cânones no segmento confronta-se com a expectativa de outros agentes, neste século XXI, de também garantir seu lugar na ‘memória histórica’. Para Huyssen (2000), atualmente está havendo um processo de “musealização” com o deslocamento da perspectiva de um “futuro presente”, muito em voga no século XX, para uma retomada de um “passado presente” que estructure a memória e a temporalidade atual numa esfera virtual, na qual o fluxo informacional é cada vez mais ‘globalizado’, efêmero e vertiginoso. Segundo ele,

Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada pela mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão,

disparando, portanto, o medo do esquecimento? (HUYSSSEN, 2000, p. 19)

Se “já não vivemos numa sociedade em que possamos institucionalizar a memória” (BLOOM, 1995, p. 25), como então forjar cânones no novo século que possam disputar um lugar na memória com os já estabelecidos e intocáveis referenciais canônicos? E se, como diz Huyssen, o tempo de permanência dos objetos de consumo nas prateleiras tem encurtado de maneira radical e, com ele, a extensão do presente, que tem contraído “simultaneamente à expansão da memória do computador e dos discursos sobre a memória pública” (HUYSSSEN, 2000, p. 28), como atender às perspectivas de estabelecimento de novos cânones e, conseqüentemente, novas ‘memórias’?

Em relação ao segmento MPB, para José Miguel Wisnik (2009), a saturação da própria linguagem reflete a saturação de signos no mundo contemporâneo, no qual a presença simultânea de muitas informações e a capacidade tecnológica de fazer proliferar essa oferta já criaram uma espécie de “autoconsciência” no compositor, que se lança numa busca, talvez vã, não apenas da criação, mas principalmente da ressonância e de uma fixação ‘memorialista’ desta.

Vivemos uma situação de simultaneidade muito grande de informações, com esse componente de que elas não vêm mais com certo frescor, certa inocência, como Dorival Caymmi, ao fazer *Coqueiro de Itapuã* ou *Maracangalha*. É como se a cultura contemporânea tivesse se transformado numa espécie de superfície lisa, em que a gente desliza sem fixar um ponto, em que não é possível estabelecer um cânone muito definido (WISNIK, 2009).

Ao se referir à dinâmica viral das redes virtuais, em que a dispersão domina uma relação de forças que já não são mais pautadas por valores ou equivalências, Jean Baudrillard observa que “nada (nem mesmo Deus) desaparece pelo seu fim ou por sua morte, mas por sua proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e exterminação, por epidemia de simulação, transferência à existência secundária da simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 10).

### Conclusões parciais

A tentativa de compreensão dos mecanismos que impulsionam uma cultura memorialista em torno da música popular brasileira relaciona-se com a tentativa de compreender o estabelecimento, a ‘pulverização’ e ainda a dispersão dos cânones forjados principalmente a partir de meados do século XX e que não deve levar em conta tão somente os movimentos estéticos-ideológicos, individuais ou setorializados que se formaram ao longo da história no sentido de dissecar uma gênese ‘canônica’.

Como afirma Huyssen (2000, p.21), “não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória”. E ainda mais: não se pode desconsiderar que os agentes modificadores do mercado e da cultura midiática ajudam a compor o atual panorama sonoro mundo, em que a propagação dos dispositivos tecnológicos de produção e compartilhamento responde por grande parte do crescimento da acessibilidade à própria música.

Há ainda a constituição de novos mecanismos em prol de uma cultura mais participativa e colaborativa, a partir da convergência das mídias, em que narrativas transmidiáticas expandem as possibilidades de produção e recepção de diferentes conteúdos sonoros e visuais (JENKINS, 2006). Isso sem falar nos sites de compartilhamento de música atuais, exemplos primordiais de ferramentas de convergência que hoje dominam diversas redes de relacionamento.

Também não é possível ignorar, nesse contexto, a ação conjunta de agentes de uma cadeia produtiva de cultura (e de projetos culturais) – que envolve os chamados ‘formadores de opinião’, as curadorias e os departamentos de *marketing* de empresas patrocinadoras, que se movimentam a partir de interesses e demandas específicas – com as políticas governamentais de fomento cultural que pretendem eleger representações culturais que atendam às três dimensões da cultura (simbólica, cidadã e econômica).

Enfim, diante deste complexo panorama, falar de cânone, memória, perpetuação ou esquecimento requer o entendimento de muitas variáveis, de certa forma, cíclicas, que parecem, por vezes, querer retomar o tempo em que não havia ainda a afirmação

autoral, mas que, noutro momento, diante de uma iminente dispersão de sentidos, aferrar-se a processos que deem conta de sistematizar e perpetuar a memória.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos**. Traducion: Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1991.

BLOOM, Harold. Uma Elegia para o Cânone. In: **O Cânone Ocidental**. Revisão Sônia Maria O. Lima, Fátima Jorge Fadel e Ivana Elvas. São Paulo: Objetiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Revisão Andréia do Espírito Santo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000 (p. 9 a 41).

JENKINS, Henry. **Convergence culture – Where old and new media collide**. New York and London. New York University Press, 2006.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais – uma parábola, todos os cantos**, 2003. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/6691987/A-Era-Dos-Festivais-Zuza-Homem-de-Mello#scribd>. Acesso: 17 de fev. 2015.

MENDES, Gilberto. Cânone na música? E por que não? **Revista USP**, nº 40, 1998-99. São Paulo. (p. 6 a 17).

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura. Uberlândia**, v.8, nº3, 2006, p. 135-150. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/marcos%20napolitano.pdf>. Acesso: 18 fev. de 2015.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Versão digital revista pelo autor. São Paulo, 2010. Disponível em <http://historiadobrasil.weebly.com/acervo1/livro-digital-seguindo-a-cano-engajamento-poltico-e-indstria-cultural-na-mpb-1959-1969-marcos-napolitano-2010>. Acesso: 4 de mar. 2015

WEBER, William. **A história do cânone musical**. Tradução provisória e não editada de Marcos Câmara de Castro, em 4 de dezembro de 2014. Disponível em [disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247182/mod\\_resource/content/2/2014-12-04\\_A\\_História do Cânone Musical-William Weber.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247182/mod_resource/content/2/2014-12-04_A_História_do_Cânone_Musical-William_Weber.pdf). Acesso: 5 de mar. 2015.

WISNIK, José M.; NESTROVSKI, Arthur. Especial Rádio Batuta – **O fim da canção** – programas 13, 14, 15 e 16. Rádio Batuta – Instituto Moreira Sales, 2009. Disponível em <http://ims.uol.com.br/Radio/D695>. Acesso 10 de set. 2012.

## Pop rock brasileiro nos anos de 1980: mídia e produção de subjetividades dentro das variações interculturais<sup>1</sup>

Therence Santiago Alves Feitosa<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

### Resumo

O objeto de estudo são quatro letras de canções produzidas nos anos de 1980 pelas bandas Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho e Engenheiros do Havaí. A pesquisa, enquanto objetivos, apresentou discussões sobre alguns cenários das crises sociais e políticas que o Brasil passava através das lentes do rock. Enquanto fundamentação teórica, a pesquisa utilizou referências da semiótica da cultura e da comunicação. Metodologicamente, foi utilizado nesta pesquisa de natureza qualitativa o método dedutivo. As análises foram direcionadas em alguns temas presentes nas letras: a mídia, a política, o consumo e o amor. Nas esferas culturais que simbolicamente as relações cotidianas são configuradas (LÓTMAN, 1981), ou seja, nas práticas do dia a dia é que se abre espaço para a construção de linguagens (BARBERO, 2013).

**Palavras-chave:** pop rock anos 1980; semiótica da cultura; linguagem, produção de sentidos

### Introdução

Partindo de referências da semiótica da cultura, a ideia da presente pesquisa foi identificar como algumas letras de canções podem indicar traços da sociedade brasileira na década de 1980. Isso partindo de uma breve análise em quatro letras. As bandas que tiveram suas letras analisadas foram: Legião Urbana, Engenheiros do Havaí, Titãs e Barão Vermelho. Nos anos de 1980 a produção cultural musicalmente falando era intensa, bem como a atenção dada pela mídia. Tais relações provavelmente se deram de maneira dialógica, uma vez que o fluxo do discurso/prática social era visível em relação aos canais artísticos

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT9: Memória e Música no Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor na UNIP e na Estácio.

(produção) e midiáticos (divulgação) que cobriam o pop rock. Tais canções, fazendo parte de subjetividades culturalmente produzidas, possuem significados ímpares e importantes, em se tratando das linguagens presentes nos respectivos meios. Uspenskii (1981) nessa direção aponta que:

A obra de arte pode ser considerada como um texto composto por símbolos a que cada um atribui por sua conta e risco um conteúdo. Podemos entender por significado uma série de associações e representações ligadas a um ou outro símbolo. Nesse caso há de traduzir os símbolos da arte numa série de associações e representações abstratas. (USPENSKII, 1981, p. 33).

Lótman (1981) aponta que o pensamento está dentro de nós e nós estamos dentro do pensamento. Segundo ele, isso mostra que dentro de uma perspectiva de cultura, a mesma se apresenta como um sistema auto-referencial dentro de espécies de semioses culturais. Pode-se supor que a música está dentro desses processos de semioses de maneira emaranhada/pulsante. Dessa forma surge o seguinte problema: como é possível compreender através das letras das canções de algumas bandas do pop rock brasileiro traços marcantes da sociedade brasileira nos anos de 1980, isso, pensando os diálogos estabelecidos entre as mídias e a cultura nos processos relacionados à comunicação?

Uma das ideias da pesquisa foi justamente possibilitar análises relacionadas a entendimentos sobre o cultivo de determinados costumes e como os símbolos transitaram e ainda transitam dentro dos mesmos, isso pensando seu trânsito dentro do universo da comunicação. Canclini (2010) defende que nos anos de 1980 a transnacionalização dos bens culturais alterou toda uma “*lógica*” de mercado, incluindo aí as produções culturais. Ele argumenta que nas chamadas redes globais aconteceram movimentos de produção e circulação simbólica que acabaram estabelecendo tendências nos campos artísticos, isso, tendo as mídias como ferramentas facilitadoras nesses processos.

Segundo Alves (2002), enquanto categoria social, o “*ser jovem*” deve ser entendido dentro de um determinado contexto, pois é participante de um sistema de relações complexas, inconstantes e metamórficas. Tais relações se chocam ou entram em consenso com outros grupos/instituições. Canclini (2010) nesse sentido afirma que:

Assim como noutros tempos as identidades eram objetos de encenação em museus nacionais, na segunda metade do nosso século a transnacionalização econômica e mesmo o caráter específico das últimas tecnologias da comunicação (desde a televisão até os satélites e as redes ópticas), colocam no papel principal as culturas-mundo exibidas como espetáculo multimídia. (CANCLINI, 2010, p. 133).

Canclini mostra que tanto as produções culturais, quanto as mídias faziam parte ativa das produções de sentidos e construções de significados. É interessante nessa direção pensar que boa parte dos músicos das bandas que tiveram suas letras analisadas segundo Alexandre (2002) faziam parte de uma classe média alta que tinha contato com determinadas informações que favoreceriam o desenvolvimento de olhares mais críticos sobre os seus meios sociais. Esses “*jovens*” músicos, segundo Dapieve (1995) viviam seus dilemas e representavam isso em suas músicas.

Enquanto natureza de pesquisa a escolha se deu por análises qualitativas, tendo como método dedutivo a revisão de literatura e utilizando como auxílios interpretativos referenciais da semiótica da cultura. Os diálogos entre o conteúdo das letras das canções enquanto narrativas atreladas aos cenários políticos, sociais e culturais da época, e as teorias da semiótica da cultura, sustentaram metodologicamente a pesquisa, uma vez que a mesma visou compreender melhor aquele momento. As letras nessa breve análise foram divididas em categorias temáticas: mídia, consumo, amor e política.

Em se tratando de análises das letras das canções é por bem se pensar que quatro pontos são fundamentais em relação ao desenvolvimento dos raciocínios, são eles; o canal (a mídia) o artista, o receptor (público) e a obra. A inter-relação entre esses pontos é o que da ritmo/movimento aos nexos possíveis dentro das tramas, pois é a partir dessas relações que os significados são engendrados.

### **1. O pop rock brasileiro dentro dos complexos contextos culturais**

O itinerário trilhado segue na linha de compreender o que Lótmán (1981) define como “*complexo e heterogêneo contexto cultural*”, onde ele afirma que as relações dentro desse contexto sempre se dão de maneira emaranhada e não ortogonal. Nessa direção é

interessante pensar as letras das canções (no sentido de expressão) tentando entender o que elas queriam dizer em relação aos contextos/cenários presentes no Brasil.

Partindo das letras das músicas de pop rock é possível compreender elementos relacionados aos anseios de uma parte daquela geração dos anos de 1980. Tais anseios contidos nas letras das canções falavam de solidão, de amor, da relação das pessoas com as tecnologias (midiáticas ou não), da dificuldade daqueles jovens de se situarem em um “*mundo*” cheio de incertezas políticas, de estranhamentos relacionados ao que fazer enquanto sujeitos (socialmente pensando), entre outras coisas. Como, por exemplo, na letra da música *Toda forma de poder* da banda Engenheiros do Hawaii:

Eu presto atenção no que eles dizem/ Mas eles não dizem nada/Fidel e Pinochet tiram sarro de você que não faz nada/E eu começo a achar normal que algum boçal/Atire bombas na embaixada/Se tudo passa, talvez você passe por aqui/E me faça esquecer tudo que eu vi/Se tudo passa, talvez você passe por aqui/E me faça esquecer/Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada/Toda forma de conduta se transforma numa luta armada/A história se repete/Mas a força deixa a história mal contada/E o fascismo é fascinante/Deixa a gente ignorante e fascinada/É tão fácil ir adiante e se esquecer/Que a coisa toda tá errada/Eu presto atenção no que eles dizem/Mas eles não dizem nada.

A letra apontava desconfortos referentes a intenções claras de “*normalizações*”, as quais eram desejadas por uma parte (elitizada em sua maioria) da sociedade brasileira. Existia por parte daqueles “*jovens roqueiros*” certo interesse de estabelecer nexos no sentido de entender melhor as conexões/relações entre os sujeitos e os objetos da cultura (mesmo que de maneira inconsciente em alguns momentos).

Determinados movimentos possuem a capacidade de produzir séries de signos, onde os mesmos podem ser qualquer coisa e de qualquer espécie, e sua função está atrelada a possibilitar um efeito representativo em quem estiver interagindo com esses mesmos signos. Isso fica bem evidente na letra da música acima. É sensato ter em mente que a indústria fonográfica atuou de maneira intensa na propagação das músicas nesse período. Ocorreu um processo interativo entre a indústria fonográfica/meios de comunicação, artistas e público (ALVES, 2002). É justamente nessas interconexões que as teceduras sociais são formadas, essas mesmas teceduras são visíveis nas letras das

canções. Essa interação pode acontecer de maneira consciente, bem como, induzida. Pensando esses fenômenos em específico na América Latina, Barbero (2013) aponta que os processos de transnacionalização e suas novas formas de concepções do político, geram uma nova forma de valorização do cultural. Ele diz que:

Algo radicalmente acontece quando o cultural assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos – regionais, religiosos, sexuais, geracionais – e formas de rebeldia e resistência. Re-conceitualização da cultura que nos confronta com essa outra experiência do cultural que é o popular, em sua existência múltipla e ativa não apenas na memória do passado, mas também na conflitividade e na criatividade atuais. Pensar os processos de comunicação nesse sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias. (BARBERO, 2013, p. 287).

O que se pode pensar em relação ao pop rock no Brasil nessa argumentação apresentada acima, bem como na música dos Engenheiros do Havai, é que ocorre todo um movimento de produção cultural partindo da própria potência da produção, ou seja, as letras das canções são produzidas enquanto sistemas pulsantes de linguagens. Tais “*sistemas e movimentos*” têm um alicerce robusto na própria intenção de se produzir sentidos, isso através da linguagem, a qual integra os códigos através de seus processos de assimilação/decodificação. Todas essas coisas estão dentro dos cenários socioculturais. Muitas vezes são os próprios cenários. Lótmán (1979) nesse sentido diz que:

Deste modo, todo o material da história cultural pode ser examinado sob o ponto de vista de uma determinada informação de conteúdo e sob o ponto de vista do sistema de códigos sociais, os quais permitem expressar esta informação por meio de determinados signos e torná-la patrimônio destas ou daquelas coletividades humanas. (LÓTMAN, 1979, p. 33).

É necessário pensar as questões relacionadas à globalidade e a inter-relação dos elementos dos diversos emaranhamentos semióticos, articulando, para isso, três dinâmicas essenciais: a relação entre interlocutores, à produção de sentido e o contexto sociocultural. Barbero (2013) nessa direção diz que sempre existem interesses de



transformações dos sistemas de símbolos no sentido da ação direta na formação dos imaginários coletivos. E justamente nesse ponto que a comunicação segundo ele aparece:

Abra-se assim ao debate um novo horizonte de problemas, no qual estão redefinidos os sentidos tanto da cultura como da política, e do qual a problemática da comunicação não participa apenas a título temático e quantitativo – os enormes interesses econômicos que movem as empresas de comunicação – mas também qualitativo: na redefinição da cultura, é fundamental a compreensão da natureza comunicativa. (BARBERO, 2013, p. 289).

A semiótica da cultura entra nesse momento como uma vital ferramenta em se tratando das análises dessa “*natureza comunicativa*”. O olhar deve rumar justamente onde se forma os sistemas de códigos sociais e seus referentes signos, partindo do princípio de que é aí que a semiótica se ocupa - dos processos de produção de sentidos dentro da semiosfera.

## **2. Comunicação em processo através do pop rock**

Pensando na relação direta e imediata entre a obra, meio e público, é importante olhar para as intermináveis construções de significados em vários prismas e de várias maneiras. Groppo (1996) defende que o fenômeno comunicativo é mais abrangente que o próprio meio de comunicação, ou seja, a relação direta entre os agentes, independentemente do meio que for, possui extrema relevância, pois a significação principal do ato comunicativo em si está atrelada a essa relação. Barbero (2013) segue na linha de defesa que é necessário um olhar atento para a análise da comunicação em sua natureza comunicativa enquanto processo.

Nesses processos, a música atua de maneira fluída, isso impulsionado pelo que Barbero (2013) chama de “*comunicação em processo*”, a qual gera uma espécie de assimetria entre os códigos do emissor e do receptor. O autor defende a ideia de que a telemática possibilitou deslocamentos cognitivos conceituais em relação às produções culturais. Isso fica visível quando pensamos a pop rock nos anos de 1980, pois a maneira como esse gênero musical foi tratado rapidamente pela mídia, fez com que o mesmo

ganhasse força e evidência na cena musical brasileira. O argumento apresentado acima pode ser encontrado na música *Televisão* da banda Titãs:

A televisão me deixou burro / muito burro demais / agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais / o sorvete me deixou gripado pelo resto da vida / E agora toda noite quando deito é boa noite, querida/Ô cride, fala pra mãe/Que eu nunca li num livro que um espirro fosse um vírus sem cura/Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!/Ô cride, fala pra mãe! /A mãe diz pra eu fazer alguma coisa mas, eu não faço nada /A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada /É que a televisão me deixou burro, muito burro demais /E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais.

A crítica feita a manipulação da informação é evidente, uma vez que os efeitos das mensagens que circulavam e circulam em tal mídia, possuem impactos significantes, uma vez que naquele período a televisão era um bem de consumo presente em muitas casas na sociedade brasileira (ALVES, 1995). A televisão era um canal direto em se tratando de questões pertinentes ao transito de informações, fato esse que impulsionava proliferações de estratégias e mecanismos em relação a produção de sentidos, os quais visavam muitas vezes alimentar desejos de consumo ou formar opiniões específicas.

É visível que a arte, independentemente de como se manifesta ou é criada, se relaciona diretamente com sistemas pulsantes de modelização, os quais se tornam possíveis através da linguagem (esteticamente falando). Barbero (2013) nessa linha argumenta que quando se pensa em produção cultural, as mediações dentro das sociedades em relação a essas produções são fundamentais na configuração e na materialização social relacionada às expressividades culturais. É necessário olhar os espaços conjuntamente com as respectivas representações relacionadas ao tempo/período. Junto a isso, é importante entender as mediações dialógicas com as mídias. Algumas coisas essenciais devem ser analisadas: o tempo, as relações entre a produção e as mídias do período. Tais fenômenos se confluíam com as diversas tramas presentes na sociedade brasileira (culturalmente falando) como bem mostra os Titãs na letra apresentada acima.

O texto contido nas letras possui funções ímpares, na realidade as próprias letras enquanto textos possuem capacidades significantes. Nessa direção Lótmán (1978) aponta que:



Cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante, e inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. A linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que, é semelhante para os dois polos da comunicação. A mensagem é a informação que surge num determinado texto. (LÓTMAN, 1978, p. 45).

Dentro do raciocínio apresentado acima, o intuito na pesquisa foi construir entendimentos na direção de identificações dos inúmeros processos presentes na confecção das músicas, bem como, a maneira como a mídia atuou em se tratando dos processos comunicativos relacionados às intenções de difusão das mensagens. Uma das ideias do presente estudo foi justamente mapear, através das letras das canções, elementos pertencentes aos cenários das crises da modernidade, isso olhando para a sociedade brasileira nos anos de 1980.

### **3. Metonímia, intertextualidades e interculturalidades**

A ideia de Lótmán (1981) referente a uma relação direta entre a semiótica da arte com a cultura se apresenta plausível em relação ao objeto de estudo em voga, uma vez que, quando se pensa em se compreender como determinados processos comunicacionais se inserem de maneira efetiva nas tramas sociais, ambas as questões se confluem. Ele defende tal tese argumentando que os signos presentes tanto em uma como em outra são construídos ao mesmo tempo, de maneira que a inserção e visibilidade subjetiva dessa inserção se dá no que ele chama de “*inteligência coletiva*”.

Partindo dessa análise pode-se supor que existe uma espécie de junção provocada entre a ideia epistêmica da informação com suas referências dentro das semiosferas, gerando assim uma onda constante de linguagens significantes e plurais. As letras das canções enquanto textos produzidos com a intenção de expressar determinados anseios, possibilitam a construção de entendimentos em se tratando de trazer a imagem de determinados contextos aos quais essas mesmas letras se referem.

Se pensarmos em uma ideia de movimento contínuo, as subjetividades possuem uma capacidade fluída de se configurar e se reconfigurar dentro dos processos/espacos. Isso ocorre através de diálogos estabelecidos entre o que Canclini (2010) chama de

“*interculturalidades*” e seus meios telemáticos. Tendo como base os pulsantes cenários dos anos de 1980, os quais estavam claramente se reconfigurando, pois uma longa ditadura militar havia chegado ao fim e, segundo Bastos (2005) deixado marcas profundas na sociedade brasileira, era fato que as manifestações apareceriam de alguma maneira. Seguindo esse raciocínio é possível identificar tais argumentos na letra *Conexão Amazônica* da banda Legião Urbana:

Estou cansado de ouvir falar/Em Freud, Jung, Engels, Marx/Intrigas intelectuais/Rodando em mesa de bar/O que eu quero eu não tenho/O que eu não tenho eu quero ter/Não posso ter o que eu quero/E acho que isso não tem nada a ver/Os tambores da selva já começaram a rufar/A cocaína não vai chegar/Conexão amazônica está interrompida/E você quer ficar maluco sem dinheiro e acha que está tudo bem/Mas alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém/Uma peregrinação/involuntária talvez fosse a solução/Autoexílio nada mais é do que ter seu coração na solidão.

O que continha nas letras enquanto conteúdo estava diretamente relacionado a exposições dos conturbados cenários, pois partindo da ideia de Alves (2002), muitos artistas do período expressavam suas leituras de sociedade a partir das canções produzidas. Isso acontecia dentro da semiosfera, tendo como impulso os fenômenos típicos locais que amarravam/produziam tecidos culturais diversos, ou seja, ocorriam interculturalidades dentro desses processos (CANCLINI, 2010). Na letra da banda Legião Urbana apresentada acima, fica claro certo descontentamento político em relação ao que estava acontecendo no Brasil naquele momento. Durante toda estrutura da letra aparece tais intenções/argumentos.

#### **4. Mídia, variações interculturais e a produção de subjetividades**

Tais letras tratam de temas/situações diversas, como: a influência das mídias na relação dos sujeitos com os objetos da cultura, a relação dos “*jovens*” com o amor, o consumo, as questões políticas, a relação das pessoas com as diversas “*tecnologias*”, e como isso interferia e interfere nas relações interpessoais. Tais fenômenos narrados nas letras das canções se apresentavam de maneira intensa, porosa, curvilínea, cheio de intempéries e de forma pulsante.

As letras das canções não só retratam um olhar particular (do artista), como afetam o desenvolvimento de outros olhares (do público). Essa relação se dá em um plano de relação de forças, porque acredita-se que ao retratar uma determinada estória, a música não está falando de uma estória particular somente, mas de representações que cabem perfeitamente a outros personagens, daí a identificação do público com a letra. Isso pode ser encontrado na letra *Todo amor que houver nessa vida* da banda Barão Vermelho:

Eu quero a sorte de um amor tranquilo/Com sabor de fruta  
mordida/Nós, na batida, no embalo da rede/Matando a sede na  
saliva/Ser teu pão, ser tua comida/Todo amor que houver nessa vida/E  
algum trocado pra dar garantia/E ser artista no nosso convívio/Pelo  
inferno e céu de todo dia/Pra poesia que a gente não vive/Transformar  
o tédio em melodia.../Ser teu pão, ser tua comida/Todo amor que houver  
nessa vida/E algum veneno anti-monotonia/E se eu achar a tua fonte  
escondida/Te alcanço em cheio/O mel e a ferida/E o corpo inteiro feito  
um furacão/Boca, nuca, mão e a tua mente não.

Cada letra de canção trata de uma visão micro que faz parte da construção maciça de toda a estrutura relacionada às práticas sociais. É sabido que os acontecimentos não só fazem se conhecer as estruturas, como formam as mesmas estruturas, pois atuam em nexos culturais contínuos, onde as pessoas transitam de maneiras metonímicas. Num horizonte que se apresenta sempre permeado de continuidades e repetições é por bem se pensar como se engendram as tramas sociais que dão corpo as dinâmicas estéticas (pensando aqui nas questões atreladas ao amor).

Para que isso fique evidente basta apenas entender que os conceitos de contextualizações são sempre prescritos nas linguagens disponíveis, e isso se dá na cultura. Segundo Lótman (1981):

Pode ser definido como linguagem qualquer sistema organizado que sirva para a comunicação entre dois ou mais indivíduos. Qualquer linguagem que sirva de meio de comunicação é, em última instância, constituída por signos, possuindo estas regras de combinação definidas que se formalizam em determinadas estruturas. (LÓTMAN, 1981, p. 16).

Partindo da citação acima, percebe-se que as produções de subjetividades acontecem dentro das práticas culturais, não de cima para baixo, mas sim, dentro, ao lado,

no meio. O autor se apoia nas possibilidades localizadas referentes a uma das linhas da semiótica da cultura para tecer suas cadeias de raciocínios relacionadas às possibilidades metodológicas de se olhar para o objeto de estudo mirando compreender suas estruturas de linguagens como expoentes dos traços culturais onde as mesmas foram geradas.

Glissant (2005) nessa direção alerta para o poder do que ele chama de “*repetição*”. Ele defende que se vive em um mundo de repetição, o qual não é uma coisa ruim, mas um dos processos cotidianos de produção de conhecimento. Glissant (2005) diz que, através da repetição enquanto linguagem, os fenômenos de “*novidades*” começam a mostrar seus indícios estruturais. O argumento continua no sentido de que os olhares e percepções são estimulados e reconfigurados o tempo todo, todo tempo, em dinâmicas de relações subjetivas na maioria das vezes. Essa relação se apresenta como um ponto fundamental de análise, pois é a partir dela que os engendramentos serão confeccionados e disseminados culturalmente nas sociedades. Nesse sentido pode ser pensando que as letras das canções atuam em dinâmicas de uma linguagem imagética concreta (GLISSANT, 2005). Nessa linha de raciocínio Rocha (2013) diz que:

A transformação das culturas são marcadas pela opacidade: ou seja, o que se constitui como “ordem” se desfaz em “desordem” inovadora, e vice-versa; a “medida”, o “comedido” se movimentam, abrem-se ao “incomensurável”, porque tudo o que tende ao classicismo (enquanto expressão da ordem) se expande para o barroco, que é acumulação, profusão. (ROCHA, 2013, p. 193).

Rocha mostra que as produções culturais se dão de maneira “*irregular*”, “*descontrolada*” muitas vezes, frutos de intenções que atuam em forças que aparecem nas micro-relações, ou seja, provavelmente as produções dos artistas do pop rock nos anos de 1980 seguiam essa lógica entrópica enquanto intenção. E nesse ponto, seria de certa forma equivocado encaixar a música e os reflexos das mesmas nas diversas sociedades tendo como ponto de análise teorias que enxergam somente questões atreladas as esferas da indústria cultural (em prismas marxistas ortodoxas), como única forma de se pensar esse fenômeno.

### **Considerações Finais**

As variações interculturais interessam não só no que tange uma análise direta do artista, mas também para entender como o processo ocorreu e, junto a isso, identificar como e quais caminhos foram trilhados/apresentados/desenvolvidos e a relação possível disso com os outros elementos dentro das diversas tramas (aqui pensando os processos de comunicação). Ramos (2010) defende que é nas esferas culturais que historicamente/simbolicamente as relações cotidianas são configuradas. Ou seja, nas práticas do dia a dia que se abre espaço tanto para as representações, bem como, para a produção de sentidos. As canções segundo a autora dialogam com as manifestações humanas em seus respectivos meios. Ou seja, toda obra artística esta dentro do seu próprio processo de produção de subjetividade, nunca à parte.

Lótman (1981), em se tratando da arte e a sua função nas questões atreladas as construções de linguagens, mostra que a maneira como a recepção da mensagem artística se dá, está relacionada a uma espécie de posse dos códigos, essa posse por sua vez permite que aconteça uma dupla decodificação, esse fenômeno se desenvolve no terreno da arte, a qual se manifesta através de práticas sociais, intensas e constantes.

Na linha do raciocínio acima, pode-se pensar a música como sendo um grande instrumento de produção de subjetividades. Partindo daí, o olhar desenvolvido é que mesmo as letras das canções datando uma época em específico, ainda assim permanecem atuais, pois seus efeitos estéticos se renovam de maneira circular. Isso, pensando que as mesmas estão em flutuantes processos deslocados de configuração e reconfiguração (ROCHA, 2013).

Alves (2002) defende que a música atua como protagonista em relação à produção de sentidos dentro das sociedades. Os anos de 1980 impulsionaram de certa forma a propagação de uma infinidade de signos e conseqüentemente objetos significantes. Em relação às questões atreladas a tecnologia das mídias e seus respectivos interesses, observou-se também um grande avanço no período em relação a divulgação em massa do rock brasileiro por parte dos mais variados veículos.

Pensando a música e sua relação com a mídia pode-se supor que essa relação pode ser compreendida como parte estrutural das construções das tramas sociais, as quais estavam repletas de tensões e contradições, essas por sua vez presentes nos diversos textos (como nas letras de canções aqui analisadas). A música nesse ponto é capaz de evidenciar por meio de construções e representações, partes das chamadas ‘*realidades*’ sociais.

O fato é que nessas constantes e intermináveis relações, a linguagem serve como uma espécie de agulha que irá tecer toda a malha atrelada as representações dos sujeitos históricos, frutos das experiências vividas através dos diversos fenômenos possíveis, isso dentro de contextos dialógicos. Tendo a arte como um grande e complexo sistema simbólico de comunicação, e tendo em mente que a música habita esse meio, a necessidade de atenções direcionadas para a construção ideal ou pelo menos entendível do efeito em que as músicas exercem nas pessoas, é essencial enquanto processos tradutórios.

### Referências Bibliográficas

AGAMBEN, GLISSANT, ZUMTHOR: **Voz. Pensamento. Linguagem.** / orgs. Maria Rosa Duarte de oliveira, Maria José Palo. – São Paulo: EDUC, 2013.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta.** São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALVES, Antônio Marcus. **Cultura Rock e Arte de Massas.** Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

ALVES, Luciano Carneiro. Flores no deserto – **a Legião Urbana em seu próprio tempo** / Luciano Carneiro Alves. – Uberlândia, 2002. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

BASTOS, Ana Paula Gondim. **A crítica social da indústria cultural: A resistência administrada no rock brasileiro dos anos 80.** São Paulo 2005. Dissertação de mestrado –PUC –SP, programa de Pós-Graduação em Psicologia Social.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo.** 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.

DAPIEVE, Arthur. **BRock. O rock brasileiro dos anos 80.** 2ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva, 1983.

ELIAS, Nobert & DUNNING, E. **A busca da excitação.** Lisboa, Difel, 1992.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método. Esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora. Editora UFJF, 2005.

GROPPO, Luis Antonio. **O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o Caso do Brasil Os Anos 80.** Campinas, 1996. Tese (Doutorado), IFCH, UNICAMP.

LIPOVETSKY, Guilles. **A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Lisboa, Relógio D' água, 1989.

LÓTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa, Editorial Estampos, 1978.

LÓTMAN, Iuri, USPENSKII, Boris, IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética.** Lisboa. Livros Horizonte, 1981.

LYOTARD, J. F. **O Pós-Moderno.** Rio de Janeiro, José Olimpo, 1993.

MACHADO, Irene, Org. **Semiótica da cultura e semiosfera.** São Paulo. Annablume / Fapesp, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1998.

\_\_\_\_\_. **A sombra de Dionísio.** Rio de Janeiro, Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **No fundo das Aparências.** Petrópolis, Vozes, 1994.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação & Jornalismo – a saga dos cães perdidos.** São Paulo. Hacker, 2000.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no Século XX. O espírito do tempo.** Rio de Janeiro, Forense – Universitária, 1977.



RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos Anos 80: A Construção de uma Alternativa de Contestação Juvenil.** Dissertação de Mestrado apresentada em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica Russa.** São Paulo. Editora Perspectiva, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: literatura medieval.** São Paulo: Companhia das letras, 1993

## Publicidade das bordas: dos pregões orais à locução para vendas, os cantos e recantos dos jingles<sup>1</sup>

Alaor Ignácio dos Santos Júnior<sup>2</sup>  
Universidade do Estado de Minas Gerais, Frutal-MG  
Pontifícia Universidade Católica, São Paulo-SP

### Resumo

Um breve olhar sobre a história nos aponta o longo caminho que perpassa a relação entre a música e a publicidade: desde a força das vozes dos arautos até os meios tecnológicos contemporâneos. O pregão é um processo comunicacional que pode ser apontado como emanante dos jingles, entendidos aqui como uma composição de dois sistemas de signos: a música e a linguagem verbal. A partir dos conceitos de mediação de Jesús Martín-Barbero e “tradução da tradição”, de Iuri Lotman, apoiados naquela que poderia ser considerada uma epistemologia da *cultura das bordas*, conceituada a partir dos estudos da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, há que se observar que os pregões continuam presentes no comércio informal (por vezes, até mesmo ilegal), persistindo nos dias atuais.

**Palavras chave:** Jingles; Música na publicidade; Pregões; Cultura de Bordas.

### Pregões a pleno pulmões

Desde a força das vozes dos arautos – pregoeiros da Idade Média que anunciavam as funções públicas (alertas sobre invasões, possíveis saques, leis, etc) determinadas pelos senhores feudais ou pelo rei, até os meios tecnológicos contemporâneos, muito se produziu para “vender ideias” por meio da musicalidade. No então Brasil-Colônia, considerado aqui a partir de 1530 até 1815, os primeiros registros dessa relação aparecem

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 9 – Memória e Música, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professor do curso de Comunicação Social da Universidade do Estado de Minas Gerais, campus Frutal-MG, e doutorando no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo-SP.

com o surgimento do pregão<sup>3</sup>. Praticado por “mascates, feirantes, baleiros, sorveteiros, amoladores, consertadores de guarda-chuvas e panelas, peixeiros e vendedores ambulantes, pela necessidade de atrair fregueses. Esses ambulantes chamavam a atenção das pessoas tocando cornetas, matracas e côvados”. SIMÕES (1990, p. 171). Vários relatos sobre os pregões são encontrados nos escritos de cronistas brasileiros e estrangeiros que percorreram o país no período colonial.

Debret (1965, tomo 1, p. 288) destaca a atuação dos vendedores ambulantes (barbeiros, quitadeiras, vendedores de cestos, de aves, de palmito, de milho, de capim, de leite, de pão-de-ló e de toda espécie de alimentos) e de seus pregões: ‘às 4 horas da tarde, momento em que tornam a aparecer nas ruas as vendedoras de pão-de-ló para a hora do chá. No mesmo momento aparecem também as vendedoras de velas; outras vendem doces, sonhos, etc... De 7 às 10 ouve-se nas ruas o pregão dos vendedores de amendoim torrado, de milho assado, pastéis quentes, pastéis de palmito, pudim quente... A esses pregões, vindos de todos os lados, se une o ruído dos fogos de artifício... (SERGL, 2013, p. 3)

A economia urbana do país tomaria impulso apenas em meados do século XVII, como revela Caio Prado Jr.: “As cidades brasileiras, ainda em fins do regime colonial, eram insignificantes. Rio de Janeiro, então capital, não passava de 50.144 habitantes; Bahia, 45.600; Recife, 30.000; S. Luís do Maranhã, 22.000; S. Paulo, 16.000. Estas cinco cidades reunidas (as demais não passavam de aldeias) representavam apenas 5,7% da população total do país” (PRADO JR., 1953, p. 21), mas, ainda que com tais censos, a prática dos pregões ocorreu fundamentalmente nestes cinco municípios. Luís da Câmara Cascudo<sup>4</sup> (*apud* GARCIA, 2013, p. 24) cita:

(...) trecho das “notícias soteropolitanas e brasílicas” redigidas por Luís dos Santos Vilhena, na forma de cartas, entre 1798 e 1799 (Vilhena foi

<sup>3</sup> Texto oralizado pela performance da voz de vendedores ambulantes de produtos diversos, bastante próximo do recitativo musical; descrito por Mário de Andrade (1989, p. 409) como uma pequena melodia com que os vendedores ambulantes anunciavam a sua mercadoria: “Podemos dividi-los em duas categorias, os individuais, em que o vendedor escolhe uma maneira de apreçoar, valendo-se muitas vezes de melodias conhecidas entre nós, de emboladas, modinhas, maxixes, sambas e até mesmo árias vulgarizadas; e os genéricos que são utilizados por todos os vendedores do mesmo artigo, como os vassoureiros e compradores de garrafas vazias no Rio de Janeiro.”

<sup>4</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*, 2ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1983, vol. 2, p. 858.

professor régio de língua grega, na Bahia, de 1787 a 1799): “Não deixa de ser digno de reparo o ver que das casas mais opulentas desta cidade, onde andam os contratos, e negociações de maior parte, saem oito, dez, e mais negros a vender pelas ruas a pregão as cousas mais insignificantes, e vis; como iguarias de diversas qualidades” – dentre as quais, acarajé. (GARCIA, 2013, p. 24).

A musicalidade expressa nos pregões, evidentemente, não se manifestava de maneira formal, tal como se entende a música em seu “estado-dicionário”. Valia-se de breves trechos melódicos ou rítmicos, habitualmente entoados a partir da construção semântica da própria palavra que precisa ser dita.

Muitas vezes representado apenas pela entoação das sílabas de uma única palavra, de forma sonora, compassada e bem escandida – como o famoso grito dos portugueses compradores de garrafas vazias do Rio de Janeiro: “ga... rrra... fei... ro-o-o-o-...” – o pregão revela uma tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar. (TINHORÃO, 2005, p. 59)

Em seu livro *Melancolias, Mercadorias*, o pesquisador Walter Garcia (2013) revela na própria literatura de Machado de Assis uma referência aos pregões. Está no livro *Dom Casmurro* o trecho: “o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância”, no qual Bento – o narrador, deixa subentendido que ao tocar no tema da falta de recursos da clientela, a fim de ferir o orgulho dos pais, o vendedor de cocadas visa a atizar a prodigalidade paterna, com o propósito de obter a venda. E o “preto” apregoava: “Chora, menina, chora. Chora, porque não tem vintém”.

Citando Luís Edmundo, Tinhorão descreve o “particularmente interessante e pitoresco preto vendedor de sorvete”, que portando uma lata da tal mercadoria, envolta em panos “sempre brancos e asseados”, gritava musicalmente:

Sorvetinho, sorvetão  
Sorvetinho de tostão  
Quem não tem um tostãozinho  
Não toma sorvete, não!  
Sorvete, Iaiá! (TINHORÃO, 2005, p. 63)



Curiosamente, tais versos do pregão seriam utilizados na marcha carnavalesca “Sorvete, iaiá”, como descreve o próprio Tinhorão, composta por Nássara<sup>5</sup> e Alberto Ribeiro gravada por Luís Barbosa, acompanhado do conjunto Diabos do Céu, de Pixinguinha, para o carnaval de 1936 (TINHORÃO, 2005, p. 63-64).

Com a vinda da família real para o Brasil, a partir de 1808, são fundados os primeiros jornais impressos do país e, com eles, surgem também os primeiros anúncios neste novo suporte midiático. Um aspecto particularmente revelador é anotado por Sergl (2013, p. 5): “É interessante observar que, a linguagem desses anúncios é uma adaptação da linguagem dos pregões, ou seja, da oralidade para a mídia impressa”. Sergl observa que a expressão “quem quiser comprar” está muito próxima da expressão “quem quiser”, em voga nos pregões da época. Tais paralelos são perceptíveis também na estrutura dos anúncios classificados, nos quais são incluídas características e qualidades do objeto ou “pessoa” (no caso dos escravos) a serem negociados. “Vende-se uma preta ainda rapariga, de bonita figura, a qual sabe lavar, engomar, coser e cozinhar...”; ou, “muito fiel, vistosa e sadia”. (RAMOS, 1995, p. 16, apud SERGL, 2013, p. 5).

As marcas identitárias que se verificam na transposição do texto oral para o escrito também (e ainda mais expressivamente) serão compartilhadas pela música popular. “Entre a fala, o grito e o canto, há uma passagem lógica regida pela intenção de se fazer ouvir”, sugere Garcia (2013, p. 42). Tal relação, tratada por Mário de Andrade como a passagem do “instrumento oral” para o “instrumento musical”<sup>6</sup>, aplica-se à incorporação de tais textos na composição musical do período, ao mesmo tempo em que estabelecia uma via de mão dupla, na qual os pregoeiros é que “valiam-se, muitas vezes, de melodias conhecidas entre nós, emboladas, modinhas, maxixes, sambas e até mesmo árias vulgarizadas: e de leitmotivs, pequenos trechos melódicos ou rítmicos, que se fixavam imediatamente na memória de quem os ouvia” (SERGL, 2013, p. 3). Aquilo que

---

<sup>5</sup> Antônio Gabriel Nássara (1910-1996) foi compositor, caricaturista e cartunista. Em 1932, seria o compositor do primeiro jingle veiculado pelo rádio.

<sup>6</sup> Cf. Mário de Andrade, “Os compositores e a Língua Nacional”, Aspectos da Música Brasileira, Belo Horizonte; Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, pp.32-33

seria definido pela crítica búlgara Julian Kristeva como *intertextualidade*<sup>7</sup>, nas observações de José Ramos Tinhorão é apresentado de maneira bem mais simplista: “o pregão revela uma tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar” (TINHORÃO, 2005, p. 59). Assim, observa Walter Garcia, “não é de admirar que desvinculados de sua função original, anúncios desse tipo tenham integrado canções em mais de um caso” (GARCIA, 2013, p. 43).

### **A revisão pelas bordas**

Naquela que poderia ser considerada uma epistemologia da *cultura das bordas*, conceituada a partir dos estudos da pesquisadora Jerusa Pires Ferreira, os pregões continuam presentes no comércio informal (por vezes, até mesmo ilegal), persistindo nos dias atuais. Não podendo ser entendida simplesmente como uma tradução original do “*folk* (a partir de uma produção e transmissão oral e/ou artesanal), mas aquela contígua à grande indústria de massas, e que se dirige a públicos moventes na cidade grande” (FERREIRA, 2010, p.67), as bordas, em muitos dos casos provenientes de “migrações rurais e que se concentram nas periferias do industrial Rio-São Paulo” (FERREIRA, 2010, p.67), amalgamam uma profusão de timbres, cantos, entonações e discursos orais para se vender produtos. A abrangência geográfica, aliás, no caso específico dos pregões contemporâneos, pode-se arriscar dizer que é verificada em todo o país.

*Grosso modo* identificamos modos direto e indireto de tradução dessa nova modalidade de pregão, que se aproximariam – embora não possam ser utilizados epistemologicamente de maneira factual, dos estudos feitos pelo semiótico e historiador cultural Iuri Lotman (1922-1993), em “Sobre o Problema da Tipologia da Cultura”<sup>8</sup>, naquilo que se refere à “noção fundamental da existência de códigos principais e

---

<sup>7</sup> Nos estudos de Julian Kristeva (1943) entende-se como intertextualidade a criação de um texto a partir de outro, pré-existente. As obras intertextuais incluiriam a alusão, citação, versão, plágio, tradução e paródia.

<sup>8</sup> I.M. Lotman in Boris Schnaiderman (Org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 31.



secundários que permanecem e se reiteram na criação de novos textos” (FERREIRA, 2003, p. 75). Para a exemplificação daquele que convencionamos considerar o *modo direto*, da voz-emissora ao receptor-consumidor, foram coletadas para este trabalho algumas gravações de pregões praticados por feirantes do município de São José do Rio Preto – SP<sup>9</sup>. O vendedor de pastéis Pedro Silva Carvalho, ante o enorme tacho de óleo quente e ladeado pela “esposa e filha”, apregoa seu produto com dois cantos distintos: o primeiro, numa entonação similar a de um aboio: “Óóóóólhaaaaa, o pááástel quentinhôôôôôô”; e, o segundo, com um sutil cantar infantilizado-trovadoresco:

Nesta banca tão limpinha,  
Tem pastelzinho, sim senhor.  
De carne, queijo e de pizza,  
Todos feitos com amor.

No município, assim como em outras cidades do interior paulista, ainda é possível se ouvir pelas ruas outros pregoeiros contemporâneos, vendedores de abacaxi, compradores de ouro, amoladores de facas e alicates de unhas, etc. E essa primeira forma de se anunciar mercadorias no Brasil também pode ser identificada no citado eixo Rio-São Paulo. As praias cariocas são frequentadas por pregoeiros-autônomos, com seus mate-limões, biscoitos Globo, espetinhos; e, a Rua 25 de Março, na capital paulista, pelos pregoeiros-contratados, com seus produtos fakes de grifes famosas: “Naaaaiiiiiquei!” (Nike), “a legítima Tôôômi Relfaigue” (Tommy Hilfiger), etc. Os exemplos seriam muitos, e todos eles se encontrariam contemplados pela cultura das bordas:

A circulação completa desses materiais e o movimento de ida e volta deles através do que foi repertoriado nos aproxima da tradição europeia e nos conduz à verificação de um grande processo de criação, colagem, reinvenção, apropriação, circulação e leitura em todas as acepções que o termo pode ter (FERREIRA, 2010, p. 44).

Tais processos que, portanto, aproximam a antiga tradição oral do mundo industrial contíguo ao universo da cultura de massas, tenderiam a evoluir, e, mesmo permanentes

---

<sup>9</sup> Coleta feita pelo autor, na feira livre do bairro Boa Vista, em 21/09/2014.



em nosso cotidiano, evoluíram, sem perder o apelo ao consumidor final, jamais. Porém, diante de uma nova paisagem sonora<sup>10</sup>, também os pregões procuraram novas fórmulas para fazerem-se ouvir. Entre os pregoeiros “eletrônicos”, destacam-se os *cases* das pamonhas e dos sorvetes. No primeiro exemplo, cuja origem da gravação, seus autores ou propagadores não conseguimos identificar, são ouvidas nas ruas das periferias das médias e grandes cidades, e em praticamente todas as cidades de menor porte, o pregão: “Pamonhas, pamonhas, pamonha. Pamonha fresquinha. É o puro creme do milho verde. É o puro suco do milho. Alô dona de casa”. E, no caso dos sorvetes, a entonação sonora do texto se apresenta com as seguintes frases: “Vai passando o sorveteiro. Vai passando o sorveteiro. Sorvete, sorvete saboroso; sorvete delicioso. Oito bolas de sorvete por um real. Traga a vasilha. Traga a vasilha!”.

Ainda sob o aspecto do uso contemporâneo de componentes extracorpóreos para a efetivação de pregões há que se mencionar os atuais pregoeiros-locutores, contratados mais frequentemente por lojas, nos centros das cidades ou locais de grande fluxo de pessoas, que por meio de microfones e seus respectivos dispositivos sonoros pontuam as promoções daquele estabelecimento comercial. Não raramente são utilizadas técnicas daquilo que se poderia definir como uma espécie de *merchandising-vocal*. Presentes em centenas de estabelecimentos dos centros de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador, Fortaleza e em milhares de municípios do país, tais pregoeiros repetem chavões do tipo: “*Olha ali, olha ali no balcão de blusinhas. Quem for até lá neste instante poderá comprar três peças pelo preço de duas. Três peças pelo preço de duas!*”. Mesmo nas lojas dos grandes conglomerados econômicos de varejo do mundo, com filiais no Brasil, é possível se verificar esse tipo de pregão. A prática é utilizada, por exemplo, nas redes multinacionais de departamentos Carrefour (francesa) e Walmart (americana), que em algumas filiais mantém um pregoeiro-locutor em plantão no local, nos dias de maior fluxo de consumidores – especialmente nos finais de semana. Apreendida tal relação, procuramos traçar o conceito de *música textual*, como ferramenta

---

<sup>10</sup> Tal como o termo é definido por R. Murray Schafer, no livro *A afinação do mundo* (2ª Ed.). São Paulo: Unesp Editora, 2011. “Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos”, p. 24.

para avançarmos no interior da cultura, e nele estabelecermos o processo da semiodiversidade, que nos atenta para o intercruzamento entre as espécies culturais manifestadas pela música comercial e a música para comercialização. Em tal sentido de *texto* ou *textual*, que para ser entendido na definição de Lotman deve estar codificado na mensagem, no mínimo, duas vezes<sup>11</sup>, nos apoiaremos para levantar os gêneros musicais, então perceptíveis a partir do que possam compartilhar em similitude nos termos dos sons, harmonias, ritmos e tempos musicais; instrumentação (instrumentos mais frequentes utilizados como características de gênero), estrutura (linear, repetitiva, segmentada ou outras) e contextualização (geográfica, cronológica ou etnográfica). Embora passível de outras eventuais contribuições epistemológicas; como a dos estudos atuais de semântica e cognição musical, voltados às questões relativas aos mecanismos de percepção musical; ou às relações entre o som e o sentido, formuladas na obra de Roman Jakobson – ora “inseparável de nossa cultura”<sup>12</sup>; procuraremos nos circunscrever ao texto como conteúdo informacional de Lotman. Assim, a música textual, caracterizada por seu conteúdo informativo, será estabelecida neste estudo como a correlação dialética entre o “presente de criação” e o “presente de cultura”: “se o primeiro é alimentado pelo segundo, o segundo é redimensionado pelo primeiro” (CAMPOS, 1976, p. 22). Tal fenômeno, portanto, caracterizado pela porosidade entre os gêneros musicais popularizados e sua (re)utilização nos jingles comerciais, seria o gerador de momentos de imprevisibilidade ou explosão cultural de música textual, ao ponto de questionarmos quem influencia quem, tal como definiu Iuri Lotman:

El momento de la explosión es el momento de la imprevisibilidad. La imprevisibilidad no es entendida como posibilidades ilimitadas y no determinadas por nada, de pasaje de un estado al otro. Cada momento de explosión tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios

---

<sup>11</sup> Iuri M. Lotman. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”. Extratextos. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. Nº 2. (Noviembre 2003). ISSN 1696-7356. Traducción del ruso de Desiderio Navarro. Disponível em <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/escritos/escritos2.pdf>

<sup>12</sup> Como Bóris Schnaiderman definiu os estudos de Jakobson na introdução que fez ao livro “Um viagem aos Diálogos”, traduzido por Haroldo de Campos, publicado em 1985, pela editora Cultrix, de São Paulo.

notoriamente imposibles. Estos últimos son excluidos del discurso” (LOTMAN, 1999, p. 170).

O jingle, como instrumento publicitário indutor – persuasório de comportamentos – se valeria, assim, da imprevisibilidade gerada pela produção simbólica de um determinado gênero musical, a fim de, no âmago dessa explosão, servir de ambiente vivencial ao ouvinte-modelo. Provocaria, com essa passagem de um estado a outro (do prazer diletante da audição musical à ação de compra de determinado produto), a indução de tal ouvinte a uma cadeia de códigos que fortalece a premissa de que se trata de uma peça potencialmente semiótica. A música textual e seus signos estabelecem assim complexas formas de relacionamento, uma vez que por ela perpassam diversas formas cruzamentos, interpretações, percepções, encontros ou desencontros. Cria, então, aquilo que Lotman definiu como *fronteira*, que como bem redefiniu Ferreira (2010) ou explica Machado, “não é a borda divisória, mas filtro tradutório dentro do espaço denominado muito propriamente *semiosfera*. Embora o espaço da semiosfera tenha um caráter abstrato, o mecanismo que o define – o filtro tradutório da fronteira – é dotado de concretude” (MACHADO, 2003, p. 182). Assim, a necessidade que entendemos de valorizar tal fronteira de Lotman como espaço semiótico não se trata simplesmente de um imperativo teórico, mas de uma ferramenta capaz de traduzir os momentos explosivos da música textual, que chegaram e chegam a induzir comportamentos dos ouvintes (especialmente o comportamento de convencimento e compra), sem que seja reduzido ao simples determinismo histórico do momento em que tal música é apresentada. Ora, o conhecimento, aceitação e re-emissão dos gêneros musicais por núcleos de ouvintes, embora necessitem de referências cumulativas – em muitos dos casos, até mesmo de redundância, dadas as maneiras agressivas com as quais indústrias culturais impõem determinados gêneros no “gosto popular” – e embora recebam conotações imprevisíveis, não são regidos pela casualidade. Disso trata Iuri Lotman, quando afirma que na semiosfera do mundo atual não se pode negar a semiodiversidade. Outros pensadores mais voltados especificamente à musicalidade, como o semiologista francês Jean-Jacques Nattiez, em seus estudos para o entendimento das significações em música, valem-se das

teorias lotmanianas da existência de semioidiversidades na semiosfera para a criação do termo “remissões extrínsecas”:

Não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do ‘fato musical total’ e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de ‘semântica musical’ seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo (NATTIEZ, 2004, p. 7).

Cabe destacar as diferentes dimensões que vêm sendo desenvolvidas pelos estudos acadêmicos acerca da compreensão da música, em diferentes linhas epistemológicas. Mas, valendo-nos da avaliação de Juliana Wendpap Batista, “a música escapa de nossas mãos”. Ou melhor: “podemos ver sua grafia e ter em mãos sua partitura, mas ela só acontece quando executada, sendo inclusive, independente da existência de sua escrita, ou até de instrumentos musicais, podendo fazer-se no soar melódico da nossa voz” (BATISTA, 2013, p.13). A opção adotada no presente trabalho voltada à lotmaniana semiótica da cultura, entretanto, considera também que os estudos do semiólogo hispano-colombiano Jesús Martin-Barbero devem se unir ao ferramental, pela sua extrema pertinência correlativa à compreensão da música, nas formas comerciais como elas se explicitam e constituem o *corpus* deste estudo. No prefácio à 5ª edição espanhola (e 7ª edição brasileira) de seu importante livro “Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia”, o estudioso ora colombiano levanta um instigante questionamento acerca daquilo que o *mercado não pode fazer*, por mais eficaz que seja seu simulacro. E nos revela que o mercado não pode sedimentar tradições, “pois tudo o que produz “desmancha no ar” devido à sua tendência estrutural a uma obsolescência acelerada e generalizada não somente das coisas, mas também das formas e das instituições” (BARBERO, 2013, p. 15). E tal assertiva bem que poderia ser paradoxal ao nosso entendimento da cultura proposto por Lotman, quando nos revela que:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as

informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um outro sistema de signos (LOTMAN apud FERREIRA, 2003, p. 73).

Poderia ser, mas não é paradoxal. Isso porque, antes de tudo, é preciso notar que Lotman assegura que “qualquer texto cultural pode ser examinado tanto como uma espécie de texto único com um código único, quanto como um conjunto de textos com determinados conjuntos de códigos correspondentes” (FERREIRA, 2003, p. 75). Assim, ao pontuarmos a música textual, tratamos de um código único, que somente após a sua inserção no conjunto de textos com seus respectivos códigos é capaz de produzir significado, o que, em nenhuma hipótese, significa que tal explosão poderá sedimentar uma tradição. Barbero, ao desenvolver seu estudo, traçou como premissa um novo mapa de mediações, “das novas complexidades nas relações constitutivas” entre comunicação, cultura e política. De certa maneira, ampliou o estudo Lotman voltado, num primeiro momento, apenas ao aspecto da cultura.

Intuitiva ou estrategicamente, o pregão (presencial e “eletrônico”) mantém-se como a mais antiga ferramenta de vendas adotada pela publicidade. Ambos, porém, reiteram a afirmação de Jerusa Pires Ferreira em seus estudos sobre a cultura de bordas. “Neste começo de século uma das grandes riquezas é poder ser a comunicação em presença, a energia, o envolvimento multissensorial que inclui, entre outras, a categoria da fascinação”, e que leva a pesquisadora a concluir: “O circuito que se abre e completa provisoriamente, abrindo para novos textos e para outras significâncias é a garantia de alcance mais pleno da comunicação humana” (FERREIRA, 2003, p. 87).

## Referências

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. Trad. Guido Antonio de Almeida. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

BARBERO, Jesús Martín-. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 7ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

BATISTA, Juliana Wendpap. “Pensando a música no tempo”: reflexões sobre a pesquisa em história e música entre os séculos XX e XXI”. In: NASCIMENTO, F.A. de Sousa; MEDEIROS, H.C.. **História & Música Popular.** Teresina: EDUFPI, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. **A Operação do Texto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Jerusa Pires. **O Livro de São Cipriano: uma legenda de massas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Fausto no horizonte (Razões míticas, texto oral, edições populares).** São Paulo: Educ-Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. (Org.) **Oralidade em tempo & espaço: Colóquio Paul Zumthor.** Educ-PUC-SP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Armadilhas da memória e outros ensaios.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cultura das bordas.** Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias. Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil.** Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

LOTMAN, Yuri. **Semiosfera I y II** (Desiderio Navarro ed). Madrid: Catedra, 1998

\_\_\_\_\_. **Cultura y Explosión lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social.** Barcelona: Gedisa, 1999.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura.** Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm das ruas.** 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

## **Quando a história da cultura é esquecida: holofotes voltados para a trajetória da vedete no CEU Quinta do Sol<sup>1</sup>**

Naiene Sanchez Silva<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo-SP

### **Resumo**

Guy Debord em sua obra *A Sociedade do Espetáculo* classificou a cultura como a vedete da sociedade. Para Debord, a cultura é a esfera mais promissora da sociedade do espetáculo graças a facilidade como ela consegue desvencilhar-se de sua própria história. O presente trabalho pretende observar o sentido dessa afirmação na sociedade atual. Para isso será observado o funcionamento do setor de cultura de um Centro Educacional Unificado (CEU). O CEU investigado será o Quinta do Sol, mais especificamente o Núcleo de Ação Cultural (NAC), seus projetos e programas. Dedicaremos maior atenção ao Programa CEU é Show, idealizado pela Secretaria Municipal de Educação (SME) e implantado nos CEUs pelo NAC. Pensamos ser importante refletir sobre os desdobramentos e sobre como a mídia trata as políticas públicas que vigoram dentro dos CEUs.

**Palavras chave:** CEUs; CEU é Show; cultura; espetáculo.

### **Ontem, hoje e sempre**

Observando o contexto global, Massimo Canevacci (2008) comenta que, graças à inevitabilidade dos fluxos comunicacionais, em especial os gerados pelas redes digitais, a cidade se caracteriza como detentora de uma identidade flexível, e isso reconfigura as relações sociais entre as pessoas. Para ele, “[...] mobilidade, fluidez e hibridização, é parte da experiência cultural, corporal, e também urbanística, da metrópole contemporânea” (CANEVACCI, 2008, p. 15). O filósofo explica que os interstícios, entendidos como algo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 9 - Memória e Música, no Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestra pelo Programa de Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, e-mail: ssnaiene@gmail.com

móvel, de qualidades mutantes e insólitas, são responsáveis por formalizar um “[...] panorama que cruza, incorpora o que antes era separado” (CANEVACCI, 2008, p. 20). Néstor García Canclini comenta que (2009, p. 268), “[...] a expansão planetária dos intercâmbios econômicos e culturais, as migrações disseminadas em todas as direções e as conexões informáticas globais minam a eficácia do relativismo respeitoso das especificidades culturais isoladas”. Em sua obra *Diferentes, Desiguais e Desconectados*, o pensador dedica-se a observar como a sociedade contemporânea se configura. E sobre a configuração atual da cultura pode-se dizer que existe um contexto multicultural o qual compreende a ideia de diversidade cultural em que diferentes culturas coabitam um mesmo universo onde as diferenças culturais são destacadas para que sejam formuladas políticas relativas de respeito. Em oposição ao cenário em que prevalece a tolerância entre os distintos nichos culturais existe o conceito de interculturalidade que pode ser pensado como o avesso da segregação referente à concepção multicultural, pois diferentemente da multiculturalidade, na interculturalidade a relação entre as partes compreende trocas, conflitos e entrelaçamentos potencialmente relevantes para que novas combinações sejam geradas e processos de hibridação sejam identificados.

Para Canclini, a noção de espaço público urbano deve vir acompanhada da ideia de que os recursos tecnológicos incitam novas formas “[...] de multi e interculturalidade ao pôr em interação, em condições desiguais, as culturas letradas, audiovisuais e digitais” (CANCLINI, 2009, p. 26). Ou seja, nos tempos atuais, a diferença e a desigualdade são mensuradas pela capacidade ou oportunidade de estabelecer conexões. Em um mundo hipermóvel, a fidelidade torna-se sinônimo de rigidez e optar por não estar conectado é uma opção incoerente: “[...] começa ser cada vez mais insatisfatório viver num mundo de simulacros, artifícios e mercadorias inconstantes” (CANCLINI, 2009, p. 96). Segundo Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2014), “[...] a diversidade que nos constitui não se converte em desenvolvimento coletivo, ao contrário, converte-se em desigualdade e segregação”.

Na análise que se segue, faremos uso de dois princípios fundamentais presentes em *O Capital* de Karl Marx (1985), são eles: a alienação e o fetichismo. Ambos os



conceitos são essenciais para continuarmos refletindo com maior clareza sobre a os fenômenos sociais contemporâneos. Em Marx os objetos são fruto da necessidade do homem e resultado de um processo absolutamente indissociável da sociedade, podemos dizer então que a cultura nasce da necessidade do homem diante de seu processo histórico. Mais importante do que aquilo que se produz é compreender como acontece o processo de produção.

Antes de tudo, o trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano com sua própria ação impulsiona, regula e controla seu intercâmbio material com a natureza. Defronta-se com a natureza como uma de suas forças. Põe em movimento as forças naturais de seu corpo, braços e pernas, cabeça e mãos, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza, imprimindo-lhes forma útil à vida humana. Atuando assim sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza. (MARX, 1985, p. 70)

Ao homem cabe agir e transformar a natureza a partir de sua vontade e quando a consciência desse processo deixa de existir, acontece o que Marx chama de alienação. O homem alienado não se reconhece como criador da sociedade em que está inserido. Isso faz com que a noção do todo se esvaia, ou seja, o indivíduo se exime da condição de, por exemplo, ser quem concebe instituições como a família e o Estado. Na alienação, o homem não se reconhece na concepção das suas próprias ideias, bem como não se considera responsável pela mercadoria que produz; esse processo permite a possibilidade de a mercadoria adquirir independência do próprio homem. Sob essa perspectiva, as relações sociais são substituídas por relações materiais. Influenciado por Ludwig Feuerbach, Marx começou a pensar o conceito de alienação e suas consequências para a sociedade. A alienação é, portanto, um fenômeno pelo qual os homens não se reconhecem como criadores ou responsáveis pela produção de algo, daí então o que foi produzido cria independência, e a cisão entre o homem e o objeto ganha nova dimensão a ponto de ele se deixar governar pela obra que concebeu (CHAUÍ, 2004).



O sociólogo Celso Frederico explica (2013, comunicação oral)<sup>3</sup> que o cerne da teoria de Feuerbach consiste na religião e nesta como alienação. A religião configura-se como essência humana projetada, ou seja, Deus, que está dentro do homem, é projetado para fora, porque a religião se apresenta como a revolta do homem perante sua finitude. Daí, então, na tentativa de reconciliação com seu Deus interior, o homem cria a esfera celestial, partindo da premissa de que o homem é dotado da capacidade de exteriorizar seus predicados, projetando-os em algo que está fora de seu domínio íntimo. Essa nova dimensão pode ser reconhecida por outro termo recorrente nos estudos de Marx: o fetichismo. O fetichismo aparece como a denominação utilizada para reconhecer a emancipação da mercadoria perante o homem, estando ligado historicamente às antigas religiões africanas que tinham como característica atribuir qualidades sobrenaturais a objetos; o fetichismo atribui qualidades vitais (ou fantasmagóricas, segundo Marx) à mercadoria.

É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar algo de análogo a este fenômeno, é necessário procurá-lo na região nebulosa do mundo religioso. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, entidades autônomas que mantêm relações entre si e com os homens. O mesmo se passa no mundo mercantil com os produtos da mão do homem. É o que se pode chamar o fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável deste modo de produção. (MARX, 1985, p. 154)

Desse modo, o fetichismo é um processo de alienação que consiste na capacidade de o homem alienar-se de suas qualidades e transferi-las a seres inanimados ou coisas. Dotada de qualidades humanas, a mercadoria, sobretudo, assume a responsabilidade de realizar a mediação social que ocorre entre os indivíduos. Isso quer dizer que a relação social entre os homens é concebida por intermédio da mercadoria, uma vez que, no modo de produção capitalista, a interação entre os indivíduos decorre, sobretudo, da troca de

---

<sup>3</sup> Notas pessoais da disciplina Comunicação e Crise da Cultura proferidas pelo professor Dr. Celso Frederico pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Strictu Sensu, da ECA-USP, e de arquivos de acesso restrito aos mestrandos e doutorandos, categorias regulares e especiais, da disciplina “Comunicação e Crise da Cultura”.

produtos; sob essa perspectiva, a mercadoria ganhou tamanho grau de influência sobre a sociedade que assumiu a responsabilidade em determinar o que o homem é.

Francisco Teixeira e Celso Frederico (2010), explicam que Feuerbach e Marx inspiraram as ideias de Guy Debord. Ambos os autores esclarecem que o sociólogo francês concebeu sua ideia de sociedade do espetáculo inspirado na ideia de Feuerbach sobre inversão religiosa, “[...] a cisão entre o homem real e seus atributos” (2010, p. 220). De acordo com Teixeira e Frederico (2010, p. 223), para Debord, o espetáculo é “[...] como a religião profana de nossos tempos”. Lê-se:

Esvaziado de seus predicados, o homem contempla a imagem espetacular de seus próprios poderes, sem, entretanto, reconhecê-los. Uma das funções do sonho, como dizia Freud, é a de fazer com que os indivíduos permaneçam dormindo... (TEIXEIRA; FREDERICO, 2010, p. 223)

Na sociedade do espetáculo, o fetichismo dos objetos autonomizados que, aparentemente governam as vidas dos homens tem seus reflexos impostos nas formas de consciência, mantendo, assim, a passividade e a contemplação. Teixeira e Frederico (2010, p. 220) concluem que, para Debord, “[...] a sociedade do espetáculo reina soberana, graças ao predomínio total da mercadoria”. Assim, o espetáculo, através de seu discurso ideológico, camufla a cisão que fraciona a sociedade; ou seja, a sociedade do espetáculo versa sobre um discurso ideológico sustentado por imagens fetichizadas responsáveis por mediar as relações sociais entre os homens. Debord (1997) explica que o espetáculo se resume nele próprio. O modelo de organização desse tipo de sociedade está destinado a fortalecer e considerar, exclusivamente, o discurso do espetáculo, invalidando qualquer outro. O indivíduo da sociedade do espetáculo “[...] interage dentro dessa subcomunicação gerada por essa cultura no espetáculo e torna-se o homem desprezível, o espectador” (DEBORD, 1997, p. 195). A lógica segregadora imposta pelos preceitos sobre os quais está alicerçada a sociedade do espetáculo servirá de base para refletirmos sobre as experiências que transcorreram em um determinado Centro Educacional Unificado. Nossa tentativa será, através dessa escolha, mantermos certo distanciamento ao olhar para as que serão expostas e foram vivenciadas dentro do setor de cultura de um

determinado CEU. Sobretudo, acreditamos que este é um caminho para que seja colocada em voga a hipermobilidade característica da sociedade contemporânea e as suas possibilidades de conexões, conflitos e hibridações. Dedicaremos nosso estudo para decifrar meios de que contatos interculturais ou cenários que versam a partir do discurso da multiculturalidade sejam revelados. Para isso, iremos incorporar definições não somente de Debord, mas de outros teóricos para que possamos investigar os relatos da experiência do setor de cultura do CEU Quinta do Sol.

### **Os CEUs e o CEU Quinta do Sol**

Os Centros Educacionais Unificados (CEUs) estão localizados em regiões carentes de infraestrutura e de serviços. Os CEUs, situados em diferentes pontos do município de São Paulo, foram implantados no ano de 2003 e estão comprometidos com a proposição e execução de políticas públicas destinadas a atender demandas educacionais, culturais e esportivas. O projeto do CEU prevê uma gestão compartilhada a ser realizada por diversas instâncias. A proposta de uma gestão conduzida a partir da interação entre distintas partes permite refletir sobre a possibilidade de hibridação entre órgãos públicos e sociedade civil.

O primeiro CEU foi inaugurado no ano de 2003, ao todo existem 45 CEUs no município de São Paulo. Podemos dizer que este dispositivo é obra da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo e se caracteriza, dentre outras coisas, por ser um complexo onde diversos setores convivem concomitantemente. Todos os CEUs possuem uma gestão, da qual parte a oficialização das tomadas de decisões do dispositivo. A gestão de um CEU é desenvolvida a partir de acordos firmados com instituições privadas, por intermédio da participação de órgãos públicos e, sobretudo, da sociedade civil. Além disso, ao observarmos a maneira como o CEU se organiza internamente, notamos que sua gestão conta com uma equipe composta por setores que recebem o nome de núcleos, tais como: ação cultural, esporte e educação. Os dispositivos contam ainda com unidades escolares que funcionam dentro do seu complexo.

Com relação à estrutura interna e o entorno que os cerca, os CEUs são diferenciados. Localizado na região leste de São Paulo, mais especificamente no bairro da Vila Císpere foi inaugurado no ano de 2008 o CEU Quinta do Sol. Sobre a estrutura interna do CEU Quinta do Sol, podemos verificar que ali funcionam nas dependências do bloco didático – constituído pelas unidades escolares – a Universidade Aberta do Brasil (UAB) e uma Escola Técnica Estadual (ETEC). Há, também, duas piscinas, um parquinho e um prédio intitulado Redondoe que abriga um telecentro e uma biblioteca. Este CEU possui ainda um prédio onde há uma quadra poliesportiva, um teatro intitulado Nair Bello, quatro salas para prática de esportes e artes; nesse mesmo prédio, existe um espaço que acolhe os funcionários da gestão e os coordenadores que compõem os núcleos de educação, esporte e cultura.

### **Núcleo de Ação Cultural**

Gostaríamos de nos ater a uma observação mais detalhada do setor de cultura do CEU. O coordenador do NAC encontra-se no topo da hierarquia dos quatro coordenadores que compõem o setor da cultura e responde por um ofício, sobretudo, de caráter burocrático. O coordenador de núcleo deve supervisionar as atividades desenvolvidas pela biblioteca, a qual também possui um coordenador, além de bibliotecários que ingressam por intermédio de concursos públicos. A equipe do setor cultural conta com um coordenador de projetos internos, responsável pelos projetos de cultura vigentes no equipamento, em especial, provenientes de órgãos municipais (tais como a Secretaria Municipal de Cultura, dentre outros).

Por fim, o coordenador de projetos externos, cuja responsabilidade está voltada para o andamento dos projetos propostos pela sociedade civil, se ocupa, dentre outras coisas, da divulgação das atividades culturais do dispositivo. Todos os coordenadores do CEU ocupam cargos em comissão, esse critério de contratação acaba privilegiando muitos acordos políticos.

Dentre os programas que atuam em parceria com o Núcleo de Ação Cultural, podemos citar o Programa de Iniciação Artística (PIÁ), coordenado pelo Departamento

de Expansão e Cultura (DEC) da Secretaria da Cultura de São Paulo. Este é um programa voltado para crianças de cinco a catorze anos e se caracteriza por aulas ministradas simultaneamente por dois professores de diferentes linguagens artísticas.

O Programa Vocacional é outra iniciativa cujas atividades acontecem nas dependências do CEU. Assim como o PIÁ, o Vocacional é um programa do DEC e destina-se a orientar interessados maiores de quatorze anos e grupos artísticos que atuam nas proximidades dos CEUs.

Outro programa advindo de um órgão público é o extinto<sup>4</sup> CEU é Show. A ideia consistia na contratação de ícones da mídia fonográfica pela Secretaria Municipal de Educação a fim de que essas celebridades realizassem uma apresentação em um determinado dispositivo localizado nos bolsões de pobreza da metrópole paulistana. As escolhas dos espetáculos e suas respectivas contratações eram feitas pela Sala CEU.<sup>5</sup>

O documento oficial de concepção do programa CEU é Show, por sua vez, diz que a proposta da política cultural está baseada na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da UNESCO, mais precisamente nos artigos 3º<sup>6</sup> 5º<sup>7</sup>. Sendo assim, consta o seguinte trecho no documento divulgado pela Secretaria Municipal de Educação:

Os dois artigos guardam intimidade com os objetivos do CEU, particularmente no caso desse projeto, no que diz respeito à diversidade de públicos que povoam o entorno dos CEUs interessados em estilos musicais específicos, proporcionando o exercício da escolha tanto para quem quer apenas ouvir, quanto para aqueles que praticam atividade

---

<sup>4</sup> A Secretaria Municipal de Educação de Fernando Haddad decidiu encerrar o programa CEU é Show.

<sup>5</sup> Órgão que viabiliza a comunicação entre os CEUs e o gabinete do Secretário Municipal de Educação.

<sup>6</sup> Artigo 3º: A diversidade cultural amplia as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.

<sup>7</sup> Artigo 5º: Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos, que são universais, indissociáveis e interdependentes. O desenvolvimento de uma diversidade criativa exige a plena realização dos direitos culturais, tal como os define o Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos e os artigos 13 e 15 do Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Toda pessoa deve, assim, poder expressar-se, criar e difundir suas obras na língua que desejar e, em particular, na sua língua materna; toda pessoa tem direito à educação e formação de qualidade que respeitem plenamente sua identidade cultural; toda pessoa deve poder participar na vida cultural que escolha e poder exercer suas próprias práticas culturais, dentro dos limites que impõem o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais.

cultural amadora, claro, sem esquecer que se trata também de entretenimento para todos.<sup>8</sup>

Inicialmente, portanto, o projeto foi apresentado para a equipe gestora sob a condição de que um artista de expressão do cenário musical iria apresentar-se no dispositivo e a abertura desse show seria realizada por grupos ou coletivos artísticos locais. Nesse início, portanto, foi solicitado aos coordenadores de cultura, por parte dos representantes da Sala CEU, um relatório sobre os gêneros que mais influenciavam a região em que cada dispositivo estava inscrito.

No começo, o CEU é Show manteve-se fiel à proposta sugerida. Os shows, como era de se imaginar, angariaram grande quantidade de público e foram matéria de diversos veículos de comunicação. Foi, então, que a Secretaria Municipal de Educação, satisfeita com os números e efeitos do programa, resolveu contratar shows mais onerosos e de gêneros que não se restringiam só a música.

O CEU é Show e seus desdobramentos fizeram o NAC vivenciar situações inéditas capazes de reconfigurar o rumo da gestão cultural do dispositivo. A seguir, relataremos uma ação específica que vigorava no CEU Quinta do Sol e foi vinculada à cerimônia organizada pela Sala CEU que coroou a consolidação do CEU é Show em programa.

### **Quando a bailarina vira vedete**

Foi solicitado pela Sala CEU que uma das alunas participantes do projeto Aulas de Ballet Clássico<sup>9</sup> desenvolvido no CEU Quinta do Sol fosse preparada para executar um número de dança solo na cerimônia em que o CEU é Show passaria a incluir em sua programação shows mais onerosos. O evento que celebrava essa mudança no CEU é Show contava com shows de famosos e uma plateia composta pelos protagonistas das produções que entrariam em cartaz nos CEUs e foi realizado no CEU Butantã.

---

<sup>8</sup> Texto extraído do projeto CEU é Show

<sup>9</sup> O projeto aulas de Ballet Clássico consistia em aulas de ballet clássico ministradas para a comunidade.

Contudo, as aulas do projeto Aulas de Ballet Clássico eram afetadas pela falta de material adequado e pela precariedade do espaço onde aconteciam. Chão frio, acústica precária, falta de espelho e barras inadequadas para a prática de exercícios caracterizavam o cenário onde o projeto era realizado. Tal contexto fez o NAC planejar aulas que serviriam para preparar os jovens bailarinos a prosseguirem seus estudos em locais mais apropriados para a prática em dança. Dentre esses alunos, houve o caso de a primeira estudante de uma unidade escolar de um CEU ingressar na Escola de Dança de São Paulo.<sup>10</sup> Após a conquista da vaga, a estudante de ballet apareceu em inúmeros veículos de comunicação. Desde jornais impressos, Diário Oficial, aos programas televisivos. Às mídias interessava a história de vida da jovem, em nenhum momento houve interesse dos veículos de comunicação e, sobretudo, por nenhum órgão responsável pela gestão do CEU – como a própria Sala CEU - sobre as diretrizes e os desdobramentos que o projeto Aulas de Ballet Clássico.

### **Sobre o histórico cultural da dança no CEU Quinta do Sol**

Para contextualizar a relevância da linguagem da dança dentro do dispositivo e iluminar o histórico que antecedeu essa atenção midiática em direção à bailarina aprovada na Escola de Dança de São Paulo, iremos reportar-nos a um episódio que destaca a importância de iniciativas de formação e ações culturais continuadas. Uma das primeiras conquistas por parte da coordenação de cultura do CEU Quinta do Sol foi à aquisição do linóleo – trata-se de um tapete de borracha aplicado no palco próprio antiderrapante. A gestão do dispositivo relutou para que a aquisição do tapete emborrachado fosse efetuada, alegando que o piso poderia danificar a madeira que revestia o chão do palco. Após conversações, a equipe gestora foi convencida pelos profissionais do NAC a efetuar a compra do objeto, uma vez que, dada a necessidade, o tapete precisou ser emprestado de

---

<sup>10</sup> A Escola de Dança de São Paulo foi fundada em 1940 como o centro de ensino de dança da Prefeitura de São Paulo, para oferecer educação de qualidade, sem custos, à população da Cidade. Mais de 70 anos depois, a Escola mantém o ideal de promover cursos regulares e livres, com alguns dos mais destacados profissionais da dança do nosso país. A Escola de Dança de São Paulo é uma unidade pertencente à Fundação Theatro Municipal de São Paulo e, atualmente, está sediada na Praça das Artes. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/theatromunicipal/noticias/?p=13138>>.

outros órgãos públicos em algumas oportunidades. A isso resultou a possibilidade do dispositivo receber uma maior diversidade de espetáculos, em especial, números de dança no teatro Nair Bello. A informação da importância do piso foi repassada para os setores de educação e de esporte. Esse último teve a oportunidade de averiguar rapidamente a finalidade prática do objeto adquirido, pois sua participação era muito ativa dentro do teatro através da apresentação de números de ginástica em diversos eventos que lá aconteciam. A serventia do piso de borracha, portanto, começou a ser entendida, na prática, pelos usuários do dispositivo a partir do momento em que os alunos das aulas de esportes e os alunos das unidades escolares começaram a se apresentar sobre o tapete aplicado. A informação sobre a funcionalidade do piso se espalhou. Isso foi motivo para que, além das apresentações esportivas e educacionais, os eventos artísticos internos do CEU ganhassem uma análise mais criteriosa desses espectadores. Em outras palavras, depois de tomarem consciência da serventia do linóleo, muitos dos alunos e usuários que também frequentavam o CEU como espectadores começaram a se interessar ainda mais pela diversidade de espetáculos que desconheciam. Após a compra do linóleo, o CEU Quinta do Sol recebeu, pela primeira vez, um ballet completo, o Ballet Don Quixote. Este foi um evento marcante, pois nenhum dos espectadores se ausentou durante os três atos da peça. O linóleo foi associado à possibilidade de receber eventos diferentes cujo rigor estético despertava o interesse e a crítica de quem os assistia. As novidades, porém, não se deram somente de um lado. Ainda sobre esse exemplo, o NAC se surpreendeu com a informação de que o linóleo prejudicava o desempenho dos dançarinos de dança de rua. Essa notícia, por sua vez, foi importante para se repensar a organização dos eventos que aconteciam no teatro e, inclusive, motivou os dançarinos de dança de rua a observarem que outros estilos de dança utilizam o piso tanto como item de segurança como recurso estético para suas apresentações. E os diálogos continuaram, pois a limpeza do linóleo e sua aplicação foram motivo de reunião entre os coordenadores de cultura e os funcionários contratados pelas empresas terceirizadas. As ações que permearam toda dificuldade para a aquisição do linóleo serviram para que um caminho de gestão cultural fosse delineado no dispositivo. Sobretudo, a experiência da compra do artigo inaugurou

oportunidades de conversa entre os setores do CEU e os moradores da região onde este se localiza. O episódio da compra do linóleo, ou o projeto Aulas de Ballet Clássico correspondem a uma fração de todo um contexto mais amplo de como se desenhava a gestão cultural dentro do dispositivo. Este cenário compreende, inclusive, a aprovação da bailarina na Escola de Dança de São Paulo, ou seja, se quisermos analisar o caso da bailarina, não podemos tratá-lo como algo descolado da proposta de gestão cultural do dispositivo. No entanto, assim como as instâncias relacionadas à gestão do CEU, os veículos de comunicação onde foi veiculado o caso da jovem não se ativeram ao projeto que viabilizou a conquista da bailarina e a de outros jovens a galgarem espaço no campo da dança fora do dispositivo; as mídias abordaram, sobretudo, a vida particular da garota. Não se trata de acharmos que o projeto Aulas de Ballet Clássico seja prioritário em relação ao modo de vida da jovem e sequer devesse ganhar mais destaque na mídia. O fato é que o NAC pôde observar a importância que a imprensa escrita e televisiva deu ao valorizar a intimidade da garota em detrimento da forma como estão sendo conduzidas as propostas educacionais, esportivas e culturais dentro do CEU, cuja proposta prevê a proposição de políticas destinadas à esfera pública. A compra do linóleo e seus desdobramentos foi a possibilidade de observar um processo de hibridação repleto de diálogos, intercâmbios e conflitos entre as partes envolvidas.

Quando a mídia joga seus holofotes sobre a bailarina, ela está desviando as atenções do que, realmente, deveria ser de interesse público. Afinal, é legítimo compreender e ter acesso aos pensamentos que sustentam as políticas culturais propostas para a sociedade; este caso poderia evidenciar esse cenário. No entanto, os veículos de comunicação focaram as atenções do espectador na exploração da esfera privada, exaltando as idiosincrasias identitárias e as condições de vida da jovem de oito anos. Esse interesse midiático, alheio à ação cultural que originou o projeto Aulas de Ballet Clássico, nos remete à figura da vedete especificada na obra *A Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord. O projeto Aulas de Ballet Clássico teve desdobramentos inusitados e pode servir para compreendermos o que Debord (1997, p. 126) entende por cultura como a vedete do espetáculo cuja função é “fazer esquecer a história da cultura”. Para

compreender a vedete como símbolo da cultura na sociedade do espetáculo, Debord debruça-se sobre a questão da aparência. Sobre esse tema, explica que existe uma primeira fase da dominação da economia sobre a vida social; nesse momento, as relações sociais são estabelecidas pela noção daquilo que o sujeito possui, e é por meio da aquisição de bens que os valores são mensurados. Isso evolui para uma segunda fase, na qual o importante não é a quantidade de bens aglutinados, mas como destacar algo obtido ou fazer com que esse algo apareça. O importante não é “ser” nem “ter” e, sim, “aparecer”.

Logo, na sociedade do espetáculo, as coisas são reconhecidas a partir de sua capacidade de aparecer. Isso é condição fundamental em uma sociedade que depende de imagens fetichizadas para que as relações sociais sejam realizadas. Para o sociólogo francês, a cultura aparece como a vedete, ou seja, a grande atração do espetáculo. A vedete, no show business, é a mulher que entretém o público. Ela é sedutora, e cabe a ela realizar, no espetáculo, uma apresentação que agrade a quem a contempla.

Geralmente encenada por mulheres belas e carismáticas, a vedete é uma atração de destaque no show. Da mesma maneira que a famosa vedete Josephine Baker encantou o mundo com sua saia de bananas popularizando o estilo charleston, dançado por negros nos cabarés após a primeira guerra mundial, ou como Carmen Miranda (2013) fez com as bananas na cabeça estrelando grandes musicais, a sociedade do espetáculo possui sua vedete, a cultura. Adornada pelo entretenimento, a cultura é pura alienação e deve ser atraente para satisfazer o espectador. A cultura do espetáculo destitui-se da função de ser um espaço disponível para manifestação da representação daquilo que é vivido ou que é desejado e está sob o domínio do espetáculo. Os desejos decorrem, sobretudo, do discurso que advém da ideologia que sustenta o espetáculo (DEBORD, 1997).

De forma exemplar perante os outros componentes que estruturam esse tipo de sociedade, a cultura assume o compromisso de desvencilhar-se de sua própria história para lograr o objetivo de ocupar-se, obrigatoriamente, com a questão da expansão econômica, assim corroborando para a geração ininterrupta da alienação a qual mantém o espetáculo a todo vapor. O espetáculo é “[...] a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 1997, p. 14-5). Assim

como circula a mercadoria pelo globo, a jovem bailarina pôde cruzar os limites da Vila Cisner e dançar em outro CEU (local em que ocorreu o evento que celebrava o programa CEU é Show). Isso foi possível, sobretudo, porque, ao ser abordada pelos meios de comunicação, a história de vida da bailarina se torna mercadoria que emociona e entretém. O sociólogo francês estabelece, em sua teoria, uma relação entre vida privada e mercadoria. A sociedade do espetáculo nos condiciona a sensação de que estamos dissociados de nossa particularidade, por conseguinte, ainda dentro dessa lógica, passamos a consumir imagens no intuito de nos reconciliarmos com esta “vida privada perdida”. Para Debord (1997, p. 129), “[...] a própria mercadoria fez leis cuja aplicação “honestamente” deve produzir a vida privada como realidade distinta e sua reconquista posterior pelo consumo social das imagens”. Nossa experiência deflagra que, em detrimento da história da cultura dentro do dispositivo, consumimos a intimidade da jovem bailarina. Verificamos que é mais rentável o entretenimento produzido às custas da vida da jovem do que transmitir o que se passa no campo da cultura do dispositivo. Essa é uma demonstração de como as mídias podem contribuir para a alienação da população. Maria Rita Kehl (2003) confirma:

Assim é que a sociedade do espetáculo vive obcecada pela fama. O espetáculo promove a afirmação de toda a vida humana como visibilidade: existir, hoje, é “estar na imagem”, segundo uma estranha lógica da visibilidade que estabelece que, automaticamente, “o que é bom, aparece/o que aparece, é bom”. Nem mesmo nossos breves momentos de revolta escapam ao fascínio da imagem, de modo que as condições de mudança da vida social parecem completamente apartadas da ação dos sujeitos.

Nas entrevistas em que o projeto Aulas de Ballet Clássico foram vinculadas à imagem da bailarina, ele apareceu como uma medida assistencialista. Graças à possibilidade de exibir a bailarina como um produto fetichizado, as aulas de ballet clássico apareceram na mídia como uma fórmula de sucesso que havia ajudado um morador de um dos tantos bolsões de pobreza de São Paulo a conquistar um futuro belo e promissor. Como fala Zygmunt Bauman (1999, p. 84), é necessário que nos iludamos sobre a existência dos “[...] habitantes locais distantes” para que possamos “[...] agradecer

a Deus por fazer deles o que são – habitantes locais distantes – e rezar para que continuem assim”. Para Bauman (1999, p. 82), “[...] as riquezas são globais, a miséria é local - mas não há ligação casual entre elas, pelo menos não no espetáculo dos alimentados e dos que alimentam”. Em seu livro *Globalização: as consequências humanas*, ele discorre sobre como a realidade das zonas afastadas das grandes urbes é transmitida pelos meios de comunicação.

Acrescentamos que toda associação das horrendas imagens da fome apresentadas na mídia com a destruição do trabalho e dos pontos de trabalho (isto é, com as causas globais da pobreza local) é cuidadosamente evitada. As pessoas são mostradas com sua fome, mas, por mais que os espectadores agucem a visão, não verão um único instrumento de trabalho, uma única faixa de terra arável ou uma só cabeça de gado nas imagens, nem ouvirão qualquer referência a nada disso. Como se não houvesse ligação entre o vazio das exortações rotineiras para que se "levantem e façam alguma coisa", dirigidas aos pobres num mundo que não precisa mais da força de trabalho, pelo menos não nas terras onde as pessoas mostradas pela TV morrem de fome, e o sofrimento das pessoas oferecidas como escoadouro carnavalesco, em "feira de caridade", para um impulso moral e contínuo. (BAUMAN, 1999, p. 83)

Nesse sentido, para Bauman (1999, p. 119), a esfera da cultura, sem história, está rendida ao discurso hegemônico do espetáculo. Para o sociólogo a cultura deve servir como modelo a ser seguido pelas demais estruturas da sociedade do espetáculo, “[...] a negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido”.

## **Conclusão**

Como fala Debord, “[...] a cultura ao se separar do todo já está racionalizada. Separada está isenta de racionalidade e condenada a desaparecer, assim como tudo que se separa do todo”. A cultura é economicamente promissora porque, ao desligar-se das demais esferas, “[...] começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é ao mesmo tempo o declínio de sua independência” (1997, p. 119), isto é, quanto mais se afasta das outras estruturas, mais fica submissa ao discurso alienante do espetáculo e, portanto, tende a desaparecer. A cultura é a serva mais obediente do espetáculo, capaz de exhibir-se sem comprometer o discurso hegemônico. Através de sua imagem, a vedete

entretém e hipnotiza; ela utiliza artifícios e adornos para ser contemplada pelo espectador que assiste passivamente ao espetáculo. Para a apresentação de dança clássica que ocorreu na noite do evento que celebrava o CEU é Show, a bailarina do CEU Quinta do Sol que realizou a performance contou com música ao vivo, linóleo, e vestes adequadas. Entretanto, como vimos, essa não era a realidade que enfrentava a rotina do projeto Aulas de Ballet Clássico do CEU Quinta do Sol. Entretanto, essa experiência fortaleceu o elo entre o NAC e a gestão do CEU que acompanhou bem de perto os desdobramentos correspondentes do projeto em questão. O NAC ganhou uma sala mais adequada para a prática em dança. O diálogo entre gestão e NAC foi estreitado e houve mais interesse da gestão em compreender e participar das propostas sugeridas pelo setor de cultura e vice-versa. A projeção do caso da bailarina aumentou não somente a demanda, mas a dedicação dos bailarinos. Muitos dançarinos que praticavam dança no CEU Quinta do Sol tornaram-se profissionais e existem quatro bailarinas e um bailarino frequentando a Escola de Dança de São Paulo.

Em oito de julho de 2013, o site do Jornal Estado de São Paulo publicou matéria com o seguinte título: CEUs substituem astros de TV por artistas locais. O jornal explica que a Secretaria Municipal de Educação pretendia retomar o caráter educacional. Ao invés de continuar apostando no CEU é Show, a SME decidiu investir em ação educativa. Callegari (2013 - 2015) critica a formação de público sedimentada pelo CEU é Show e completa que essa "[...] é uma decisão política, de gestão. As atividades culturais não devem ser apenas entretenimento. Devem ter compromisso com a educação".

As mudanças de governo e os cargos em comissão reconfiguraram totalmente o cenário do dispositivo. Diferentemente do setor educacional em que todos os funcionários devem estar vinculados a rede municipal de ensino, ou do setor de esporte que exige dos seus funcionários a habilitação concedida pelo Conselho Federal de Educação Física, não há um critério claro para nomear os representantes do setor de cultura do CEUs.

Observando a programação divulgada pelo site da SME, nota-se que atualmente os coordenadores de cultura do CEU Quinta do Sol não investem mais em programação de dança. Durante a transição de governos (Gilberto Kassab e Fernando Haddad) não

houve uma política cultural voltada para a comunicação ou o diálogo entre a equipe que estava sendo exonerada e a nova formação de funcionários que passariam a atuar no CEU. Da vedete do espetáculo à bailarina da Vila Císper, podemos dizer que essa postura revela o descaso do NAC com a história da cultura anteriormente vivenciada no CEU Quinta do Sol.

### Referências

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

CALLEGARI, Cesar. CEUs substituem astros de TV por artistas locais. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 jul. 2013. Entrevistadora: Adriana Ferraz. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,ceus-substituem-astros-de-tv-por-artistaslocais,1051223,0.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CANEVACCI, Massimo. **Entrevista com o pensador Massimo Canevacci**. [abr. 2008]. Entrevistadora: Júlia Aguiar. Overmundo, Porto Alegre, 11 abr. 2008. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-com-pensador-massimo-canevacci>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

KEHL, Maria Rita. **Muito além do espetáculo**. Setembro de 2003. Rio de Janeiro: Mariana Rita Kehl: artigos e ensaios. Disponível em: <<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=76>>. Acesso em: 20 abr. 2014.

MARX, Karl. **O Capital: livro I**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. Conhecimento e Interculturalidade. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 15, n. 3, jun. 2014. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/jun14/Art\\_02.htm](http://www.dgz.org.br/jun14/Art_02.htm)>. Acesso em: 25 jun. 2014.

TEIXEIRA, Francisco; FREDERICO, Celso. **Marx, Weber e o marxismo weberiano**. São Paulo: Cortez, 2010

## **Romanceiro de São Jorge: memória de vozes entre Portugal e Brasil<sup>1</sup>**

Roncalli Dantas Pinheiro<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB

### **Resumo**

Este artigo discute as narrativas colhidas em torno do mito de São Jorge, expressão popular fixado no Romanceiro tradicional ibérico, em oração no catolicismo popular e nos pontos cantados para o Orixá Ogum. A pesquisa realizada do tipo observação participante utilizou as variantes do romance Justo Juíz do Romancero tradicional Ibérico coletado no século XX, na província de Trás-os-Montes em Portugal e publicado em 1987 por Manoel da Costa Fontes, a oração recitada por Dionísio Azevedo para fechamento de corpo, presente no disco de áudio São Jorge guerreiro e as corimbas de Ogum coletado em terreiro de umbanda na cidade de João Pessoa. A partir da análise dos arquétipos do guerreiro "vencedor de demandas", verifica-se a possível inclusão dos cantos entoados aos orixás, as corimbas, no acervo do romanceiro tradicional brasileiro e as relações textuais orais entre as diferentes tradições culturais.

**Palavras chave:** Romanceiro; oralidade; São Jorge.

### **A legenda de São Jorge**

A partir de uma rede de textos oriundo de várias fontes, amplamente divulgado em diversos sites na web e em folhetins de auto-ajuda disponíveis em bancas de revistas, pode-se resumir objetivamente as narrativas do nascimento, vida e morte do santo protetor.

As narrativas do mito geralmente remetem ao final do século III d.C, período em que a mãe do santo guerreiro retorna à Lida, após se tornar viúva na Capadócia. Já adulto, São Jorge se alista no exército e segue a carreira do pai, oficial do exército Romano. Ele

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Memória e música, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre do Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade federal da Paraíba, João Pessoa - PB, e-mail: roncallid@gmail.com



ascende na corporação militar, sendo participante da guarda pessoal do imperador Diocleciano.

Por volta do ano 303, o imperador decreta a perseguição aos cristãos em todo o Império Romano, impelindo o jovem a participar da perseguição, mas ele prefere professar sua religião e, indo de encontro à política estabelecida, critica a decisão do imperador. Diocleciano então reage duramente às críticas e, como forma de punição, ordena a tortura e execução do traidor. Ele é torturado e, finalmente, no dia 23 de abril de 303, é levado às muralhas de Nicomédia para execução, por decapitação.

As narrativas verbais inicialmente circularam sem registro escrito, permitindo que inúmeras outras narrativas, aos poucos, fossem somados ao próprio mito. Posteriormente, algumas destas variantes foram coletadas pelo dominicano Jacopo de Varazze por volta dos anos 1260 e publicado como *Legenda Áurea*. Por ser dominicano, Varazze atuava entre os leigos, recorrendo com mais frequência às línguas vulgares e às narrativas populares, do que o latim e textos teológicos. Conseqüentemente, a compilação fixou relatos discrepantes, sendo considerado um texto apócrifo a partir do concílio de Nicéia.

Foi neste universo "apócrifo" do catolicismo popular, das línguas vulgares, das narrativas populares, que o mito penetrou no romanceiro português.

### **1. O romanceiro português ou a língua portuguesa?**

O Romanceiro tradicional para Bráulio Nascimento (2004) é o primeiro laço cultural, espontâneo, entre os povos que atravessaram o atlântico, contudo o termo *romance* é bem anterior à chegada das caravelas ao Brasil, pois se confundiu na história lusa durante séculos com a própria língua Portuguesa. O próprio Camões utilizou o termo *romance* na estrofe 96 do canto X de *Os Lusíadas* com o significado de língua. "O Rapto, rio, nota que o romance da terra chama Obi; entra em Quilmance". (CAMOES, 2006 p. 276)

Neste período, o romance com significado de língua geral ocorria como meio de diferenciar as línguas vulgares do Latim. Os *romances*, as línguas românicas, foram as diferentes formas que o Latim adquiriu em choque com as línguas nativas existentes anteriormente à imposição linguística do império Romano.

Para José Leite de Vasconcelos (1938 p. 1015) e Caufriez (1998 p. 308) a palavra romance tinha inicialmente o sentido de língua geral, somente depois vai representar as produções literárias de uma determinada sociedade e a língua passa a ser denominada de "românica".

Para Caufriez (1998 p. 13) o "romanceiro" é o canto de gerações da península ibérica. Uma contribuição à fixação de um repertório oral da essência portuguesa e espanhola, que, ao ser dispersado à diferentes lugares em diferentes tempos históricos, provocou mudanças de sentido conforme o país e a época do período de assimilação.

É este conjunto de narrativas, predominantemente oral, composta em prosa e versos, que se tornou um dos fundamentos ou, como Zumthor (2010) caracteriza, uma "veia" a alimentar as narrativas populares brasileiras por meio de adaptações temáticas e gestuais performáticos.

Esta "veia" não é um elo linear, não atuou como uma espécie de "gatilho" que iniciou um novo acervo de narrativas, próprias da cultura brasileira. O Romanceiro é múltiplo de núcleos narrativos, em que se aglomeram uns núcleos sobre outros, se amalgamam, se cruzam, ora convergem narrativas diversas, ora se dispersam, seguindo o curso das relações durante as *performances* dos sujeitos, se adequando ao público que interage.

Embora Cascudo (1984 p.28) o considere como a "veneranda ancianidade" dos textos orais nordestinos, estes múltiplos núcleos que estão contidos no romanceiro ibérico contribui para além do estágio inicial de um passado colonial, pois é alimento que se "somatiza" cotidianamente ao corpo das narrativas populares brasileiras e se refaz a cada *performance*, a cada enunciação.

Dentre os romances portugueses que contemplam o mito de São Jorge, utilizamos para esta pesquisa, os textos coletados por Manoel da Costa Fontes no distrito de Bragança, localizado na província de Trás-os-Montes em Portugal, publicados em 1987.

A província de Trás-os-Montes localiza-se no extremo norte de Portugal, sendo importante observar as características geográficas, sociais e econômicas para entender as razões pelas quais o mito está mais presente na memória da população dessa região de

Portugal.

Por estar localizada na região norte, possuindo um relevo de planaltos e clima frio, em fronteira com a Espanha, a região de Trás-os-Montes sofreu um despovoamento com o passar dos anos, que, aliado a uma forte cultura ligada ao cultivo de centeio, produziu uma comunidade isolada com fortes valores rurais. Essas características da geografia local provavelmente possibilitaram a conservação cultural, embora sendo região fronteira, de características extremamente tradicionais, capaz de guardar oralmente memórias pertencente às raízes da cultura Ibérica.

Os romances são textos de uma literatura oral de caráter coletivo, que conforme Bráulio Nascimento (2004), possuem um cerne semântico resistente à migração no espaço e no tempo, mesmo variando lexemas, frases, discursos. As contribuições performáticas criativas de indivíduos isolados na alteração de significados, gerando novos elementos textuais, não ocasionam modificações quando se considera a estrutura semântica mitológica em sua totalidade. É um texto em desenvolvimento, um corpo vivo que adquire unidade em sua diversidade espaço temporal.

A proposta da pesquisa em abordar alguns textos coletados por Fontes (1987) que inclui o mito de São Jorge no romanceiro português tem o objetivo de verificar analogias que existem na dinâmica da transmissão oral, recriados para a realidade cultural brasileira, especificamente nas rezas católicas e nas corimbas, que são, conforme Mãe Edite<sup>3</sup>, os pontos cantados em louvor às entidades de Umbanda.

O primeiro Romance é um ensalmo que faz referência aos salmos bíblicos da religião judaica, textos de orações, de súplicas e de louvor ao Deus de Israel. São anteriores ao cristianismo e pertence ao velho testamento. Os Ensalmos do Romanceiro Português por sua vez, tem o mesmo teor, contudo acrescenta elementos da religião cristã. Em destaque, está o trecho que faz referência à oração de São Jorge, rezado em todo Brasil.

---

<sup>3</sup> Mãe Edite, Edite Ferreira de Lima, nascida em 1922, foi Mãe pequena do terreiro Ogum Toperina, liderado por Pai Valdivino entre os anos de 1960 a 1990. A mãe pequena tinha também a função de “puxar”, liderar os cantos, as corimbas durante as festas no terreiro.



Ensalmo  
Justo Juiz (contra inimigos)

*Recitado por Marcelina Augusta Centena, nascida em 1917 Avelada/Bragança.  
Coleta em 17 julho de 1980 Fontes (1987 p.1100).*

Justo juíz divinal  
Filho da virgem Maria,  
Que em Belém fostes nascido  
No meio da Judaria:  
Peço-vos que guardeis o meu corpo  
De noite e de dia  
Não seja preso,  
Nem ferido  
Nem morto  
Nem de justiça envolto  
- Paz teco, paz teco, paz teco -  
Disse Deus aos seus discípulos.  
Se não passarem por 'qui os nossos inimigos,  
Não nos deixeis ver,  
Nem ouvir,  
Nem falar,  
Nem pinga de sangue  
Do nosso corpo tirar  
***Tenham olhos não nos vejam***  
***Tenham pernas não me alcan***  
***cem***  
***Tenham braços não mos ofedem***  
***Tenham ouvidos não nos ouçam***  
***Tenham boca não nos falem***  
***Tenham olhos não nos vejam***  
***Co'as armas de São Jorge seremos bem armados***  
Co'as chaves de Pedro seremos bem fechados  
Co'os tres cálix benditos  
Co'as tres hostias consagradas,  
Tres sacerdotes revestidos  
Subiu Deus do seu horto  
A orar por todos os séculos dos séculos. Amém

O Segundo texto é uma outra variante do ensalmo, coletado de uma mulher mais jovem, de outra localidade da mesma região trasmontana. É um texto mais curto, com expressões menos formais, com modificação do termo latino *Tecum* que significa esteja convosco. No trecho referente a São Jorge, nota-se a ausência dos verbos, alterações da



sequência dos versos relativos aos órgãos protegidos do corpo, além de transmitir um caráter de proximidade do texto, ao utilizar as estruturas verbais em primeira pessoa.

*Recitado por Ana Campina dos Santos, nascida em 1963 Varge/Bragança. Coleta em 17 julho de 1980 Fontes (1987 p.1103).*

Justo juíz divinal  
Filho da virgem Maria,  
Em Belém fostes nascido  
Em Jerusalém crucificado  
No meio da Judaria:  
Vos peço meu Deus e Senhor  
Pelo vosso santo dia,  
Que livreis a minha alma e meu corpo  
Que não seja preso nem morto,  
Nem de justiça envolto  
- Parteco, parteco, tres vezes parteco -  
disse Deus aos seus discípulos.  
Se vierem os tres inimigos pra me prender,  
***Tenham olhos não me vejam  
braços não mos ofedem  
boca não nos falem  
pernas não me alcancem***  
***Co'as armas de São Jorge serei bem armada***  
*Com o leite da virgem Maria barrofada*  
Tres clérigos vestidos  
Tres cálices benditos  
Tres hostias sagradas,  
Disse Deus ao terceiro dia  
Em louvor de Deus e da Virgem Maria  
Um pai nosso com uma avé-maria  
Tres sacerdotes revestidos  
Subiu deus do seu horto  
A orar por todos os séculos dos séculos.  
Amém.

Entre as duas variantes acima, não é possível estabelecer uma hierarquia com base em alguma fonte mais fidedigna. O romanceiro é composto por todas as variantes existentes nas comunidades e são utilizadas pelos sujeitos, que modificam palavras ou trechos de acordo com a interação social em que estão inseridos. Portanto pessoas de faixa etária distintas, de comunidades diferentes irão naturalmente adequar o texto às suas realidades.

## 2. O romance na realidade católica nordestina

Dentre os vários discos de vinil lançados no Brasil nas décadas de 1970 e de 1980 referente ao tema de São Jorge, o disco com título de "São Jorge Guerreiro", produzido pelo selo Cáritas em 1984, se destaca por conter em sua última faixa, a oração para fechamento de corpo, recitado pelo ator Dionísio Azevedo.

A oração para fechamento de corpo faz eco dos versos do romanceiro português e é muito usado por compositores da música popular brasileira tais como Jorge Benjor e Zeca Pagodinho. Pode-se afirmar que esta oração é uma variante muito próxima do romance Justo juiz contra os inimigos, traduzido à cultura brasileira, rezado nos mais diferentes lugares.

Observa-se a inclusão de elementos do catolicismo popular, tais como o personagem "Padrinho Padre Cícero", que nasceu no Crato, Ceará, símbolo de coragem, atuando como Padre na cidade de Juazeiro do Norte, que ocupa um lugar importante no imaginário do sertanejo nordestino, onde converge todos os anos centenas deromeiros para celebrar a devoção ao santo Padre.

Oração para fechamento de corpo<sup>4</sup>

Justo juiz de nazaré  
Filho da Virgem Maria  
Que em Belém fostes nascido  
Entre as idolatrias  
Eu vos peço Senhor  
Pelo vosso sexto dia  
E pelo amor de meu Padim Ciço  
Que meu corpo não seja preso  
Nem ferido  
Nem morto  
Nem nas mãos da justiça envolto  
Patsteco, patsteco, patsteco  
Cristo assim disse aos seus discipulos  
*Se os meus inimigos vierem para me prender*

<sup>4</sup> Disco LP "São Jorge Guerreiro" autor: Carlos Buby & Coro do Templo Caboclo Guaraci 1984. Gravado pelo selo Caritas, e interpretação da faixa por Dionísio Azevedo. Disponível em [http://discosdeumbanda.blogspot.com/2010/06/sao-jorge-guerreiro\\_15.html](http://discosdeumbanda.blogspot.com/2010/06/sao-jorge-guerreiro_15.html) Acesso em agosto de 2010



*Terão olhos, não verão  
Terão ouvidos, mas não ouvirão  
Terão bocas, não me falarão*  
*Com as armas de São Jorge serei armado*  
Com a espada de Abraão serei coberto  
Com o leite da Virgem Maria serei borrifado  
Na arca de Noé serei arrecadado  
Com as chaves de São Pedro serei fechado  
Aonde não me possam ver nem ferir  
Nem matar, nem sangue do corpo tirar  
Também vos peço Senhor  
Por aqueles tres cálices bentos  
Por aqueles tres padres revestidos  
Por aquelas tres hostias consagradas  
Que consagrastes ao terceiro dia  
Desde as portas de Belém até Jerusalém  
E pelo meu Santo Juazeiro  
Que com prazer e alegria  
Eu seja também guardado  
De noite como de dia  
Assim como Jesus andou no ventre  
Da Virgem Maria  
Deus adiante  
Paz na guia  
Deus me dê a companhia  
Que sempre deu a Virgem Maria  
Desde a casa santa de Belém  
Até Jerusalém  
Deus é meu Pai  
Deus é meu Pai  
Nossa Senhora das Dores, minha mãe  
Com as armas de São Jorge serei armado  
Com a espada de São Tiago serei guardado  
Para sempre  
Amém.

### **3. O romance no universo umbandista nordestino**

O romanceiro tradicional para Bráulio Nascimento (2004) é o primeiro laço cultural, espontâneo, entre os povos que atravessaram o atlântico. No nordeste brasileiro, conforme Santos (2006), O termo romance não representa, de fato, um campo semântico claramente delimitado na língua falada. É mais designado por versos ou historias cantadas, historias de antigamente - ou a uma temática: histórias cantadas de reis e princesas, ou ainda por um arquétipo de referência: uma historia de Juliana.

A delimitação semântica do discurso se manifesta com relação as condições de transmissão do romance, que pode se chamar cantiga ou brincadeira de roda, drama, quando é dramatizado, cantigas, finalmente, e mesmo cantigas de velhas. O romance pode ser parte integrante de um espetáculo popular, como cavalo marinho, bumba meu boi, nau catarineta, e até integrar a liturgia religiosa de uma outra matriz cultural, como foi verificado nesta pesquisa em terreiro de umbanda de João Pessoa, cidade do nordeste brasileiro.

De acordo com o dicionário Aurélio (1986), pontos cantados são cada um dos cantos religiosos particulares de cada entidade, usado para invocá-las, homenageá-las, enquanto incorporadas, e saudá-las, quando partem do corpo do medium. Carina M.G. Moreira (2008) desenvolve o conceito, abrangendo os diversos campos de linguagem que se faz presente na voz durante o ritual.

“Os Pontos Cantados possuem ritmos e funções variadas. Sua poesia, constituída da palavra e seus ritmos cantados, conferem-lhe um poder mágico, sendo interpretado na Umbanda como uma forma de oração, servindo para direcionar as giras e auxiliar os guias em seus trabalhos. Assim, além de evidenciarem sua matriz centro-africana, eles apresentam as marcas adquiridas no seu caminho histórico, que é nosso caminho histórico, brasileiro” (MOREIRA, 2008 p1).

A grande maioria dos iniciados em umbanda atualmente na cidade de João Pessoa, capital do estado da Paraíba, denominam os cânticos entoados nas celebrações de "pontos cantados", contudo os mais antigos optam por denominar "corimbas". As corimbas era um termo mais abrangente, pois se referia não somente aos cantos de santo, como também aos instrumentos e a própria pessoa que entoava o canto, o "corimbeiro". É possível que essa denominação tenha sido estabelecida no período de perseguição das religiões de matriz africana, em João Pessoa até o ano de 1966, em que a utilização de acompanhamentos percussivos deveria ser de maneira discreta, sendo em algumas casas se valendo apenas da utilização de palmas e maracás como acompanhamento. Como a fonte informante desta pesquisa utiliza o termo corimba, então tratamos os cantos da liturgia com tal denominação.



A seqüência das três primeiras corimbas abaixo, cantados por Edite Ferreira de Lima, se refere a introdução do momento de reverência ao orixá Ogum e a quarta corimba é entoada para a despedida do orixá Ogum.

*Seqüência de corimbas cantado por Edite Ferreira de Lima (Mãe edite), nascida em 1922 João Pessoa. Coleta em 08 de agosto de 2014 no Bairro Valentina em João Pessoa, Paraíba.*

I

São Jorge está de ronda  
Com sua "cavaleiria"  
Nas horas de agonia  
Oh Maria, Oh Maria

Vamos todos saravá Ogum  
Vamos todos saravá Ogum  
Nas horas de Deus, Oh meu Deus  
Nas horas de Deus, Oh meu Deus

II

No campo do Humaitá, Ogum  
No campo do Humaitá, Ogum  
Venceu a guerra meu pai Ogum  
Venceu cavalo amontado

III

São jorge é santo  
É protetor meu  
Ele é quem nos livra  
Dos inimigos meus

Com sua lança  
Punhada na mão  
Em seu cavalo  
Venceu o dragão

IV

Selei selei  
Meu cavalo selei  
Selei selei  
Meu cavalo selei



Pai ogum já foi embora  
Meu cavalo selei  
Seu ordenância? mandou avisar  
Seu cavalo tá pronto para viajar  
Mas como é lindo o clarão da lua  
o cavalo branco na imagem sua

Embora esteja entre realidades culturais diferentes, é possível compreender as relações textuais entre o romance do Justo Juiz, a oração para fechamento de corpo e as corimbas para Ogum. É possível evidenciar, a partir dos estudos de Johannes Kabatek (2006), que o mito de São Jorge possui uma maneira particular de “falar”, que adquire valor de signo próprio através da presença de significados de força, proteção e socorro, em que o devoto de São Jorge e Ogum entoa para conseguir alcançar uma graça ou se proteger de algum inimigo. A sua repetição se estabelece da relação de união entre atualização e tradição, liberdade e memória.

Enquanto a oração para fechamento de corpo é uma variante do romance Justo Juiz, atualizado para realidade católica popular do nordeste brasileiro, as corimbas de Ogum são cantos atualizados do romanceiro para o universo religioso de umbanda também do nordeste brasileiro.

O território mítico da oração para fechamento de corpo é a cidade de Juazeiro do Norte com o seu personagem principal, o Padim Padre Cícero, em que os arquétipos de força, impulsividade e milagreiro cruzam-se com os arquétipos de São Jorge, o guerreiro que vence o dragão. Já as corimbas são entoados a partir de um território imaginário, Aruanda, lugar que compreende o campo do Humaitá, ambiente de combate do orixá ferreiro, Ogum.

Conforme Zumthor (2006), a poesia verbalmente aspira, como a um propósito ideal, a se depurar das limitações semânticas da tradição, a sair da estrutura, escapar da linguagem, daí os procedimentos de frases que relacionam universos religiosos distintos através dos personagens São Jorge, Ogum e Maria na corimba I ou de utilizar repetições acumuladas de estrofes até o esgotamento do sentido durante a liturgia de umbanda.

As narrativas, os mitos, podem se manter muito tempo numa forma pouco alterada.



Mas a necessidade que faz com que sobrevivam nas pequenas comunidades trabalha seu interior e, ao fim, os transforma. Em torno desses fragmentos se reconstróem tradições que, mantendo alguns de seus traços primeiros, se desenvolvem segundo outro ritmo e tendências.

Em corimbas como o exemplo III, de tom solene, com prolongamento dos sons das vogais, ocorre a sugestão da dor e possui relações próximas com as melodias dos cantos das procissões católicas.

### **Considerações Finais**

As relações culturais existentes em um terreiro de religião Afro no Brasil durante uma *performance* de Ogum são complexas e não se limita apenas a uma sujeição de um sistema cultural em relação a uma outra cultura colonizadora, mas é sobretudo o reflexo do que ocorre no interior da própria sociedade, em que os participantes circulam entre as diversas matrizes religiosas naturalmente.

Embora as divindades historicamente tenham sido "pessoas" que viveram em territórios e tempos diferentes, os arquétipos de Ogum, referente ao guerreiro artesão do ferro, à impulsividade, àquele que abre caminhos, dialogam simbolicamente aos arquétipos de São Jorge, o cavaleiro guerreiro, armado, o empreendedor que vence demandas.

Portanto, o amalgamento que ocorre no Brasil conserva cada matriz cultural embora estejam compondo uma unidade de faces distintas durante as *performances* nos terreiros de umbanda.

Como análise, a pesquisa conecta alguns significantes que estabelecem estas interações culturais desde o romance do Justo Juiz e suas variantes em Portugal, até seu desenvolvimento em solo brasileiro seja no catolicismo popular, através das orações e rezas, como nas corimbas entoadas para Ogum. Estes textos, que são vastos, formam um discurso compacto do ponto de vista semântico e, ao mesmo tempo, diluído se considerar o tempo e o espaço em que estão situados.

Compreender estas relações textuais proporciona ao devoto o conhecimento da

divindade em sua maior complexidade, a qual ele presta homenagens. Assim é um conhecimento que retorna à comunidade estudada como forma de diálogo com os conhecimentos já presente entre os fiéis.

Compreender estas relações proporciona também a compreensão da como a identidade brasileira, mestiça, é constituída entre tramas narrativas de diferentes tradições textuais e culturais.

### Referências

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2006

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CAUFRIEZ, Anne. **Le Chant du Pain; Recherches sur le Romanceiro**. Lisboa-Paris: Centre Culturel Calouste Gulbekian, 1998.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONTES, Manoel da Costa. **Romanceiro da província de Tras-os-Montes (Districto de Bragança)**. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1987

KABATEK, Johannes: **Tradições discursivas e mudanças linguísticas**. In: LOBO, Tania, Ribeiro, Ilza, Carneiro, Zenaide, Almeida, Norma. (Orgs). Para a história do português brasileiro: novos dados, novas análises. Salvador: EDUFBA, 2006

MOREIRA, Carina M. G. Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda In. **XI Congresso Internacional da ABRALIC** 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil.

NASCIMENTO, Braulio. **Estudos sobre o Romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2004

SANTOS, Idellete Muzart-Fonseca dos. **Memória das Vozes: cantoria, romanceiro e cordel**. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia 2006

VARAZZE, Jacopo de, Arcebispo de Gênova. **Legenda Áurea: Vidas de Santos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS José Leite de, **opúsculos Volume VII – Etnologia (Parte II)** Lisboa, Imprensa Nacional, 1938

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## Sonoridades urbanas: entre permanências e mudanças<sup>1</sup>

Mirtes de Moraes<sup>2</sup>

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP

### Resumo

Essa apresentação tem como objetivo analisar expressões orais marcadas pela sonoridade urbana, estabelecendo uma interface com a memória social. A proposta insere na investigação de uma memória sonora demarcada pela oralidade individual dos trabalhadores urbanos na cidade de São Paulo, conhecidos popularmente como pregoeiros, a pesquisa pretende mostrar que ao mesmo tempo em que os trabalhadores chamavam a atenção do seu público consumidor a partir de sons singulares é possível estabelecer uma construção da memória social a partir dessas sonoridades. Para tanto buscou uma documentação pautada nos relatos registrados por memorialistas, procurando deste modo resgatar a tensão marcada pelo sentido transformativo da cidade e a forma de sobrevivência do cotidiano dos trabalhadores informais na cidade.

**Palavras-chave:** Narrativas orais; sonoras; memória; São Paulo

### Sonoridades Urbanas: Entre permanências e mudanças

Quem nunca ouviu a melodia do filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau de Steven Spielberg passar de forma cotidiana na sua rua com o caminhão da marca ‘ultragás’, ou então, a ‘Bagatela’ de Ludwig van Beethoven com a sua marca de gás concorrente? Ou então o jingle:

“... Pamonhas, pamonhas, pamonhas, Pamonhas de Piracicaba, É o puro creme do milho-verde, Venha provar minha senhora... É uma delícia, Pamonhas fresquinhas, Pamonhas caseiras, Pamonhas de Piracicaba... É o puro creme do milho-verde, Uma delícia, Venha

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT9 Memória e música, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Curso de Graduação do Curso de Jornalismo e do curso de Publicidade ministrando disciplinas: História da Arte e da Cultura, Sociologia e Antropologia



provar, Pamonhas, pamonhas, pamonhas...Pamonhas de Piracicaba...”<sup>3</sup>

Em dias de feira livre também é possível ouvir “Mulher bonita não paga, mas também não leva!

E, ainda em alguns bairros de São Paulo ainda é possível ouvir o som de uma gaita que anuncia a chegada do afiador de facas e tesouras, ou então o moço que aciona manualmente uma manivela lateral de um instrumento chamado realejo, emitindo um som inconfundível, enquanto um papagaio tira a sorte das pessoas.

Partindo dessas sonoridades urbanas no espaço cotidiano, esse artigo propõe a pensar a oralidade como instrumento para se refletir os sentidos constituídos pela memória cultural.

Inserido num amplo campo híbrido e movediço promovido por um circuito de comunicação de rupturas e permanências, este trabalho pretende perceber formas de manifestações culturais tradicionais convivendo com as tecnologias do mundo moderno na cidade de São Paulo.

Deste modo, quando se opta pela proposta de enveredar sobre a questão da história urbana, observa-se que a cidade de São Paulo pode ser trabalhada por dois pólos: de um lado, se tem que os fenômenos ligados à urbanização, industrialização e imigração refletiram de forma marcante na vida das pessoas atrelando-se a esses processos transformativos à questão tecnológica, à mecanização dos transportes, à instalação de uma rede comercial e financeira, percebendo assim, por meio desses fatores, que é possível traduzir a cidade como espaço do progresso, que por sua vez, demonstrados pelo tom moderno, de metrópole, de urbano.

E, por lado, pode-se ter um olhar sobre a cidade focalizando que todo esse sistema de organização econômica gerou formas de exclusões, que por sua vez, acarretaram em grandes problemas sociais como falta de infra-estrutura, saneamento, educação e saúde.

---

<sup>3</sup> O jingle da pamonha criado por Dirceu Bigelli pode ser escutado no site do youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=2Oc5ZTe4GTw>

Assim, pode-se perceber uma cidade que abarca suas diversas tensões marcadas pelo processo transformativo que reflete nos modos de vida do cotidiano dos trabalhadores imigrantes, nas suas diversidades de experiências vividas, nas estratégias de sobrevivência e sociabilidade.

Inserido nesse sentido transformativo que marca de modo significativo as expressões fisionômicas da cidade e os modos através dos quais a população tenta se adaptar a esse projeto atrelado as novas tecnologias urbanas surge a figura sonora do pregoeiro, trabalhadores urbanos, que pela maneira ritmada anunciavam seus produtos nas ruas

Survetinho, survetón,  
Survetinho de limón  
Quem não tem o dez tostão  
Não toma sorvete não.  
Sorvete Iaiá  
(Lembranças do Sr. Abel – BOSI, 2010; p.131)

Assim é possível perceber que as falas urbanas sinalizam uma grande quantidade de trabalhadores ambulantes que anunciavam e vendiam vários tipos de produtos nas ruas, tratam-se das sonoridades urbanas, popularmente conhecidos como pregões.

[...] o pregão revela uma tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar (TINHORÃO, 2013).

Percebe-se que o processo transformativo de cidade interage com os seus movimentos e sons, por meio de relatos memorialistas é possível dar vozes a esses personagens da história que muitas vezes ficaram marginalizados pela história oficial, assim os barulhos provocados por vendedores com as falas musicadas, ritmadas e engraçadas, assim como assobios, buzinas, apitos, gaitas, sinos entre outros objetos que pudessem emitir sons, mostram o cotidiano urbano em ritmo transformativo.

Às 6 horas da manhã bateu à porta seu José leiteiro. Tazia às costas a lata de leite das vacas do estábulo. Vinham também duas vacas e dois



bezerros. Narcisa trouxe de dentro o copo de vidro graduado e o caldeirão. Seu José fez o bezerro chupar a teta da vaca, e se pôs a mondá-lo, jorrando o leite no copo graduado. Encheu o litro e despejou no caldeirão. (AMERICANO,1957: p.111)

Havia ainda os vendedores de leite ou de cabra com seus respectivos animais puxados por uma corda. As campainhas que os mamíferos traziam ao pescoço anunciavam-lhes de longe a aproximação. (PENTEADO, 2003: p.209)

Observa-se que através da sonoridade de sinos, gritos e assovios que os pregoeiros despertavam a atenção para a clientela há também a questão da memória auditiva desse público, ou seja, ao escutar de longe o som típico de um tipo de vendedor construía-se uma memória social de seu produto e do vendedor. Assim, o processo de construção da memória parte do processo relacional entre receptor e transmissor.

No ensaio, *O narrador*, o pensador Walter Benjamin coloca que para que haja uma forma de comunicação é necessário que se tenha quem fale e quem escute, e num âmbito social, que esta fala encontre um grupo de referência, assim, a narração é tratada como instrumento de continuidade do processo histórico, as experiências narradas estão relacionadas a uma finalidade e a construção da memória está associada ao ato de lembrar. (BENJAMIM,1975)

O formaggio! Olha o formaggio! É o barateiro, o barateiro!”  
(Lembranças de Sr. Ariosto – BOSI, 2010; p.105)

O substantivo masculino pregoeiro, origina-se do verbo apregoar que se traduz em: divulgar alguma coisa dizer em alta voz, alardear<sup>4</sup>. Assim, na tentativa de atrair a atenção de um número significativo de pessoas, os pregoeiros inventavam modos criativos de explorar a curiosidade dos demais clientes com frases típicas e versos para ajudar na venda.

“Fraternité, Égalité, la falilité de lá familité”

---

<sup>4</sup> Segundo a definição do dicionário Houaiss pregoeiro, s.m. é o que divulga alguma coisa, o que lança em pregão, origina-se do verbo apregoar que se traduz em: divulgar alguma coisa dizer em alta voz, alardear.

O memorialista Jorge Americano observa que o vendedor não era francês e nem sabia falar a língua, mas era o vassoureiro preferido das donas de casa e, de longe, já se ouvia um grito estridente anunciando que estava a caminho.

Ó pizzaiolo, é cávora! Alitche e pomarola! (PENTEADO, 2003; p.208)

Percebe-se que a musicalidade está presente na oralidade desses trabalhadores ambulantes, e as palavras ritmadas ganham sotaques internacionais, desta forma, pode-se enveredar que muitos desses trabalhadores eram imigrantes. Assim, apropriando-se do quesito da oralidade, e com a conseqüente sonoridade urbana destacada pelos vendedores ambulantes imigrantes empregadas pelo uso dos pregões, pode-se construir uma história pelos sons.

Desde os anos 60, se dissemina um movimento historiográfico que tem como origem o grupo de historiadores ligados à revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, surgida em 1929, na França, essa revista surgiu como reação aos paradigmas no século XIX em que a história era baseada nos grandes acontecimentos e nas fontes documentais oficiais, restrita à política. (BURKE,1994).

Em contraposição a essa história factual, o historiador Fernand Braudel (segunda geração de historiadores dos *Annales*) coloca que os fatos são como espumas nas ondas do mar, ou seja, os fatos não existem isoladamente, e sim constituem um tecido, têm uma organização na qual desempenham o papel de causa, fins, acasos e cabe ao historiador “reencontrar essa organização (BRAUDEL,2013).

Assim, propõe-se realizar um revisionamento nos instrumentos de pesquisa com a finalidade de ampliar o conhecimento e o processo histórico e os procedimentos metodológicos, em que as fontes não se reduzem apenas aos documentos oficiais mas sim na diversidade de materiais que são encontrados em fontes imagéticas, orais, corporais, de gênero, e, como é o caso desse trabalho, em fontes sonoras. (BURKE,1994).



Inserido nessa vertente na Nova História, os sons são vistos como vestígios que deixam suas marcas e uma história que se reconstrói nos traços, rastros e nesse caso nos ruídos para se pensar o universo cultural e a construção da memória social

Para tanto buscou uma documentação pautada nos relatos registrados pelos memorialistas, um material sonoro, e que por meio dele fosse realizado um estudo dos processos históricos envolvendo a oralidade e memória.

Em 1927, o escritor Antônio de Alcântara Machado retrata conversas centradas em acontecimentos miúdos da vida diária contadas no salão de barbearia de Nicolino e do Sr. Salvador – “Ao Barbeiro Submarino. Barba: 300 réis. Cabelo: 600 réis. Serviço Garantido:

- Bom dia!

Nicolino Fior d'Amore nem deu resposta. Foi entrando, tirando o paletó, enfiando outro branco, se sentando no fundo à espera dos fregueses. Sem dar confiança. Também seu Salvador nem ligou.

A navalha ia e vinha no couro esticado.

- São Paulo corre hoje! É o cem contos!

O Temístocles da Prefeitura entrou sem colarinho.

- Vamos ver essa barba muito bem feita! Ai, ai! Calor pra burro. Você leu no Estado o crime de ontem, Salvador? Banditismo indecente.

- Mas parece que o moço tinha razão de matar a moça.

- Qual tinha razão nada, seu! Bandido! Drama de amor cousa nenhuma. E amanhã está solto. Privação de sentidos. Júri indecente, meu Deus do céu! Salvador, Salvador... – cuidado aí que tem uma espinha – este país está perdido!

- Todos dizem.

Nicolino fingia que não estava escutando. E assobiava a Scugnizza (MACHADO,2001)

A barbearia assim assumia um dos espaços de encontro de homens que colocavam em pauta conversas relacionadas às notícias dos jornais, desta forma é possível perceber a relação de envolvimento entre as pessoas comuns e as questões governamentais sendo traduzidas no inalterável chavão: este país está perdido!

Assinando como Juó Bananére, Alexandre Machado fez sua estreia no dia 14 de outubro de 1911 no número 10 do semanário O Pirralho, periódico literário, político e de humor. Misturando os códigos ortográficos do idioma português e italiano, quebrando a

sintaxe de um deles, inventando palavras com semelhanças fonéticas ou ainda usando uma sobreposição caótica dos dois idiomas se colocava como a maneira dos barbeiros da praça do Bexiga, um dos redutos italianos daquela época, comentava fatos corriqueiros e políticos através da sátira. (FONSECA, 2001).

Eh! Mamma mia! Si non fosse os intaliano, che speranza! No tenia né uma casa chique come quella che fiz agora o Garonello inzima a rua Martigno Francesco.

També si non fosse os intaliano non teria né u larghe Du Arrusá, né o Bó Retiro, né as cumpania di operette do Vitale e né o Bertini Che també é u migliore ingraziato di tutto o mundo interinho.

També o “garadura” furo os intaliano che indiscobriro (garadura, bonde elétrico)

Eh! Ma che si pensa che Zan Baolo furo tutta vita como oggi? Stó moltos inganatus si signore!

Primiere, quano minho avó xigó que inzima o Brasile só tenia a ladere do Abaix’o Piques, o larghe Du Arrusá e o barro da Liberdá.

A Villa Buarca, a Barafunda, o Bó retiro stavo tutto coperto c’ao mattavirgia [mata virgem]. Também a Luiz e també a Bixiga.

D’Abaix’o a ponte do viadutto era tutto gapino e tenia moltos passarigno che io Ivã tuttos di di magna cidigno matá co stilingo. (Revista O Pirralho, 20/04/1912) <sup>5</sup>

Assim pode-se perceber que sua escrita estava pautada na tentativa de imitar a oralidade que ouvia dos italianos das ruas. Nota-se também como o cronista está registrando processos transformativos da cidade de São Paulo, dessa forma sua narrativa recorre ao tempo vivido, o tempo subjetivo da memória que entra em tensão com um novo tempo, o tempo das novas tecnologias, dos monumentos históricos, dos lugares da memória (NORA, 1993).

---

<sup>5</sup> Eh! Nossa Senhora! Se não fossem os italianos, que esperança, não teria nenhuma casa chique como aquela que fez agora o coronel na rua...

Também se não fossem os italianos não teria nem o Largo do Arouche, nem o Bom Retiro, nem as companhias de ópera do Vitale e nem o Bertini que também é o melhor de todo o mundo. Também o bonde foram os italianos que descobriram. Mas quem pensa que São Paulo sempre foi tudo como é hoje? Estão tudo enganados, sim senhor! Primeiro quando minha vó chegou ao Brasil só tinha a ladeira do Piques, o largo do Arouche e o bairro da Liberdade.

A Vila Buarque, a Barra Funda, o Bom Retiro, estavam cobertos pela mata virgem. Também a Luz e também o Bexiga. Debaixo da ponte do viaduto era tudo capim e tinha muitos passarinhos que eu ia dar o que comer cedinho e matá-los com estilingue.



Juó Bananére mostra de forma singular a sonoridade seja ela marcada pela sua caricatura verbal representada na mistura do idioma ítalo-brasileiro, mas também se articula com os barulhos da cidade que se misturam entre os pregoeiros na cidade.

Assim é possível perceber que a inspiração de Juó Bananére estava nas ruas, as falas urbanas sinalizam uma grande quantidade de trabalhadores ambulantes que anunciavam e vendiam vários tipos de produtos nas ruas, tratam-se das sonoridades urbanas popularmente conhecidos como pregões.

Percebe-se que o processo transformativo de cidade interage com os seus movimentos e sons, por meio de relatos memorialistas é possível dar vozes a esses personagens da história que muitas vezes ficaram marginalizados pela história oficial, assim os barulhos provocados por vendedores com a falas musicadas, ritmadas e engraçadas, assim como assobios, buzinas, apitos, gaitas, sinos entre outros objetos que pudessem emitir sons, mostram o cotidiano urbano em ritmo transformativo.

### **Considerações Finais**

Inserido no propósito que a memória parte do presente, este trabalho buscou pensar algumas representações de oralidades no espaço urbano, hoje assistimos de forma cotidiana cenas de pessoas em frente de lojas populares se utilizando de microfones, apitos, megafones chamando a atenção de diversas pessoas que circulam nesses espaços públicos. Feirantes que ganham no grito expressões criativas, percebe-se deste modo o tom marcante da oralidade nas ruas e a forma de atingir o receptor.

Centrado nessa preocupação em divulgar alguma coisa dizer em alta voz, surgiu o interesse pelo estudo do pregoeiro, trabalhadores urbanos do início do século XX que ainda resistem em alguns bairros da cidade de São Paulo e que chamavam a atenção pela sua sonoridade criativa.

Observa-se que a figura de um realejo hoje desperta atenção nos bairros já incorporados pelo processo da tecnologia em pais querem mostrar para suas crianças o papagaio tirando a sorte, questões que estiveram presentes na memória social de uma época e que contemporaneamente estão num espaço entre rupturas e permanências.

## Referências

- AMERICANO, Jorge. **São Paulo naquele tempo (1895-1915)**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2004.
- BENJAMIM, Walter (1892-1940). O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. **Textos escolhidos**, São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1994. CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. São Paulo: Difel, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOULART, José Alípio. **O mascate no Brasil**. Rio de Janeiro: Conquista, 1971.
- LE GOFF, Jacques (1924-). **História e memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2010.
- MORAES, Jose Geraldo Vinci de. **As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do sec. XIX ao início do sec. XX**. São Paulo: s.n., 1989
- NORA, Pierre. **Mémoire e Histoire**. Paris: Guillimard, 1984.
- PENTEADO, Jacob. **Belenzinho 1910: Retrato de uma época**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2003
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. **Cotidiano e sobrevivência: a vida do trabalhador pobre na Cidade de São Paulo, 1890-1914**. São Paulo: Edusp: FAPESP, 1994.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. 3º Volume
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001
- SILVA, Júlia Lúcia Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.
- SIMÕES, Roberto. Do pregão ao jingle. In: **História da propaganda no Brasil**. São Paulo: T. A Queiroz Editor, 1990.
- TINHORÃO, Jose Ramos. **Os sons que vem da rua**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.



COMUNICAÇÃO  
E CULTURA:  
aproximações com  
memória e história oral

## ***GT 10 - Publicidade e comunicação organizacional em memória***

## A publicidade conta histórias: a comunicação através do *storytelling* e os limites entre o criativo e o ético<sup>1</sup>

Elizabeth Moraes Gonçalves<sup>2</sup>

Ana Carolina Rodrigues Spadin<sup>3</sup>

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

### Resumo

O contar histórias passou a fazer parte do discurso de marcas famosas, que muitas vezes procuram inovar ao gerar reconhecimento do público por meio do *storytelling*. No entanto, há casos em que houve questionamento sobre a história contada pela marca. O objetivo é refletir sobre o uso da contação de história na publicidade, como recurso argumentativo e atrativo e os limites éticos entre a verdade dos fatos e a ficção. O texto apresenta os casos de duas marcas – Do bem e Diletto, questionadas no Conar devido às suas histórias. A análise dos casos é subsidiada por teorias da linguagem e do discurso no contexto da publicidade comercial. Verificou-se que no intuito de aproximar-se do público e gerar um relacionamento amigável, os recursos do *storytelling* podem ser utilizados de forma contrária à éticos da publicidade, mesmo quando se considera que o contrato de comunicação entre os interlocutores do processo comunicativo da publicidade propicie uma liberdade criativa.

**Palavras-chave:** Publicidade; Discurso; storytelling; marcas; do bem; diletto.

### Introdução

Contar histórias faz parte do costume de todas as pessoas. Crianças, desde cedo aprendem a prestar atenção em histórias, algumas até pedem para dormir ouvindo um adulto contar uma história. Histórias, aqui tratadas como o ato de contar ou relatar um acontecimento, seja ele fictício ou real, reanimam a imaginação, aproximam e criam laços entre as

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10 – Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, no Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo – São Bernardo do Campo – São Paulo

<sup>3</sup> Mestranda no curso de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo – São Bernardo do Campo – São Paulo

peças. A própria organização do pensamento exige uma narratividade; ao dispor as ideias numa sequência temporal (elemento que caracteriza o gênero narrativo), o sujeito consegue estabelecer um raciocínio, dar a concretude que falta ao emaranhado do pensamento caótico.

Contam-se histórias ao conversar com a família, com amigos e colegas de trabalho, ao expor um acontecimento diário, ao escrever cartas, reportagens jornalísticas, contos e romances. Ouvem-se histórias com a mesma frequência: ao assistir a uma novela ou a um filme ou ir ao teatro é escolher ouvir e assistir determinada história. Não há como fugir: as histórias estão presentes na rotina das pessoas.

O mesmo recurso de metaforização é amplamente utilizado por palestrantes que ilustram suas falas com uma história para encadear o assunto proposto. Não é diferente a elaboração dos sermões das igrejas, das narrativas bíblicas. Enfim, em todas as atividades humanas o contar história pode estar presente, de forma consciente, como recurso para chamar a atenção ou, inconscientemente, nos relatos do cotidiano e na própria organização das experiências.

No contexto das relações de mercado, a publicidade e o marketing também contam histórias. As histórias servem para chamar a atenção do público, atrair consumidores por meio, não somente dos atributos do produto, mas também do relato do percurso da marca. Muitas vezes são as histórias de vida dos empresários que trazem essa sustentação; evidentemente trata-se de relatos editados, pois, somente aquilo que interessa como argumento positivo é contado.

O discurso das marcas normalmente é mais voltado para o lado aspiracional em seus anúncios, fazendo com que uma vertente dos desejos de consumo dos seus interlocutores seja ativada. Mais recentemente, as marcas passaram a contar sua história de forma mais incisiva, trabalhando com aspectos emocionais e discursos que têm o objetivo de humanizar a marca e trazê-la para perto do consumidor, recurso nomeado de *storytelling*.

Conforme Domingos (2008, p.101), “O *storytelling* é um fenômeno afeito a essa era pós-moderna, pois é mais abrangente do que o simples ato ancestral de contar histórias

reais ou ficcionais da humanidade; trata-se de um ato de tentativa de inclusão”. Ao contar história o enunciador busca a participação do seu interlocutor, a quem é atribuída a competência de completar as lacunas, de interpretar os dados para além dos elementos concretos apresentados.

As empresas contam histórias em seus sites, em suas mensagens publicitárias e nas embalagens de seus produtos. Portanto, podemos caracterizar essa estratégia do *storytelling* como um elemento discursivo da publicidade, que toma força na contemporaneidade, sobretudo com a expansão das redes sociais digitais, que viabilizam como nunca a oportunidade de participação, de contar outras histórias, de inserir-se na trama, de migrar para outras mídias com a sua colaboração, gerando o fenômeno da transmídia.

Enfim, pautamos a discussão nas relações de contrato de leitura (VERÓN, 2004) ou contrato de comunicação (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004). O contrato que se estabelece entre os interlocutores é determinado em grande parte pelas características de gênero, ou seja, busca-se na publicidade uma verdade diferente daquela que se busca na notícia, no ambiente jornalístico.

Mais precisamente, o objetivo é discutir dois casos nos quais a busca pela de sua humanização acarretou em histórias que comprometeram a realidade dos fatos de tal maneira que chegaram a abalar os efeitos da recepção. A análise dos casos Do Bem e Diletto, recentemente envolvidas em polêmicas com suas formas de abordagem do público a partir de histórias consideradas pelo público como demasiadamente exageradas e não verdadeiras.

### **O *storytelling*: Humanizando a marca para atrair públicos**

Contar histórias, embrenhar-se em narrativas, assim como ouvi-las e interpretá-las faz parte do cotidiano das sociedades. É possível generalizar dessa forma, uma vez que apesar de modificada de uma sociedade para a outra devido aos costumes e hábitos de uma determinada região, o conto através de histórias e relatos está presente em todos os lugares. Segundo Barthes:



A narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas por homens de cultura diferente, e mesmo oposta (BARTHES, 1979, p.20).

Além do sentimento de integração, de pertencimento, ao se ouvir uma história, é possível que um indivíduo se sinta como parte de um grupo por meio das narrativas compartilhadas:

Mais do que apenas imaginar, uma história compartilhada faz com que possamos estar na mesma narrativa que as outras pessoas, criamos relações de amizade, de companheirismo, de intimidade, pelo fato de podermos dividir momentos, sentirmo-nos incluídos em grupos, atuarmos de forma conjunta (CARRILHO; MARKUS, online, p.130).

Uma história não será contada de forma exatamente igual por duas pessoas diferentes, que inserem nelas os seus pontos de vista, suas opiniões e podem enfatizar determinadas áreas de acordo com o que julgam correto. Histórias contadas nem sempre têm a necessidade de ter relação com a realidade ou ser completamente verdadeiras para que se acredite nestas.

Este aspecto se modifica quando é aplicado à publicidade. Atualmente, as marcas e organizações adotaram o *storytelling* com o objetivo de envolver os consumidores e possíveis consumidores na história da empresa. Com detalhes da produção, da escolha de matéria prima e da dedicação da marca em oferecer o melhor para o cliente, o *storytelling* usa aspectos emocionais e intangíveis para captar a atenção e despertar o interesse e o desejo pelos produtos da marca. Domingos (2008, p.98) avalia que “Sem uma boa história, não há nem poder, nem glória” e afirma que este é o lema pós-moderno do marketing e de empresários que narram histórias com o objetivo de conquistar fama.

Nesta era de intensa incerteza econômica e de rápidas mudanças tecnológicas, o que oferece a maior oportunidade de superar o medo ou de incitar os ouvintes a atuar para alcançar um objetivo digno não são os zeros e uns da revolução digital, mas sim os ‘ooh!’ e ‘aaah!’ do contar um relato para alcançar o êxito (GUBER, 2011, p. 9. *tradução nossa*).



A publicidade se insere em um processo de persuasão, que visa, a partir de alguns tipos de discurso, a convencer o receptor da mensagem a adquirir ou consumir um produto. O *storytelling* pode ser associado ao discurso lúdico, definido por Citelli (2004) como “o discurso que traz aspectos emocionais, sem que desenvolva uma consciência clara de convencimento”. Assim, por meio da emoção colocada na história do produto, em seu processo de fabricação e em outros detalhes, a marca partilha de uma identificação no consumidor, numa tentativa de humanizar a marca e dar mais um motivo para o consumo: o pensamento de que a marca é próxima, aberta, verdadeira.

Marcas como Coca-Cola e Nike iniciaram a tendência do *storytelling* nos Estados Unidos e, como têm alcance global, trouxeram esse formato para a América latina, influenciando outras marcas a utilizarem uma história em favor e benefício próprio. No entanto, como lembra Domingos (2008, p.97) “o *storytelling* não é uma novidade absoluta. É a antiga arte de transmitir fatos, reais ou ficcionais, em diferentes tipos de suporte, de modo verbal ou não, a fim de emocionar e informar grandes públicos e até gerações”.

A partir de então, esse formato de narrativa empregado pelas marcas passa a ser um recurso para captar consumidores, como uma nova forma de atingir os públicos que, ao se depararem com uma empresa que expõe um pouco de sua história, que abre suas portas e que se demonstra transparente ou “descolada” ao se expor, cria uma identificação rápida.

### **A mensagem publicitária: contrato e ética**

A mensagem publicitária dos comerciais constrói um contexto específico de verossimilhança, por meio de uma cenografia especial, válida especificamente para aquele contexto, com elementos capazes de persuadir o receptor a tomar a iniciativa proposta. Cenografia aqui é entendida na concepção de Maingueneau (2008, p.51), não como simples cena teatral, mas como um processo no qual se insere a enunciação:

*A grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um "código linguageiro" (cf. infra) através dos quais se configura um mundo que, em



retorno, os valida por sua própria emergência. O "conteúdo" aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte.

O processo de leitura da cenografia construída obedece a um percurso contrário ao seguido pelo momento da sua construção: o leitor vai da cenografia à cena englobante, passando pela cena genérica, ou seja, o leitor parte dos elementos apresentados na peça publicitária para atingir a proposta mais ampla situada para além da mensagem dramatizada pelos atores em cena. Maingueneau (2008) define como cena englobante a identificação do enunciado como pertencente a um tipo de texto específico, no caso a uma mensagem publicitária; a cena genérica identifica o texto como pertencente a um gênero específico, neste caso, ao comercial televisivo; e a cenografia se caracteriza com a escolha dos elementos que devem compor a apresentação do conteúdo, que pode variar de acordo com os objetivos que se tem em mente.

Ao reconhecer esse ambiente da publicidade, o enunciatário, público receptor da mensagem, não a avalia em termos de verdade ou falsidade, mas a forma de expor os argumentos, relacionando o racional ao emocional, pela atuação de um fiador é responsável por garantir o efeito persuasivo, ou seja: “a legitimação dos discursos não passa somente pela articulação dos conteúdos; ela é sustentada por um enunciador ‘fiador’, cuja ‘corporalidade’, mais ou menos imprecisa, é construída no próprio movimento da leitura” (MAINGUENEAU, 2008, p.146). Dessa forma, é possível perceber que o público receptor não é passivo e possui a percepção das mensagens que recebe.

Atingir e envolver o público, evidentemente, são as metas da mensagem publicitária, porém, não está apenas na argumentação a certeza dessas propostas, mas na organização dos signos que compõem a mensagem e na própria enunciação, que articula modos de dizer por meio dos quais o locutor se posiciona e revela seu *ethos*, no dizer de Maingueneau (2008, p.66):

O discurso publicitário contemporâneo mantém, por natureza, um laço privilegiado com o *ethos*; de fato, ele procura persuadir associando os produtos que promove a um corpo em movimento, a uma maneira de habitar o mundo; como o discurso religioso, em particular, é por meio de sua própria enunciação que uma propaganda, apoiando-se em estereótipos avaliados, deve encarnar o que ela prescreve.

A aceitação da mensagem ultrapassa o nível de verdade da informação e se fixa na relação de cumplicidade que se estabelece entre os interlocutores, de modo que o publicitário torna-se responsável. Assim, tanto o conteúdo da mensagem quanto a forma como esse conteúdo é elaborado deve ser objeto de cautela do fazer publicitário, no sentido de manter as relações de credibilidade (não necessariamente de fidelidade ou de veracidade).

Existe entre os interlocutores do processo comunicativo da publicidade um contrato estabelecido. Ao reconhecer as características mercadológicas da mensagem, o público aceita as regras do jogo e conhece que está à frente de informações criadas especificamente para esse fim, que não se trata da reprodução verídica de fatos, mas de uma construção:

o conceito de contrato de leitura implica que o discurso de um suporte de imprensa seja um espaço imaginário onde percursos múltiplos são propostos ao leitor; em uma paisagem, de alguma forma, na qual o leitor pode escolher seu caminho com mais ou menos liberdade, onde há zonas nas quais ele corre o risco de se perder ou, ao contrário, que são perfeitamente sinalizadas (VERÓN, 2004, p.216).

Dessa forma, a publicidade constrói sua mensagem de acordo com o público e os objetivos que visa a atingir, respeitando as características do produto. Tal adequação é que leva-nos a entender que a publicidade é mediadora do contexto sociocultural ao qual se refere e do qual apreende algumas características. Em outras palavras, a publicidade influencia a sociedade e é influenciada ou, conforme Emediato (2005, p. 104), “é a partir da imagem que os interlocutores fazem uns dos outros que são estabelecidas as linhas virtuais da comunicação”.

A existência de tal contrato, ainda que velado, nesse processo de comunicação publicitária é que faz emergir, em especial nos tempos atuais, o tema da ética, entendida não apenas como obrigação pelo cumprimento de normas, mas como necessidade de se assumir outros contornos como a adoção de atitudes éticas voltadas para o atendimento das necessidades concretas do homem, mais atentas à responsabilidade pessoal. Ou seja,



é necessário refletir sobre atitudes que possam promover o bem-estar da coletividade, sem excluir o bem-estar individual.

Essas questões éticas, na publicidade, não se resumem às relações estabelecidas entre um profissional da área e o seu público, pois, o texto publicitário convencional é entendido como um texto de autoria coletiva; quem assina é um cliente, quem elabora é um publicitário ou uma equipe, por meio de uma agência. As questões éticas e de responsabilidade devem ser compartilhadas por todos, embora a figura do publicitário é a que se expõe nessas relações de consumo. Seria de se esperar, nesse contexto, que a atitude ética assumida deveria ser condizente com o que Sour (2000, p.54) apresenta como ética da responsabilidade (teleológica) nas ações cotidianas, nas quais o homem

analisa as situações concretas e antecipa as repercussões que uma decisão pode provocar. Dentre as opções que se apresentam, aquela que presumivelmente traz benefícios maiores à coletividade acaba adotada. Ou seja, ganha legitimidade a ação que produz um bem maior ou evita um mal maior.

A essência da ética teleológica (responsabilidade) é a reflexão de quais atitudes realizar, tendo como base as consequências que tais ações podem ocasionar. Assim, esses princípios devem fazer parte do contrato estabelecido nas relações com o público, ou seja, é o que se espera de uma relação mercadológica compatível com as demandas da sociedade.

A postura ética, nesse sentido, passa a permear a sociedade e as diversas esferas que a circunscrevem (meio empresarial, mídia, meio ambiente) e impõe mudança de paradigma por meio de atitudes sustentadas em responsabilidade social, moral, individual, ecológica, humanitária, midiática e econômica. Trata-se de uma nova forma de ver o mundo e de, com ele, se relacionar, ou seja, é possível ser humanitário sem abrir mão dos princípios capitalistas nos quais estamos inseridos.

As empresas que tinham o foco na venda e no lucro, hoje precisam zelar pela sua relação com o público, conquistar e promover sua legitimidade institucional. A construção ou fortalecimento da sua imagem faz parte dos negócios e o exercício da ética torna-se estratégico sob o foco dos holofotes de responsabilidade social e moral.

O reflexo dessa nova atitude da empresa está em todos os segmentos da sociedade, inclusive no campo da publicidade, que evidencia mudanças significativas no modo de criar as mensagens publicitárias, de envolver o possível consumidor, de argumentar e, sobretudo de impor-se como uma marca eticamente correta.

Quando essa relação se estabelece de forma diferente, não cumprindo esses princípios presumíveis tem-se um conflito e surgem os questionamentos. O CONAR (Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária) se encarrega de avaliar casos denunciados pelo público, por agências ou por concorrentes que porventura encontrem irregularidades em campanhas publicitárias, sejam elas por enganarem o consumidor, por não serem verídicas, pela marca não cumprir com aquilo que promete, entre outros. Sendo assim, são estudados dois casos, ocorridos com as marcas Do Bem e Diletto, que após noticiados em uma matéria online, foram denunciadas ao Conselho por não cumprirem diretamente o que contavam como suas histórias.

### **Uma leitura dos casos: Do bem e Diletto**

O *storytelling* hoje não se resume a histórias contadas em comerciais de trinta segundos na televisão ou contação de histórias – seja do produto ou da marca, por meio de uma ou duas páginas nas revistas. Hoje, as marcas contam com seus espaços na internet. Quanto mais, melhor: recursos como sites próprios, *fanpage* nas redes sociais, canal no site de vídeos Youtube e até mesmo a postagem de fotografias em uma página da marca no Instagram. O que vale é estar integrado e se fazer presente. Esses recursos são bem utilizados quando as marcas integram suas mensagens, fazendo-as conversarem entre si e serem adaptadas para cada meio, aproveitando o que cada um tem de melhor.

Apesar da grande variedade de canais de comunicação e da oportunidade de atingirem mais públicos com seu *storytelling* invadindo a internet, a marca deve ter uma atenção grande quando insere informações na rede. Os consumidores da contemporaneidade não aceitam qualquer informação, e o meio online, ao mesmo tempo que repleto de recursos para as marcas, também oferece dados aos consumidores, ou aos

enunciatórios, que em questão de segundos podem checar a veracidade das histórias contadas.

É o caso da fabricante de sucos carioca Do Bem. Segundo o site<sup>4</sup> da marca, “A do bem surgiu em 2009 com um grupo de jovens cansados da mesmice, focado em mudar o mundo das bebidas”. Iniciando assim seu *storytelling*, a marca faz uso de uma linguagem informal, de fácil compreensão. E continua “a do bem trouxe uma nova noção de empresa, adicionando junto com suas bebidas naturais uma relação mais direta com as pessoas, uma pitada de bom-humor e tecnologia” (DO BEM, 2014, online).

A apresentação da marca é divertida, seu site colorido e seu discurso, carregado de informações emocionais que têm o objetivo de gerar a identificação com seu público. Ao tratar seus consumidores de forma próxima e inclusiva, a marca busca criar outro tipo de imagem, que vai além do lucro e do benefício próprio. Tal intenção pode ser apreendida de forma muito clara, o que vai ao encontro do que Maingueneau (2004, p.19) alerta quando diz que a enunciação não necessita de entendimento através de gramática ou de dicionários, mas sim na intencionalidade de quem insere o enunciado.

Dessa forma, nota-se que a Do Bem busca o posicionamento de diferenciação das concorrentes a partir da preocupação com as pessoas e criando uma identificação de um nicho de pessoas preocupadas com a alimentação, por reforçar o uso de matéria prima orgânica, além do design diferenciado e texto atrativo e fora dos padrões em suas embalagens: as caixas são coloridas, com desenhos minimalistas e contam com uma linguagem simples, de fácil entendimento, com uma irreverência quase de diálogo entre amigos, como demonstra o exemplo:

Ainda que com uma aparência colorida e de um discurso animado em seu *storytelling*, a marca teve problemas com seus consumidores ao alegar que a laranja utilizada em seu suco integral, provinha “da fazenda do sr. Francisco, (...) um esconderijo tão secreto que nem o Capitão Nascimento<sup>5</sup> poderia descobrir”<sup>6</sup>. De acordo com Leal

---

<sup>4</sup> [www.dobem.com.br](http://www.dobem.com.br)

<sup>5</sup> Referência ao filme brasileiro *Tropa de Elite*, de 2007

<sup>6</sup> Fonte da citação: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/1076/noticias/marketing-ou-mentira>.

(online, 2014), “Na verdade, quem fornece o suco para a Do Bem não é seu Francisco, que jamais existiu, mas empresas como a Brasil Citrus, que vende o mesmo produto para as marcas próprias de supermercados”.

Ao oferecer informações abstratas a partir de seu *storytelling* e depois de noticiada em matérias na internet, a marca foi denunciada ao Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária, o Conar, por uma consumidora que questionou o teor da história contada. Após a denúncia, alguns consumidores relataram a sua insatisfação com a marca e questionaram sua posição quanto à denúncia em seu canal no Facebook. A marca prometeu fornecer um vídeo do seu processo de fabricação em novembro de 2014, mas até fevereiro de 2015 nada constava em suas páginas na internet.

Em dezembro de 2014, a marca teve o parecer do Conar e seu caso foi arquivado, com a defesa baseada em uma citação de David Ogilvy, grande nome da publicidade. Ainda assim, a defesa considerou a procedência das laranjas que compõem o suco como situada “em terreno mais nebuloso”, ainda citando os personagens de “laranjas-pêras que aguardam sorridentes na fila para se tornarem suco”. O caso foi arquivado pela conclusão de que o consumidor médio seja capaz de discernir o que é verdade na história do suco.<sup>7</sup> Conforme o conselheiro que avaliou o caso (online, 2014), “neste contexto, o consumidor médio é capaz de distinguir o que é informação real e importante, do que são adereços utilizados para a construção de uma imagem para o produto e para a marca”.

A capacidade de discernimento citada pelo Conselho faz parte do que Patrick Charaudeau chama de aspecto contratual da comunicação, em que a linguagem é um fenômeno de troca entre dois parceiros, o sujeito comunicante, produtor de um ato de linguagem, e o sujeito interpretante, que recebe e interpreta o ato de linguagem. Segundo este princípio, cada um dos parceiros está engajado em um processo recíproco de conhecimento um do outro (CHARAUDEAU, 1995).

Já a paulistana Dilleto, fabricante de sorvetes categorizados como *gourmet*, foi denunciada devido a seu *storytelling* que trazia a história do Vovô Vittorio. Trazendo

---

<sup>7</sup> <http://www.conar.org.br/> Dezembro de 2014. Decisões de Veracidade.

como título a frase “La Felicità è un gelato”, atribuída ao Sr. Vittorio Scabin, a página de apresentação da marca em seu site – que atualmente foi reformulado, retirando a área “Nossa história”, também contava sobre a produção do sorvete Diletto: “ um picolé artesanal, mistura de frutas frescas e neve”. A página conta que Vittorio imigrou para o Brasil e trouxe sua tradição para o país, que iniciava a história da marca Diletto através de seus netos.

A descrição da marca ainda conta com a listagem de ingredientes advindos de diversos países. O foco, no entanto, fica em Vittorio: a história da marca, que preenchia também as embalagens dos produtos comercializados, era uma forma de criar empatia com os consumidores, em um enunciado carregado de valor pragmático, além dos elementos verbais. Segundo Maingueneau (2004, p.21), um enunciado que “pretende instituir uma certa relação com seu destinatário. Para isso, é necessário que o enunciado *mostre*, de uma maneira ou de outra, esse valor pragmático, o ato que pretende realizar por intermédio de sua enunciação”.

No caso da Diletto, o valor pragmático no enunciado visa conquistar a afeição dos consumidores, a identificação não somente com a qualidade dos produtos, mas também com o valor simbólico que a marca carrega através de sua história, uma vez que hoje há um interesse maior dos consumidores em conhecer mais sobre a origem dos produtos e buscar suas histórias. Conforme Leal (online, 2014) “Hoje, os clientes não querem apenas saber se o bife é saboroso — mas se o boi foi ou não engordado em áreas de queimada. Se o cacau do chocolate beneficia pequenos agricultores”. O “nonno” italiano, no entanto, nunca existiu conforme representado.

Em novembro de 2014, a marca foi denunciada ao Conar, sob a alegação de conter em sua embalagem e em seu site informações enganosas. Segundo o site do Conar (online):

Na embalagem e em outras propriedades da Diletto há fotos de Vittorio e do suposto caminhão usado por ele, bem como o ano em que chegou ao Brasil, além de detalhes da produção do sorvete e das matérias primas utilizadas.



Ocorre que o fundador da Diletto concedeu entrevista à revista Exame, informando que seu avô, ainda que fosse um imigrante italiano, chamava-se Antonio, chegou ao Brasil depois do que afirmava a embalagem do sorvete e que, por aqui, exerceu a profissão de jardineiro.

Descobrimos que a marca havia sido denunciada e que o avô imigrante, segundo o próprio dono da marca, nunca fez sorvetes e era na verdade um jardineiro, os consumidores mais uma vez manifestaram sua insatisfação, comentando na notícia dada pela revista Exame Online<sup>8</sup> sobre a atitude das marcas em questão. As críticas decorrem principalmente do fato de que as marcas se apoiam em seu *storytelling* e no discurso de produtos diferenciados para seus preços elevados, mais altos do que os concorrentes.

Mesmo consumindo os produtos, algumas pessoas sentem-se inseguras com as marcas, uma vez que estas não são completamente sinceras em suas histórias. Com esta primeira incerteza, como confiar de que a qualidade do produto é realmente a que a marca expressa em sua comunicação?

Como defesa, a Diletto alega que seus produtos realmente são provenientes de vários lugares. O vovô utilizado em sua história, no entanto, foi tratado como uma “inspiração” devido à região da qual imigrou. A marca ainda tenta atrair a atenção para a mascote em seu logotipo, o urso polar, alegando que ele é o principal responsável pela afeição das pessoas.

No entanto, a decisão do Conar, aprovada pela maioria e divulgada em dezembro de 2014, foi a de “alteração da história presente na embalagem e site da Diletto, retirando as citações ao “avô Vittorio” e sua relação com a fabricação do sorvete, bem como a foto do caminhão dos anos 20<sup>9</sup>”.

Analisando os dois casos paralelamente, é possível perceber que, embora parecidos, cada um teve um desenlace diferente. Apesar de sua defesa, a Diletto foi autuada a modificar a estrutura de seu site, assim como a de sua embalagem, por não trazer informações verídicas, se aproveitando de uma história de teor emocional para

<sup>8</sup> <http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/conar-investiga-diletto-e-suco-do-bem>

<sup>9</sup> <http://www.conar.org.br/> Dezembro de 2014. Decisões de Veracidade.

atrair consumidores. Citando a fabricação de sorvetes artesanal do passado e utilizando-a em seu *storytelling*, o discurso da Diletto pode confundir o consumidor, já que este pode esperar um produto com menos ingredientes industrializados na receita.

### **Considerações finais**

A partir do estudo realizado, é possível concluir que, apesar do *storytelling* ser uma boa estratégia das marcas ao captar a empatia dos interlocutores através dos discursos emocionais tem também, segundo Domingos (et al, online) não apenas uma relação amigável, mas interesses comerciais, tendo como interesse principal o consumo.

Assim, a sociedade com acesso a mais recursos comunicacionais e novos tipos de narrativa utilizados na publicidade, também conta com consumidores que compreendem melhor enunciados a partir de saberes diversos, do levantamento de hipóteses e do raciocínio (MAIGUENEAU, 2004) naturais, bem como a partir do acesso facilitado a informações e a recursos de pesquisa que permitem que estes façam cobranças às marcas.

Os consumidores, atualmente, estão cada vez mais exigentes no que diz respeito a qualidade dos produtos e na veracidade de suas composições, embalagens e histórias. Com acesso a informações e recursos de pesquisa, há uma determinação por parte do público de que a publicidade fale a verdade, em busca de um relacionamento verdadeiro com marcas em que possam confiar. Os publicitários, por sua vez, acreditam na liberdade criativa e, muitas vezes, apelam para as histórias controversas, gerando a tensão entre marca e consumidor, que muitas vezes acaba em denúncias ao CONAR, que julga tais casos como improcedentes, já que deve haver um equilíbrio entre ambas as partes.

Assim, uma marca deve saber os limites do uso do *storytelling* como integrante do seu posicionamento, com a consciência de que ao engrandecer a sua história e exagerar nos elementos lúdicos, pode criar uma reação inversa a aproximação desejada, fazendo com que o consumidor se afaste e não acredite mais em sua proposta. O *storytelling* deve atrair a atenção, dar um toque de magia no processo de fabricação, bem humorado e divertido e faz parte do planejamento da marca a atenção nos detalhes que saem da realidade e causam dúvida nos públicos. Um discurso que traz histórias impossíveis pode

fazer com que os consumidores sintam-se tratados como indivíduos ingênuos e sem senso crítico.

## Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1979.

CARRILHO, Kleber; MARKUS, Kleber. **Narrativas na construção de marcas: storytelling e a comunicação de marketing**. Disponível em: <http://revistaorganicom.org.br/sistema/index.php/organicom/article/view/695>. Acesso em 10/02/2015.

CHARAUDEAU, Patrick. **Uma análise semiolinguística do texto e do discurso**. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do.html>. Acesso em: 17/02/2015.

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

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 2004. Apud CARRILHO, Kleber; MARKUS, Kleber. **Narrativas na construção de marcas: storytelling e a comunicação de marketing**. Disponível em: <http://revistaorganicom.org.br/sistema/index.php/organicom/article/view/695>. Acesso em 10/02/2015.

COSTA, Marcela. **Transmedia Storytelling: narrativa, publicidade, entretenimento e consumo**. Disponível em: <http://mercatus.escolademarketing.com.br/index.php/revista/article/download/23/19> Acesso em: 11/02/2014.

DOMINGOS, Adenil Alfeu. **Storytelling: Fenômeno da Era da Liquidez**. In SIGNUM: Estudos da linguagem. N.11/1, p. 93-109, jul.2008.

DOMINGOS, Adenil Alfeu; SALVADOR, Rosana U.; GOMES, Márcia V. Alves. **NATURA: STORYTELLING PERSUASIVO NA PROPAGANDA DE COSMÉTICOS**. Disponível em: <http://fatea.br/seer/index.php/eccom/article/viewFile/405/261> Acesso em: 11/02/2015.

EMEDIATO, Wander. O problema da informação midiática entre as Ciências da Comunicação e a Análise do discurso. In: MACHADO, Ida Lúcia; SANTOS, João Bosco Cabral dos; MENEZES, William Augusto (orgs). **Movimentos de um Percorso em Análise do Discurso** - Memória Acadêmica do Núcleo de Análise do Discurso da FALE/UFMG. Belo Horizonte – MG : FALE- UFMG, 2005

FAUSTO Neto, Antonio. A deflagração do sentido. Estratégias de produção e de captura da recepção. In: SOUSA, Mauro Wilton de. **Sujeito, O lado oculto do Receptor**. São Paulo : Brasiliense, 2002.



GUBER, Peter. **Storytelling para El êxito** – conecta, persuade y truinha gracias al poder oculto de las historias. Empresa Activa : Barcelona, Espanha, 2011.

LEAL, Ana Luiza. **Toda empresa quer ter uma boa história. Algumas são mentira.** Disponível em: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/1076/noticias/marketing-ou-mentira>. Acesso em : 12/02/2015.

MAINGUENEAU, Dominique **Cenas da enunciação.** São Paulo : Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo : Cortez, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no Discurso.** São Paulo : Contexto, 2005

SROUR, Robert Henry. **Ética empresarial:** posturas responsáveis nos negócios, na política e nas relações pessoais. 3ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

VERÓN, Eliseo. **Fragments de um tecido.** São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

## A restituição do passado nas narrativas organizacionais<sup>1</sup>

Larissa Conceição dos Santos<sup>2</sup>  
Laboratoire Gripic, CELSA, Université Paris-Sorbonne

### Resumo

Busca-se, através de um ensaio de caráter teórico-reflexivo, analisar a interface existente entre os conceitos de história, memória e narrativa. Adota-se uma abordagem comunicacional, onde o ponto de vista focalizado incide sob a comunicação e sua instância mediadora, permitindo a materialização da história e da memória por meio das narrativas. Destaca-se, dessa forma, a linguagem como elemento socializador da memória, e enfatiza-se, igualmente, o papel das narrativas na sistematização e reconstituição da história (DOSSE, 1998). Finalmente, observa-se como a apropriação destes conceitos pela comunicação das organizações conduz à ressignificação do passado, por meio das narrativas da história organizacional.

**Palavras-chave:** Comunicação organizacional; Narrativas organizacionais; História; Memória.

### Introdução

Os conceitos de história, memória e comunicação, embora aparentemente distantes, em função do campo disciplinar no qual estão sedimentados, guardam entre si uma profunda inter-relação.

É possível observar esse entrelaçamento entre memória e comunicação por meio das narrativas, pois através delas damos voz, corpo e forma aos registros, recordações, lembranças do passado guardadas em nosso inconsciente. Assim, a memória seria a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10 - Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória. Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutoranda em Sciences de l'information et de la Communication, Laboratoire Gripic, CELSA, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris-França. Bolsista Capes de Doutorado Pleno no Exterior – BEX Processo nº 1195-12-3. Email : larissa.conceicao\_dos\_santos@celsa.paris-sorbonne.fr

substância, o conteúdo da narrativa (GARDÈRE, 2003).

De uma maneira geral, evidencia-se a recuperação e *mise em circulation* do passado mediado pela comunicação, através das formas narrativas (narrativa escrita, oral, etc.), que lhe dão voz, ou por meio dos mais variados dispositivos (manuscrito, livro, vídeo, fotografia, áudio) que lhe dão suporte.

Para Barbosa e Ribeiro (2011, p.10) essa dimensão está relacionada ao “estatuto narrativo” que está na base da formação tanto da comunicação quanto da história

Não se trata apenas de considerar que o produto da pesquisa na área de ciências humanas é sempre uma escritura, um texto, que descreve e reflete sobre processos sociais, interpretando atos e ações de um tempo considerado próximo ou distante, mas que, numa espécie de dupla relação, tanto a comunicação como a história percorrem sempre caminhos narrativos.

A evolução e expansão comunicacional a partir do séc. XV, especialmente dos meios de telecomunicação (advento da impressão, do gravador, do rádio), até o surgimento das mídias digitais atuais, afetaram (e ainda afetam) profundamente o registro e conservação da história e da memória.

Isto é, à medida que a comunicação humana foi se desenvolvendo mudou também a nossa forma de fazer história, de contá-la mas também de preservá-la: da transmissão do passado através dos relatos orais (GOODY, 1979), passando pela sistematização da história e surgimento da historiografia, a partir da escrita e da impressão, até o registro eletrônico e formação de acervos virtuais na era da *digital history* (COHEN; ROSENZWEIG, 2006), possibilitados pela internet e pelas mídias digitais.

Por outro lado, o autoritarismo e protagonismo dos Estados-Nação como porta-vozes de uma história-memória oficial e legitimada entram em ruptura nos anos 70, dando lugar à fragmentação e à multiplicação de memórias individuais e coletivas (DOSSE, 1998), destacando-se entre elas o lugar ocupado pelas organizações.

Ao resgatar suas raízes, suas origens, indivíduos e instituições reconstróem sua história ao mesmo tempo em que redefinem a História-Efetiva (BARROS,2009). Tal processo é observado por Lyotard (1979) como uma das marcas da pós-modernidade,

onde a partir da crise das meta-narrativas explicativas abre-se espaço ao surgimento de novas narrativas, singulares, identificáveis com os valores de sujeitos múltiplos e complexos.

Através deste ensaio busca-se examinar a interface existente entre a história, a memória e a narrativa, tendo como ponto de inflexão a comunicação, a qual permeia todos e cada um desses conceitos. Finalmente, apresentam-se as possibilidades de estudo para a comunicação organizacional, resultantes da aproximação entre os estudos organizacionais e a abordagem historiográfica, originando o campo da história organizacional/empresarial.

### **Memória e história: faces de uma mesma moeda (?)**

Os conceitos de história e memória foram durante muito tempo confundidos, ou utilizados como sinônimos para fazer menção a tudo aquilo relacionado ao passado. Como consequência, a memória era ofuscada pela história, esta símbolo do rigor e cientificismo que asseguravam sua credibilidade.

Coube à sociologia, e mais precisamente a Maurice Halbwachs, a emancipação da memória enquanto campo de estudo próprio, e sua distinção (mas nem por isso oposição) da história, à qual se via por vezes subordinada.

Para Halbwachs (1997) a memória diz respeito ao vivido, ao sentido, ao experimentado, ao concreto, à imagem, enquanto a história remete ao científico, ao problematizado, ao crítico, ao domínio intelectual. Dessa forma, a memória estaria situada no limite da história: onde termina o sensorial (memória) começa o científico (história).

A memória simboliza, nesse sentido, a multiplicidade, a pluralidade de vozes que compõem ou operam na formação de uma memória coletiva. Enquanto a história mostra-se, aparentemente, unilateral, representando uma voz oficial (que fala em nome da história com H maiúsculo), expressando uma visão única e universal (DOSSE, 1998).

Sobre a oposição entre os conceitos de história e memória, que relacionam normalmente este com a fidelidade (dos fatos) e aquele com a verdade, destaca Lavabre

(2000, p.51)

Les différents polémiques (et non controverses) qui agitent depuis quelques années le monde des historiens ne manquent jamais de faire ressurgir l'opposition de l'histoire et de la mémoire, soit qu'on disqualifie cette dernière – trompeuse, militante – par opposition à l'histoire porteuse de vérité ou de pur savoir sur le passé, soit qu'on affirme à l'inverse un « devoir de mémoire », l'exigence d'une lutte contre l'oubli que l'histoire ne saurait satisfaire.

Para Dosse (1998) é através da mediação da narrativa que uma articulação entre essas dimensões, aparentemente divergentes mas tão inter-relacionadas entre si, poderia se realizar. O autor evidencia, nesse sentido, o valor dos relatos como porta-vozes da memória e, portanto, mecanismos eficazes à restituição da história.

A narrativa é vista como um mecanismo de comunicação que permite ao indivíduo expressar-se, reconstruir por meio da linguagem aquilo que guarda em sua memória. “Lembrar é contar uma história”, diria François Dosse, seja ela fragmentada, ou dispersa, mas para que essa narrativa exista faz-se imprescindível a existência de uma história.

No entanto, salienta o autor, “cette mémoire relève donc d'un tissage à la fois privé et public. Elle advient comme émergence d'un récit constitutif d'une identité personnelle 'enchevêtrée dans des histoires' qui fait de la mémoire une mémoire partagée” (DOSSE, 1998, p.6), o que demonstra o caráter plural das narrativas, as quais trazem à tona uma memória social, formada pela composição, ou sobreposição de memórias que habitam a sociedade.

Segundo Cabecinhas (2011, p.175) a memória social

corresponde a um conjunto de representações sociais sobre o passado, que são construídas e partilhadas no seio de um determinado grupo social [...] constituídas através dos processos de comunicação cotidiana, contribuindo para a percepção de uma realidade comum a um determinado grupo e servindo como guia da acção desse grupo.

A autora analisa a influência das narrativas identitárias no processo de (re) construção da memória social. Isto é, observa a partilha de valores, ideais, percepções no seio dos grupos, através da circulação de múltiplas narrativas, que, por sua vez, contribuem à formação de uma dada representação de si, dos outros e do mundo. As



narrativas são carregadas de simbologias, pré-concepções, e marcas identitárias, que tornam cada relato único e guardam as marcas daquele que a produz.

Assim, o passado não é conservado, preservado de maneira fixa e intacta. Ele é reconstruído, reatualizado à luz do presente, a partir dos grupos sociais, « parce que l'individu isolé est une fiction, la mémoire du passé n'est possible qu'en raison des cadres sociaux de la mémoire ou, en inversant le point de vue, la mémoire individuelle n'a de réalité qu'en tant qu'elle participe de la mémoire collective » (LAVABRE, 2000, p.54).

Salienta-se também a influência das instituições, Estado, organizações políticas, midiáticas, na (con) formação da memória social. São estes os chamados lugares por trás dos lugares “aqueles nos quais iremos encontrar não a produção ou elaboração da memória coletiva, mas os seus criadores maiores, as forças que impõem a memória coletiva de modos diversos, gerando os lugares de memória mais específicos” (BARROS, 2009, p.51).

Ora, se a linguagem e a comunicação são os elementos socializadores da memória não se pode negligenciar o papel das narrativas organizacionais na reconstrução ou reatualização da memória social.

Dessa forma, no presente ensaio, destaca-se o papel das empresas enquanto instâncias portadoras de uma memória que se partilha, se atualiza e se ressignifica através das narrativas histórico-organizacionais, e de suas implicações à formação da memória social.

### **Interfaces entre história, memória e narrativa**

Após um período de questionamentos sobre o papel e o lugar da memória, como objeto de estudo da historiografia, Pierre Nora traz à luz seus ensaios sobre os “*lieux de mémoire*”, inscrevendo definitivamente a memória na disciplina histórica.

A abertura ao uso da memória como fonte histórica e o reconhecimento das fontes orais ganham espaço na historiografia, surgindo, com isso, novas tendências como a micro-história, as narrativas de vida, a história oral, as quais valorizam as histórias particulares e possibilitam a formação de uma “Grande História” formada por histórias

plurais. A recuperação da memória a partir das entrevistas abre caminhos para novas fontes que irão nutrir a escrita da história.

Com respeito aos conceitos de narrativa e história, observa-se uma profunda interdependência entre os termos, a história sendo muitas vezes entendida como enredo, mas também substância, conteúdo da narrativa, de maneira que uma não pode existir sem a outra, conforme enfatiza Genette (2007, p.17)

Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'en tant qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...] et en tant qu'il est proféré par quelqu'un, faute de quoi [...] il ne serait pas en lui-même un discours.

E se a experiência humana do tempo só se torna possível através da narrativa (RICOEUR, 1983), é ela portanto que impõe o ritmo ao relato histórico. Ou seja, é a narrativa que atribui uma temporalidade à história, sem a qual os fatos e acontecimentos vagariam desconectos e fragmentados no espaço.

Semelhante aproximação pode ser observada nos escritos de Benjamin (1994), para quem a história era entendida enquanto relato, e a prática narrativa cristalizada através da arte de contar histórias. Para o autor quanto mais se aproximarem das histórias cotidianas, contadas pelos narradores ordinários, melhores serão as narrativas.

O narrador ideal, nesse sentido, conjugaria duas dimensões essenciais: o conhecimento do mundo e o conhecimento do passado, de modo a transmitir através das narrativas as suas experiências, ensinamentos morais, lições de vida, conselhos, etc.

Dessa forma, a vivência, a experiência e conhecimento do mundo outorgam ao sujeito narrador uma certa “autoridade de conselheiro”, conforme enfatiza Bosi (2004, p.34): “quando o velho narrador e a criança se encontram, os conselhos são absorvidos pela história: a moral da história faz parte da narrativa como um só corpo, gozando as mesmas vantagens estéticas (as rimas, o humor...)”.

Nos dias atuais tais premissas assumem novas formas, as narrativas ganham outras roupagens. A tradição oral de transmissão de ensinamentos, que outrora atravessava as gerações, é substituída pelas narrativas midiáticas, publicitárias, jornalísticas, e a moral



da história agora conduz os indivíduos a adotarem certas práticas (culturais, de consumo, de comportamento) muitas vezes incitando-os à ação, à reflexão e ao engajamento para com diferentes causas (SANTOS, 2014b).

Outros usos comunicacionais das narrativas podem ser visualizados também através da incorporação de relatos, depoimentos, narrativas de vida, nas campanhas de prevenção e de sensibilização. Também no âmbito organizacional, por meio de ações de comunicação voltadas especialmente ao público interno, onde o relato de vida tem um papel valorizante (reconhecimento do indivíduo, de sua trajetória) mas também visa fortalecer a integração e o sentimento de pertença ao grupo, onde frequentemente história pessoal e história organizacional se entrecruzam formando uma “narrativa híbrida”.

A compreensão da narrativa como forma de comunicação “artesanal” é outro ponto ressaltado por Benjamin (1994). A narrativa vista como um mecanismo de comunicação da experiência humana, através da qual o narrador imprime suas marcas, traços, vestígios daquilo que é narrado (qualidades, julgamentos, valores, crenças, etc.). O que nos leva a refutar a ilusão de neutralidade, muitas vezes atribuída a certas narrativas, como, por exemplo, as narrativas organizacionais que serão examinadas a seguir, e a atentar para as ideologias impregnadas na trama narrativa.

Nesse sentido, questiona Bosi (2004, p.19-20)

Como arrancar do fundo do oceano das idades um “fato puro” memorizado? Quando puxarmos a rede veremos o quanto ela vem carregada de representações ideológicas. Mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida cotidiana. Colhe pontos de vista diversos, às vezes opostos, é uma recomposição constante de dados.

Esse aspecto da narrativa é também analisado por Gardère (2003) que estuda a transmissão da experiência humana por meio das narrativas, entendendo que a memória encontra na narração o seu canal de expressão.

Por outro lado, é importante salientar o caráter social e coletivo por trás da construção das narrativas memoriais. Há uma influência da memória coletiva sobre a formação da memória individual, operada através das narrativas que circulam na



sociedade, e que são, por sua vez, partilhadas, reconstruídas, ressignificadas de tal forma que é possível observar a presença de uma narrativa coletiva “privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia. E essa narrativa explicadora e legitimadora serve ao poder que a transmite e difunde” (BOSI, 2004, p. 17-18).

É dessa forma que a memória pública, que circula nas mídias, nas instâncias políticas e governamentais refletindo uma ideologia dominante, influencia a memória individual. Mas as implicações das narrativas sociais, sejam elas individuais ou institucionais, vão mais além: elas afetam também a formação e a escrita da história. Isso porque os relatos, as narrativas que são fontes de memória, servem a retroalimentar e, muitas vezes, questionar algumas versões da história oficial.

Também a memória social pode ser influenciada pela história (ou pelas histórias) difundida na sociedade, pois estas estão de tal maneira inseridas na vida social que são capazes de sugestionar e contaminar a narrativa, individual ou coletiva, construída, de forma a adaptá-la a um discurso dominante, previamente apreendido.

Analisa-se a seguir como a memória e a história podem se tornar objeto da comunicação nas organizações, questionando ainda, quais as implicações relacionadas à construção e difusão das narrativas histórico-organizacionais para a (re) constituição da memória social e, conseqüentemente, à escrita da história.

### **Narrativas organizacionais e (re) constituição da história**

A memória e a história tem conquistado cada vez mais o espaço na agenda das organizações, suscitando, por consequência, inúmeras reflexões a respeito da apropriação do passado e da responsabilidade organizacional para com seu patrimônio.

Como resultante da aproximação entre história e empresa nasce a “história organizacional”, um campo de estudos hoje explorado por diferentes disciplinas e que tem por foco principal a trajetória de organizações, mas também analisa a história de seus integrantes, (história dos dirigentes, história dos funcionários, etc.), bem como a evolução dos segmentos industriais/empresariais, entre outros temas.

Os primeiros indícios do surgimento da história organizacional/empresarial datam

de 1925 com a expansão da *business history* nos Estados Unidos, corrente ligados aos estudos de gestão vinculada à Universidade de Harvard. Inicialmente a relação entre história/memória era foco de interesse dos estudos organizacionais, e, por vezes, menosprezada pelos pesquisadores em história, como uma vertente pouco promissora (TORRES; HAMON, 1987).

Mas a partir da década de 70 a história empresarial adquire amplitude e reconhecimento como campo científico, que permeia agora tantos as disciplinas gerenciais, administração, e economia, como a história, pelo viés da história pública e da história econômica, e mais recentemente também a comunicação.

A abordagem histórica permite analisar o passado, a história e a memória, como objetos da comunicação. Como resultado a história organizacional constitui atualmente uma fonte à elaboração de diversas ações comunicacionais, culminando com o crescimento do número de centros de memória e história empresariais.

Tratam-se de projetos ligados à salvaguarda da memória e da história, tais como os museus, exposições, vídeos institucionais, as publicações empresariais (livros, folders, encartes) e ainda os sites ou domínios eletrônicos dedicados ao relato da trajetória organizacional.

Para além destes elementos propriamente históricos, onde o objetivo é midiaticizar, dar visibilidade ao passado das organizações, torná-lo público e visível à sociedade, existem ainda outros usos ou contribuições da história às organizações. Destaca-se, por exemplo, a contribuição da história e da memória ao diagnóstico interno, nos processos de mudança organizacional, resgate e fortalecimento da identidade e reposicionamento estratégico em contextos de fusões e aquisições.

No entanto, ao apoiar-se nos registros do passado como base para a recomposição da memória organizacional é preciso ter em conta que esse processo implica uma reconstrução a partir de evidências (lembranças, objetos, imagens, sons) forjados no bojo do presente, da realidade social e cultural ao qual pertencem os indivíduos e instituições. Nessa restituição influem, portanto, as percepções dos atores envolvidos, mas principalmente as necessidade e interesses que estão em jogo e motivam o resgate

histórico-organizacional.

A construção das narrativas por si só já constitui um trabalho de seleção, onde fragmentos da história, episódios, fatos, momentos na trajetória da empresa serão relatados, e outros por vezes desprezados. Da mesma forma, apesar da narrativa representar a instituição como um todo, subentende-se que nela são privilegiadas algumas visões ou versões dos fatos, seja em função dos indícios e testemunhos resgatados, ou do acervo disponível, seja em função de decisões políticas e institucionais, relativas às estratégias da organização e que justificam a publicação de uma dada “versão” da história (Ex: livros empresariais que exaltam as ações de um ou outro dirigente, etc.).

No âmbito da comunicação questiona-se, por exemplo, a influência das publicações empresariais e das narrativas (orais e escritas) que relatam a trajetória das organizações, operando um processo de ressignificação por meio da circulação, leitura, apropriação e reprodução de tais “histórias” (notadamente no meio digital).

Diante desse fenômeno observa-se reapropriação da história decorrente da circulação das narrativas organizacionais na sociedade. Os diferentes relatos construídos pelas organizações podem afetar (positiva ou negativamente) a percepção dos indivíduos com relação à empresa, alterando a representação que a sociedade tem sobre determinados grupos e contribuindo à reconstrução da memória social.

O interesse das empresas na escrita da história, na narração de seus feitos, na recomposição do passado torna evidente o papel das narrativas como suportes da memória. Nesse sentido, a memória deve ser observada, e valorizada como um capital imaterial, através do qual não apenas registram-se os logros, sucessos do passado, mas também as inovações, conquistas, erros e falhas do presente.

Essa é uma visão que precisa ser adotada pelas organizações, e que está profundamente relacionada à formação da história do tempo presente (François Bédarida, Henry Ruosso) a história do agora, imediata, de um futuro que se constrói no hoje, mas que, devido à velocidade da evolução das coisas, pode tornar-se passado, obsoleto em muito pouco tempo, e que, portanto, merece ser registrado.

A narrativa histórico-organizacional pode ser entendida, dessa forma, como um

processo de comunicação pelo qual as instituições recuperam seu passado, colocam em evidência a trajetória da organização, e ao mesmo tempo reivindicam o seu papel na formação da História.

A busca por um lugar de protagonismo na narração da história, faz com que as micro-narrativas organizacionais sejam apresentadas, muitas vezes, como macro-narrativas da história nacional, no momento em que através da história de uma organização se relata também a história do país, de uma região, de um seguimento industrial, etc.

Com isso, as organizações ambicionam ir além do relato descritivo e cronológico, mas pretendem inscrever sua existência na História-efetiva, diferenciar-se e legitimar-se perante a sociedade graças à valorização de sua contribuição social, dos feitos e ações que colaboraram ao desenvolvimento de um setor, de uma região ou mesmo da nação.

Isto é, as narrativas histórico-organizacionais se apresentam como instrumentos de legitimação por meio dos quais as organizações exaltam sua função social e buscam alcançar a preferência e credibilidade face a um mercado competitivo e públicos cada vez mais exigentes, onde o valor agregado à sociedade com certeza vale mais do que uma epopeia edificante.

### **Considerações finais**

Partindo de uma abordagem comunicacional buscou-se através do presente ensaio analisar as relações existentes entre história, memória e narrativa, e mais particularmente a apropriação desses conceitos e suas implicações ao campo da comunicação organizacional.

Se por um lado a história reivindica sua cientificidade, sua autoridade através de critérios de “verdade” a ela associados, a memória, por sua vez, assegura a “fidelidade” dos fatos por meio da apresentação de indícios, vestígios, que testemunham um passado que a história insiste em sistematizar. Finalmente, o trabalho de ambos não seria possível se não através da linguagem, da comunicação que media e possibilita a passagem do fragmento da memória ao registro histórico.

Nesse processo, a narrativa faz às vezes de suporte e de produto: é ela quem dá corpo, forma e voz a memória, que traz à luz as lembranças, recordações, explicações oriundas das mais diversas fontes. Mas é através dela também que a história se torna possível, se materializa e circula na sociedade, graças aos mais variados recursos e dispositivos comunicacionais hoje existentes.

À medida que os meios de comunicação evoluem, altera-se também a nossa forma de contar, arquivar e transmitir a história e a memória. E se bem os diferentes suportes e sistemas podem conviver, cada vez mais observa-se o surgimento de museus digitais, acervos históricos virtuais, sites dedicados à conservação e divulgação da história de pessoas, de lugares, de objetos e de instituições.

No que tange ao relato da história das organizações, destaca-se na atualidade a construção de narrativas-histórico organizacionais pautadas pelo real, pelo presente, pelas contribuições à sociedade, mostrando que as organizações estão superando as produções hagiográficas, e tomando consciência de sua responsabilidade histórica (NASSAR, 2008).

O culto aos personagens fundadores é portanto substituído pelo aporte histórico nacional, onde a organização se vê partícipe no desenvolvimento da sociedade e da nação (SANTOS, 2014a). Abrem-se, com isso, novas perspectivas ao estudo da história, especialmente no contexto organizacional, a partir de um viés interpretativo, onde a glorificação e patrimonialização do passado dê lugar ao esclarecimento das ações vividas à luz dos questionamentos presentes, em prol do crescimento e do aprendizado organizacionais.

## Referências

BARBOSA, Marialva C.; RIBEIRO, Ana Paula G. Comunicação e história: um entre-lugar. *In*: \_\_\_\_\_. **Comunicação e história: partilhas teóricas**. Florianópolis: Insular, 2011, p.9-28.



BARROS, José D' Assunção. História e memória—uma relação na confluência entre tempo e espaço. **MOUSEION**, v. 3, n. 5, p. 35-67, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov *In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, 197-221.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. *In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p.222-234.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** 2º ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

CABECINHAS, Rosa. **Narrativas identitárias e memória social: estudos comparativos em contexto lusófono.** Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2011, p.171-184. Disponível em:

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/17954/1/cabecinhas%202011%20nims.pdf>  
Acesso em: 25/02/2015.

COHEN, Daniel Jared; ROSENZWEIG, Roy. **Digital history: a guide to gathering, preserving, and presenting the past on the web.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

DOSSE, François. Entre histoire et mémoire: une histoire sociale de la mémoire. **Raison présente**, v. 128, n. 4, p. 5-24, 1998. Disponível em :  
[http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Dosse\\_Entre\\_histoire\\_et\\_memoire.pdf](http://www.ihtp.cnrs.fr/historiographie/sites/historiographie/IMG/pdf/Dosse_Entre_histoire_et_memoire.pdf)

GARDÈRE, Elizabeth. **Le capital mémoire de l'entreprise.** Paris: L'Harmattan, 2003.

GENETTE, Gérard. **Discours du récit.** Paris : Seuil, 2007.

GOODY. Jack, La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage. **Les Editions de Minuit**, 1979.

HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective.** Paris, Albin Michel, 1997.

HAMON, Maurice; TORRES, Félix. **Mémoire d'avenir: l'histoire dans l'entreprise.** Economica, 1987.

LAVABRE, Marie-Claire. Usages et mésusages de la notion de mémoire. **Critique internationale**, 2000, vol. 7, no 1, p. 48-57.

LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne.** Paris : Editions Minuit, 1979.



NASSAR, Paulo. **Relações Públicas na construção da responsabilidade histórica e no resgate da memória institucional das organizações**. 2ª. ed. São Caetano do Sul, SP: Difusão Editora, 2008. v. 1. 206 p.

SANTOS, Larissa Conceição dos. História e legitimação organizacional: reflexões acerca das narrativas histórico-organizacionais. **Revista Organicom**, vol. 11, no 20, 2014a. Disponível em : <http://www.revistaorganicom.org.br/sistema/index.php/organicom/article/view/683/531> Acesso em: 20/02/2015.

\_\_\_\_\_. A narrativa organizacional para a promoção do engajamento. **E-Compós**, vol. 17, no 1, 2014b. Disponível em : <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/1049/759> . Acesso em: 05/03/2015.

RICOEUR, P. **Temps et récit I: L'intrigue et le récit historique**. Paris : Seuil, 1983.

## **Atuação das relações públicas na comunicação com empregados: cultura organizacional, processos midiáticos e identificação do sujeito<sup>1</sup>**

Bruno Carramenha<sup>2</sup>  
Faculdade Cásper Líbero, São Paulo-SP

### **Resumo**

A partir do estudo da cultura nas organizações, por meio de pesquisa bibliográfica das áreas de administração, comunicação e relações públicas, o presente artigo pretende identificar o espaço de atuação do profissional de relações públicas na gestão da comunicação com empregados. Recorrendo também à pesquisa no campo da sociologia, busca-se desenvolver um panorama acerca do indivíduo contemporâneo e sua relação com as empresas e o trabalho, bem como seu contínuo processo de identificação. Assim, investiga-se como o olhar sobre o contexto social aliado à cultura organizacional permitirá ao profissional que lidera a comunicação corporativa – aqui defendido como sendo o relações-públicas – reconhecer características específicas, como a linguagem, por exemplo, no realizar de seu trabalho, especialmente o que tange a gestão dos processos midiáticos organizacionais.

**Palavras-chave:** Comunicação com Empregados; Comunicação Corporativa; Identidade; Cultura Organizacional; Processos Midiáticos.

### **Introdução**

O presente artigo visa resgatar os conceitos de cultura e identidade e inter-relacioná-los com a prática da comunicação corporativa e a gestão dos processos midiáticos nas organizações na atuação dos profissionais de relações públicas. Por meio da pesquisa bibliográfica de autores das áreas de sociologia (BAUMAN, 2001, 2005; HALL, 2013, 2014a, 2014b; SILVA, 2014; WOODWARD, 2014), administração (FREITAS, 1991, 2006, 2013) e relações públicas (CARRAMENHA, CAPPELLANO e MANSI, 2013; FERRARI, 2009; IASBECK, 2010; KUSCH, 2002; 2003, 2009; MARCHIORI, 2008a, 2008b, 2010; SCROFERNECKER, 2010) pretende-se contribuir com o estudo das

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10 - Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória do Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação na Contemporaneidade pela Faculdade Cásper Líbero e Professor na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), ambas em São Paulo/SP. E-mail: bruno.carramenha@gmail.com

questões culturais nos ambientes organizacionais, a partir do entendimento sobre como se dá a gestão dos processos midiáticos nas organizações, com especial foco ao papel da linguagem e da formação do discurso neste contexto.

São incontáveis os estudos e conceituações para cultura, primeiramente em seu contexto antropológico – em que os teóricos buscavam (e ainda buscam) respostas para o entendimento sobre o que nos une e nos diferencia enquanto espécie – e, mais recentemente (a partir da década de 1980), em seu contexto organizacional, em que se objetiva a transposição destes conceitos da antropologia para o ambiente empresarial, com foco nas particularidades das corporações que permitam entender como os empregados agem e reagem às questões que surgem em seu dia a dia de trabalho (CARRAMENHA, CAPPELLANO; MANSI, 2013).

Apesar (e em razão) de haver muito estudo sobre a temática, é necessário que se tenha “clareza que o conceito de cultura não é universal, tampouco inequívoco” (FREITAS, 2013, p.11). Essa máxima vale tanto para os estudos da cultura em seu aspecto mais amplo (antropológico) quanto mais específico (organizacional). Ao passo em que antropólogos desenvolveram uma série de proposições e abordagens para o entendimento da cultura – liderados por Edward Tylor, considerado o pai-fundador da antropologia britânica, e seguido por grandes pensadores com interesses de estudo e hipóteses diversas e divergentes (MARCHIORI, 2008a) –, no âmbito organizacional, são duas as principais vertentes de estudo: a abordagem interpretativista, também conhecida como simbólica ou cognitiva, e a abordagem funcionalista (CÉSAR, 2009) (FERRARI, 2009).

A oralidade, característica exclusiva humana, é recorrentemente estudada nos contextos de cultura pela sua estreita relação com este conceito. A fala é elemento integrante do desenvolvimento de linguagens que, por sua vez, se organizadas em discursos, assumem uma função ideopolítica (AMARAL, 2014). Santaella (2004) afirma que é ao fazer uso de processos mais complexos de comunicação – como transmitir conhecimento pela fala – que o homem se diferencia de outros animais e,

complementarmente, Baccega (1995) nos guia ao entendimento de que as palavras se organizam em discursos, que ganham sentido de acordo com o contexto social.

Assim, se considerada uma organização como “produto da história e do tempo da sociedade” (FREITAS, 2006, p.55), ela se torna ambiente de reflexo da realidade social e está sujeita, portanto, a desenvolver seus próprios sistemas culturais, a partir da história e das relações que nela se realizam ao longo de sua existência. Dá espaço, dessa forma, para o desenvolvimento do que se entende por cultura organizacional.

A cultura organizacional assemelha-se a uma trama no sentido de tecido tramado (...) (re)tecido com base nos diálogos simultaneamente visíveis e invisíveis, antagônicos/complementares, que se ajustam e desajustam conforme os interesses organizacionais e os entendimentos individuais (SCROFERNEKER, 2010, p.190).

A relação dos conceitos de cultura, comunicação e organizações se dá ao passo em que se entende que comunicação é o fundamento das relações humanas (MARCHIORI, 2008a) e é, então, indispensável no funcionamento das organizações. Assim, pode-se afirmar que “a organização depende da comunicação para sua sobrevivência” (MARCHIORI, 2008a, p. 148). Adicionalmente, os conceitos de cultura e comunicação se inter-relacionam ao serem entendidos como “ingredientes de um mesmo processo [...], onde não há interação – e, portanto, não há condições de comunicação – também não haverá condições de se alimentarem processos culturais” (IASBECK, 2010, p. 139).

As organizações brasileiras, a partir da metade do século XX, passaram a criar instrumentos e áreas para dar conta do gerenciamento de seus processos midiáticos, afim de estabelecer uma relação formal de comunicação com seus empregados. Entretanto, não necessariamente, atentam-se para essa estreita relação entre comunicação e cultura organizacional para produzir o conteúdo institucional que circula em seus fluxos formais<sup>3</sup>. Criam ambiente, portanto, para que se desenvolva o que Sckroferneker (2010) nomeia de diálogos invisíveis, que refletem a cultura organizacional nas práticas

---

<sup>3</sup> Por fluxos formais entende-se a comunicação que se estabelece por meio dos canais institucionalizados da companhia e costuma ser disseminada verticalmente. Já os fluxos informais acontecem fora dos canais oficiais da companhia, de forma espontânea e usualmente de forma oral. (CARRAMENHA; CAPPELLANO; MANSI, 2013).

comunicacionais não institucionais e, nem sempre, facilmente identificáveis, mas que caracterizam, fortemente, a dinâmica organizacional.

### **Trabalho, identificação e cultura nas organizações**

Para entender as relações que se estabelecem *dentro das* empresas, consideramos ser relevante, antes disso, desenvolvermos uma breve análise acerca das relações que se estabelecem dos indivíduos *com as* empresas, evidenciando o lugar do trabalho e das organizações na contemporaneidade.

Concordamos com Iasbeck (2010) que

é preciso, primeiramente, entender como a dinâmica da cultura é capaz de proporcionar identidade às organizações e, conseqüentemente, torná-las atraentes ao desejo de vinculação. Num segundo momento, é necessário entender como os esforços discursivos das culturas podem contribuir para criar e manter vínculos com seus públicos de interesse (2010, p. 139).

No contexto social contemporâneo, as organizações assumiram uma relevância nunca antes vista na vida dos indivíduos. Diante do enfraquecimento de instituições que, historicamente, foram as referências de identificação do sujeito - Estado, Igreja, Família -, este se apega ao emprego como forma de reconhecimento social.

A crise das instituições tradicionais, incluindo o Estado, fomenta essa preponderância do papel econômico. O Estado, falido e desacreditado, abre espaços para maior participação das empresas na vida social [...]. À medida que a geração de empregos e a maior competitividade dos mercados internos e externos se tornam cruciais para a sobrevivência das sociedades modernas, as empresas se fortalecem e ganham nova dimensão no panorama não apenas sócio-econômico, mas também político e cultural. [...] Visto que as empresas passam a se apresentar como polo da legitimação social, e dada a relativa facilidade com que respondem às novas condições do ambiente, não é difícil imaginar como elas se recriam enquanto regeradoras do tecido social. (FREITAS, 2006, p. 36).

Integrante da dinâmica que o trabalho assume na sociedade, o indivíduo contemporâneo, vinculado a empresas, está naturalmente sujeito a um processo de

identificação, advindo das interpelações - que acontecem dentro e fora do ambiente organizacional, diga-se.

Quando a identidade perde as âncoras sociais que faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso (BAUMAN, 2005, p. 30).

Ao longo da sua vida, o sujeito contemporâneo está necessariamente submetido a um processo de identificação que nunca será acabado. Sua identidade está sempre em formação, em andamento, desenvolvendo-se a partir de uma busca externa para completar o que lhe falta internamente. Hall (2014a) complementa que

as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora ‘sabendo’ [...], sempre, que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas - idênticas - aos processos de sujeito que são nelas investidos (2014a, p. 112).

A complexidade social contemporânea fará com que este processo sem-fim fragmente a identidade dos indivíduos, que se reconhecem em diferentes posições ao longo de sua vida.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2014b, p. 12).

Mas é ao reconhecer-se em grupos que o indivíduo se insere num sistema cultural, que assegurará o compartilhamento de significados às representações próprias daquele ambiente. Neste sentido Ferrari (2009) sugere que “entender as organizações é tratar de conhecer a maneira pela qual as pessoas se comunicam e se expressam mediante seus códigos, linguagens e atos em um determinado contexto cultural” (2009, p. 140).

Adicionalmente, Freitas (2006) afirma que “todo grupo acaba desenvolvendo seu próprio ‘código’, pelo qual tudo pode ser compreendido por meias palavras ou mesmo pelo silêncio” (2006, p. 31). Isso é o que, nas relações organizacionais, Scroferneker

(2010) chama de diálogos visíveis e invisíveis. Os primeiros, segundo a autora, dão conta de compartilhar o que a gestão deseja que seja compartilhado e se estabelecem nas comprovações mais tangíveis dos aspectos culturais, nas “regras e normas apresentadas e descritas nos manuais, nos organogramas que definem e personalizam os cargos. [...] A cultura organizacional pretende ordenar/conformar comportamentos aceitos e aceitáveis na organização.” (2010, p. 190).

No entanto, Scroferneker (2010) complementa que

essa ordem/aprovação instituída formalmente pode ser, e é, ‘desordenada’. Os indivíduos organizacionais, mesmo sabedores dessa ordem, promovem a desordem, revelada nos diálogos invisíveis, nos ‘não ditos’, nos silêncios, nos olhares, no não formal, muitas vezes ignorados e/ou negligenciados pelos gestores (2010, p.190).

Para a autora, a comunicação organizacional se responsabiliza por promover e estimular diálogos visíveis intencionais, muitas vezes sem se dar conta daqueles que acontecem na indiferença, na falta de reconhecimento e respeito, na ausência de afetividade, na segregação dos espaços (SCROFERNEKER, 2010). A cristalização do universo simbólico nas organizações por parte dos empregados, entretanto, está relacionada, além do conteúdo que se comunica formalmente, àquilo que eles vivenciam no seu dia a dia (CARRAMENHA; CAPPELLANO; MANSI, 2013).

Para Marchiori (2008a), essa experiência é constituidora da identidade do indivíduo. Afirma a autora que identidade

engloba também a concepção que cada indivíduo tem de si, construída e internalizada conforme uma série de processos existentes, os quais justificam sua ação em relação ao que acredita ser verdade para si. Portanto, na perspectiva sociológica, a identidade é construída. Se olharmos ao interior das organizações, não é diferente. A identidade é formada e mantida pelos membros que ali compartilham, discutem e determinam os caminhos que a empresa deve seguir (MARCHIORI, 2008a, p. 44).



Sob a influência da cultura organizacional, empregados se posicionam - e são posicionados - de acordo com as diferentes expectativas e restrições envolvidas nos “campos sociais”<sup>4</sup> nos quais atuam (WOODWARD, 2014).

Em todas essas situações [tais como participar de uma entrevista de emprego ou de uma reunião de pais na escola, ir a uma festa ou a um jogo de futebol, ou ir a centro comercial], podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos (WOODWARD, 2014, p. 31).

Assim, as diferentes interações e interpelações que o indivíduo tem no ambiente organizacional, independentemente se intencionais ou não, são constituidoras de sua identidade. Afirma Hall (2014a), neste sentido, que as “identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós” (HALL, 2014a, p. 112). Convém recorrer à definição de Foucault (1987) sobre o conceito de prática discursiva, como

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1987, p. 136).

No contexto organizacional, sendo o discurso elemento vital da constituição cultural, revela-se uma inevitável imbricação dos conceitos de identidade, comunicação e cultura no entendimento das relações de emprego no mundo contemporâneo.

### **Linguagem e discurso no contexto cultural das organizações e na identificação do sujeito**

Para Iasbeck (2010), cultura é todo acervo dinâmico de construções simbólicas que nutrem o imaginário de um indivíduo ou de um grupo. Segundo o autor, este acervo só é

---

<sup>4</sup> Em seu ensaio “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, a professora da Open University Kathryn Woodward (2014) referencia o termo cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu “campos sociais” como “o grande número de instituições (...) tais como famílias, os grupos de colegas, as instituições educacionais, os grupos de trabalho ou partidos políticos” (2014, p.30)



possível de ser criado e mantido por meio da linguagem. Uma vez que essencialmente imaterial, de caráter simbólico, a cultura se materializa, principalmente, através de linguagens.

Não há cultura sem linguagem, [...] não há como se perceber, introjetar e transmitir cultura sem o uso de instrumentais que possibilitam a comunicação. As linguagens são esses instrumentos, pois permitem que a informação seja codificada na origem e descodificada no destino, gerando conhecimento em processo dinâmico e interativo. Portanto, são indissociáveis linguagem, comunicação e cultura (IASBECK, 2010, p. 142).

Silva (2014) nos dirá que é a criação linguística que define, ativamente, no contexto das relações culturais e sociais, a identidade dos indivíduos e garante a identificação destes com os grupos que fazem parte. Concordam Martis e Fortes (2007) ao afirmar que a linguagem é a característica principal da comunicação humana e, atribuindo ainda mais valor à oralidade, defendem que palavras ganham sentido quando relacionadas a determinados contextos sociais (2007). É submetido às regras da língua e dos sistemas culturais que se pode produzir significados, que surgem “nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com as outras no interior do código da língua” (HALL, 2014b, p. 25).

As práticas coletivas estabelecem um sistema de significações para ações e linguagens próprias, que passam a identificar e definir características de reconhecimento aos grupos e aos indivíduos que deles fazem parte. A linguagem, sendo um sistema de diferenças - que coloca o indivíduo em uma cadeia de conceitos que o permite reconhecer o significado de uma palavra e, portanto, negar todos os outros possíveis (SILVA, 2014) -, no âmbito empresarial se manifestará em partes por meio do discurso organizacional, que permitirá ao empregado reconhecer-se na organização como parte do seu sistema cultural, e que garantirá a ele um compartilhamento de significados às representações próprias daquele ambiente.

O conceito de **discurso** pode ser definido como a **linguagem em uso**. Refere-se a um modo de apreensão da linguagem enquanto atividade de sujeitos inseridos em determinados contextos [...]. A compreensão do fenômeno linguístico não centra mais na língua, como sistema de signos

ideologicamente neutros e instrumentais para comunicar e formular pensamentos. Passa-se a explorar a ligação entre elementos linguísticos e extralinguísticos – o ponto de articulação entre esses dois níveis é o discurso. Nesse sentido, o discurso é a linguagem como manifestação da ideologia (ALMEIDA e SOUZA, 2014, p. 63-64, grifo das autoras).

Para Iasbeck (2010), “a cultura pode ser caracterizada por um discurso próprio, ou seja, uma coleção de textos, cuja expressão total é formada pelo conjunto das expressões dos demais textos que entram na sua composição” (2010, p. 144). O autor defende ainda que

toda e qualquer expressão que torna a organização visível e perceptível para seus públicos constitui [...] um texto com elementos sígnicos próprios, com estrutura e limites determinados. A soma desses textos pode tanto resultar num conjunto discursivo harmônico como pode expressar as disjunções, incoerências e contrastes entre os textos que o fundam, traduzindo assim um discurso fragmentado e inconsistente aos olhos dos públicos que o recebem. [...] Uma disjunção entre estrutura e expressão compromete a autenticidade de um texto e, conseqüentemente, do discurso da cultura de que ele é parte integrante. Daí que o discurso pode não traduzir a cultura da organização, gerando problemas de identificação externa (clientes e fornecedores) e de reconhecimento interno (funcionários) (IASBECK, 2010, p. 146).

Neste cenário, a gestão da comunicação nas organizações assume um papel estratégico quando reconhece as questões culturais do ambiente de atuação e trabalha no sentido de traduzir a cultura da organização.

A partir da argumentação de Barbosa (2011), consideramos que o profissional mais capacitado para o exercício dessa função é o relações-públicas, cujo papel é estabelecer compreensão e integração de interesses entre a organização e seus públicos (BARBOSA, 2011). Responsável pela área que gerencia os fluxos de comunicação com empregados, o profissional de relações públicas, retoricamente, trabalha no gerenciamento de conteúdo, processo e propósito a fim de construir significado do ambiente organizacional aos públicos com os quais se relaciona. “Relações Públicas, então, acabam construindo os relacionamentos, e estes são estimulados e mantidos pela comunicação, componente imprescindível para o sucesso” (MARCHIORI, 2008a, p. 224).

Ferrari (2009) apresenta uma proposição sobre a imbricação dos conceitos de comunicação e cultura e a atividade que o profissional de relações públicas assume, no exercício da gestão da comunicação corporativa.

A cultura e a comunicação são estreitamente relacionadas, por um lado, porque a cultura traz em si os significados compartilhados e, por outro, porque é necessário um grande esforço da organização para comprometer as pessoas com os valores estabelecidos como desejáveis, o que implica no uso de canais de comunicação de todos os tipos. [...] Se a comunicação é um elemento fundamental da cultura – sem a qual esta não existiria –, também os meios de comunicação estão fortemente condicionados a um determinado contexto cultural (FERRARI, 2009, p. 149).

### **Processos midiáticos organizacionais, relações públicas e identidade**

Cabe, neste momento, uma definição acerca do que entendemos por processos midiáticos organizacionais e o espaço das relações públicas no seu gerenciamento.

Resgatamos a etimologia do termo “mídia” – oriundo do vocábulo grego *medium*, cujo plural é *media*, que designam “meio” – para propor o entendimento do conceito como um todo. Assim, defendemos que a gestão dos processos midiáticos nas organizações dá conta das interfaces da comunicação – não apenas do que é produzido em veículos comunicacionais formais, mas também do que circula nos fluxos informais, no universo simbólico, ou na cultura como um todo. Portanto, o conceito de processos midiáticos, no contexto organizacional, se relaciona à produção e reprodução do discurso da organização, em todas as formas em que ele se apresenta.

No que diz respeito à veiculação formal do discurso, Paraventi (2011) afirma os veículos e canais de comunicação têm papel preponderante nessa disseminação, representando “a tangibilização do discurso organizacional” (2011, p.195). Para a autora, eles são os “meios de a organização unificar o discurso, a identidade e fortalecer seus relacionamentos com vistas a alcançar uma imagem institucional fortalecida e vínculos duradouros” (PARAVENTI, 2011, p.196). Nesta perspectiva, portanto, os veículos e canais de comunicação podem ser compreendidos como os meios que dão corpo, formalmente, ao discurso das organizações.

Paraventi (2011) defende ainda que a gestão dos veículos é essencial no planejamento de relações públicas. Assim, parte relevante da gestão dos processos midiáticos organizacionais, sob a condução do profissional de relações públicas, está na elaboração intencional do discurso da organização, passando pela correta segmentação dos públicos estratégicos, definição das mensagens e dos canais de transmissão, a partir do uso ordenado da linguagem institucional.

Entretanto, apesar de nem sempre todas as organizações se darem conta (e assumirem oficial e intencionalmente a gestão) desses processos, eles existem e são parte constitutiva da identificação do sujeito empregado nessas organizações.

Dessa forma, Cappellano (2014) nos lembra que

A empresa fala não somente por meio do seu discurso oficial (manifestado na escrita de seus canais de comunicação interna), e nem tampouco apenas por meio da fala de seus líderes (apesar de ser esta a mais forte expressão do imaginário que afilia o sujeito). A empresa possui símbolos. Tudo isso compõe um grande aparato de linguagem corporativa, que pode ser observado desde as embalagens dos produtos, gestos, no uniforme de seus empregados até na arquitetura de seus espaços coletivos. O alinhamento destas diversas expressões da cultura organizacional com os demais elementos que a compõem é responsável pela sensação de coerência entre o discurso e a prática da organização (2014, p. 84-85).

Essa dinâmica de construção de sentido que se forma para os empregados a partir da coerência entre o discurso a prática organizacional está diretamente relacionada com a representação que as organizações assumem na vida dos indivíduos e em seus processos de identificação social na contemporaneidade. Marchiori (2008a) argumenta que a busca do indivíduo por sua identidade no ambiente organizacional se revela na necessidade de conhecer a organização e seu processo interno. “É a comunicação que nos torna seres sociais e, portanto, membros de uma ‘organização’” (MARCHIORI, 2008a, p. 227-228).

É neste contexto que Mansi (2014) reforça que

a comunicação pode ser muito mais do que um meio de transmissão de informação; pode ser a forma pela qual as pessoas descubram e conversem sobre o seu papel nas organizações, o que lhes é significativo, e como interferem no produto ou serviço que ajudam a criar, entre muitas outras questões (MANSI, 2014, p. 37-38).



A autora adiciona ainda que “para ser efetiva, a comunicação deve dialogar com seu contexto [...]. Todo processo comunicativo não tem autonomia em relação à realidade. Pelo contrário, deve responder a necessidades criadas a partir dessa interação.” (2014, p. 23).

Pelo exposto até aqui, portanto, revela-se uma outra face da gestão dos processos midiáticos organizacionais, uma que está relacionada não à produção de veículos em si, mas ao manejo do discurso nos espaços onde a comunicação acontece naturalmente, na relação dos indivíduos. Assim, reforça-se outro importante espaço do profissional de relações públicas, com atividade representativa na sedimentação cultural interna e no processo de identificação e reconhecimento dos sujeitos empregados de determinada organização.

Concordamos com Marchiori (2008a) quando afirma que “se a identidade é fonte de experiência e significado, necessariamente envolve cultura e comunicação. O significado é criado por significações do que se espera que uma organização faça e diga” (2008a, 242). É, portanto, que entendemos que o trabalho do profissional de relações públicas na gestão da comunicação com empregados (e, em nossa proposta, também dos processos midiáticos organizacionais) deve ser ampliado para apresentar contribuição efetiva ao sucesso organizacional.

O sucesso de uma empresa está, primeiramente, em sua instância interna, nas habilidades de comunicação de que ela dispõe, na conversa que ela trava com seu público [...] O ser humano é o principal canal dos acontecimentos. Trabalhar bem esse canal é o segredo de tudo (MARCHIORI, 2008a, p. 227-228).

### **Considerações finais**

A sociedade contemporânea demanda um novo olhar sobre as relações em suas mais variadas formas. Nas organizações não havia de ser diferente. Em contrapartida aos benefícios das novas tecnologias ou da queda das barreiras comerciais (para citar apenas dois) dos quais se favorecem as empresas atualmente, o tempo em que vivemos fez

emergir uma necessidade de estruturação da comunicação – e das relações – de forma nunca antes experienciada no ambiente organizacional.

Ao longo do século XX, as organizações cresceram baseadas na lógica econômica, fórmula que tem de ser mudada por força de novos desafios decorrentes das grandes transformações sociais e tecnológicas e das lições que essa mesma lógica vem-lhes impondo. A mudança dessa fórmula deve começar pela adoção, por parte das organizações, de uma nova postura que as leve a assumir seu papel de atores sociais, cada vez mais importante para a boa condução das questões públicas e para transformar o modo como os indivíduos deliberam na sociedade moderna. E diante deste cenário, a comunicação passa a assumir um papel mais importante do que em décadas anteriores (FERRARI, 2009, p. 133-134).

É nesse contexto que a gestão da comunicação com empregados, neste artigo defendida como atividade do relações-públicas, se torna estratégica e contribui para um processo natural que os indivíduos contemporâneos se submetem nas organizações. As pessoas passam a maior parte das horas dos seus dias trabalhando e, portanto, faz-se necessário um olhar para o papel social que as organizações têm de assumir. Também não se devem negligenciar os processos sociais aos quais todos estão sujeitos, como a identificação, por exemplo, em que as organizações têm papel preponderante.

Logo, há de se pensar numa gestão da comunicação que facilite o diálogo entre o ambiente externo – contexto social – e o interno, revelando ao empregado uma possibilidade de identificação em uma posição de “alguém que exerce suas funções em parceria com a organização e em sintonia com a realidade social vigente” (KUNSCH, 2003, p. 159). Acrescenta-se a este pensamento a ideia de que “a construção de relacionamentos nas organizações implica necessariamente no aprimoramento das relações sociais” (MARCHIORI, 2008a, p. 253) e que “as relações públicas promovem e gerenciam relacionamentos, detectando e avaliando os anseios, as necessidades e as reações dos públicos” (MARCHIORI, 2008b, p. 87-88).

A maneira de ser de uma organização se expressa por meio da linguagem - escrita, oral e digital - e reflete a conduta de seus dirigentes e empregados (BAMBINI, 2013). É, então, por meio do uso adequado do discurso organizacional – este que revela, em certa

maneira, a linguagem da empresa, e esta, por sua vez, elemento de fundamental importância do ambiente cultural – que as relações públicas podem se apropriar de forma embasada do gerenciamento da comunicação por meio da gestão dos processos midiáticos organizacionais, permitindo que se crie diálogo e, conseqüentemente, relacionamento duradouro entre a empresa e os empregados.

Assim, entendemos que os processos midiáticos são especialmente importantes na cristalização do universo simbólico organizacional para os empregados e, portanto, no entendimento e assimilação da cultura organizacional e, em última instância, de reconhecimento e identificação do indivíduo com o grupo.

### Referências

ALMEIDA, Ana Luisa de Castro; SOUZA, Mariana Mayumi Pereira de. A construção de sentido do discurso organizacional e o papel das mídias sociais. In. MARCHIORI, Marlene (org.). **Contexto organizacional midiático**. São Caetano do Sul, SP: Difusão; Rio de Janeiro, RJ: Editora Senac, 2014.

AMARAL, Maria Virgínia Borges. Práticas discursivas nas relações de trabalho. In. MARCHIORI, Marlene (org.). **Linguagem e discurso**. São Caetano do Sul, SP: Difusão; Rio de Janeiro, RJ: Editora Senac, 2014.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso: literatura e história**. São Paulo, SP: Ática, 1995.

BALDISSERA, Rudimar. A complexidade dos processos comunicacionais e interação nas organizações. In. MARCHIORI, Marlene (org.). **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. Vol. 2. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2010.

\_\_\_\_\_. Comunicação, cultura e interação nas organizações. In. MARCHIORI, Marlene (org.). **Cultura e interação**. São Caetano do Sul, SP: Difusão; Rio de Janeiro, RJ: Editora Senac, 2014.

BAMBINI, Simone Ribeiro de Oliveira. A Cultura das Redes Sociais no Corpo Empresarial. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 12, n. 24, 2013.

BARBOSA, Júlio César. Princípios organizacionais: processos de construção no contexto do discurso organizacional. In. FARIAS, Luiz Alberto de (org.). **Estratégia em Relações Públicas - Técnicas, conceitos e instrumentos**. São Paulo: Summus, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2005.

CAPPELLANO, Thatiana. **Psicanálise e linguagem na cultura organizacional**. São Paulo, SP, 2014. Monografia. (Especialização em Semiótica Psicanalítica - Clínica da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

CARRAMENHA, Bruno; CAPPELLANO, Thatiana; MANSI, Viviane. **Comunicação com empregados: a comunicação interna sem fronteira**. Jundiaí, SP: Editora In House, 2013.

CÉSAR, Ana Maria Roux Valentini Coelho. Comunicação e cultura organizacional. In. KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). **Gestão estratégica em comunicação organizacional e relações públicas**. 2ª edição. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2009.

FERRARI, Maria Aparecida. Cenário latino-americano da comunicação e Relações Públicas. In. GRUNIG, James; FERRARI, Maria Aparecida; FRANÇA, Fábio. **Relações Públicas: teoria, contexto e relacionamentos**. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro, RJ: Forense, 1986.

FREITAS, Maria Ester de. **Cultura Organizacional: formação, tipologias e impacto**. São Paulo, SP: Makron, 1991.

\_\_\_\_\_. **Cultura Organizacional: identidade, sedução e carisma**. 5ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cultura Organizacional: evolução e crítica**. São Paulo, SP: Cengage Learning, 2013.

FREITAS, Sidinéia Gomes. Cultura organizacional e comunicação. In. KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). **Obtendo resultados com relações públicas**. São Paulo, SP: Pioneira, 1997.

\_\_\_\_\_. Comunicação interna e diálogo nas organizações. In. KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). **Gestão estratégica em comunicação organizacional e relações públicas**. 2ª edição. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2009.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et. al. 2ª edição. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In. Tomaz Tadeu da Silva (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**, 14ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014a.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomáz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2014b.

IASBECK, Luiz Carlos Assis. A cultura e o discurso da cultura nos contextos organizacionais. In. MARCHIORI, Marlene (org.). **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. Vol. 2. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2010.

JACQUES, Maria da Graça Correa. **Identidade e trabalho: uma articulação indispensável**. Trabalho, organizações e cultura, v. 11, p. 21-26, 1996.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **História das Relações Públicas no Brasil: retrospectiva e aspectos relevantes**. Idade Mídia, São Paulo, ano I, n.2, nov/2002. Disponível em: <<http://www.portal-rp.com.br/bibliotecavirtual/memoria/0242.pdf>>, Acesso em 06 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Planejamento de relações públicas na comunicação integrada**. 5ª edição revista. São Paulo, SP: Summus editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. Planejamento estratégico de comunicação. In. \_\_\_\_\_ (org.). **Gestão estratégica em comunicação organizacional e relações públicas**. 2ª edição. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2009.

MANSI, Viviane Regina. **Comunicação, diálogo e compreensão: narrativas de liderança**. São Paulo, SP, 2014. 219f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, 2014.

MARCHIORI, Marlene. **Cultura e comunicação organizacional: um olhar estratégico sobre a organização**. 2ª edição. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2008a.

\_\_\_\_\_. Cultura e comunicação organizacional: uma perspectiva abrangente e inovadora na proposta de inter-relacionamento organizacional. In. \_\_\_\_\_ (org.) **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. Vol. 1. 2ª edição. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2008b.

MARTINO, Luis Mauro Sá. **Teoria da Comunicação: ideias, conceitos e métodos**. 5ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARTINS, Marta Terezinha Motta Campos; FORTES, Waldyr Gutierrez. **Desenvolvimento da comunicação organizacional agência a constância da oralidade**. Comunicare, São Paulo, Vol. 7, N. 1, 1º sem/2007.

NASSAR, Paulo. Conceitos e processos de comunicação organizacional. In. KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). **Gestão estratégica em comunicação organizacional e relações públicas**. 2ª edição. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2009.

PARAVENTI, Agatha Camargo. Uso estratégico das publicações na gestão dos relacionamentos organizacionais. In. FARIAS, Luiz Alberto de (org.). **Estratégia em Relações Públicas - Técnicas, conceitos e instrumentos**. São Paulo: Summus, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In. \_\_\_\_\_ (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 14ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.



SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 2ª edição. São Paulo, SP: Paulus, 2004.

SCROFERNEKER, Cleusa Maria Andrade. Comunicação e cultura organizacional: a complexidade dos diálogos '(in) visíveis'. In. MARCHIORI, Marlene (org.). **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. Vol. 2. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. Tomaz Tadeu da Silva (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 14ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

## Comunicação, cultura e memória empresarial: tudo junto e misturado<sup>1</sup>

Suzana Mara de Carvalho Vernalha<sup>2</sup>  
Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo

### Resumo

História, cultura e comunicação estão interligadas no ambiente organizacional. Influenciam-se mutuamente. Juntas, compõem a personalidade da organização, como em um código genético, já que é única e diferencia uma empresa das demais. Este artigo propõe um breve detalhamento de cada um desses processos, situando-os no cenário atual de hiperconectividade, e destaca a relevância das expressões humanas para que comunicação, cultura e memória empresarial estejam em sintonia e sincronidade. A prática contemporânea das narrativas empresariais, quando associadas ao planejamento estratégico da empresa, dará significado à história e fará o arremate necessário para que a organização surpreenda seus públicos e tenha vida longa.

**Palavras –chave:** memória; cultura; comunicação; narrativa; storytelling

### Introdução

As organizações são constituídas prioritariamente por pessoas e pelas interações entre elas. São as pessoas que buscam alternativas de matéria prima, criam e operam máquinas, idealizam processos, tomam decisões, produzem, planejam a venda de produtos e serviços, buscam clientes e fornecedores, investem tempo e dinheiro. Mais do que isso, comunicam-se entre si, dão sentido aquele ambiente, interpretam e trocam informações, geram conhecimento umas para outras, compartilham experiências e valores, aprendem e ensinam. Em todas as etapas há seres humanos que tornam a empresa ou instituição um organismo vivo. Por conseguinte, a trajetória de uma organização é a somatória de expressões humanas e histórias individuais que formam, ao longo do tempo, uma narrativa coletiva que passa a fazer parte da sua essência. Esta história partilhada constrói

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10: Publicidade e comunicação organizacional em memória, do SIMPÓSIO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CULTURA: aproximações com memória e história oral, abril de 2015.

<sup>2</sup> Membro do GENN – Grupo de Estudos de Novas Narrativas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com apoio da Aberje – Associação Brasileira de Comunicação Empresarial, grupo que promove e difunde conhecimento e reflexão sobre as narrativas na contemporaneidade.

significado para a organização e esse significado pertence à definição de cultura, incluindo seus padrões de pensamento, comportamento, rituais e os valores que manifesta. A pesquisadora, professora e escritora Marlene Marchiori (2006, p. 230) sintetiza na frase: “cultura pode ser interpretada, na sua forma mais simples de expressão, como uma maneira particular de viver.”

O entendimento de que comunicação, história e cultura estão interligadas no âmago das empresas e instituições, e que permanecem indissociáveis quando se quer ampliar o relacionamento com seus públicos de interesse, forma o alicerce deste artigo. A reflexão que ora iniciamos está baseada nas diferentes experiências que obtivemos ao longo de nossa carreira como gestora de relações públicas e, nos últimos anos, como profissional que atua no planejamento e na produção de projetos de memória empresarial, utilizando as narrativas como ferramenta de trabalho.

Nos próximos capítulos, além de nossa prática, buscaremos, como suporte, os estudos de renomados pesquisadores que muito têm contribuído para o entendimento dessas três áreas no âmbito organizacional e cujas teorias nos auxiliam na concepção de nossos projetos profissionais.

### **Memória empresarial e resgate histórico**

Um dia é preciso contar a história. Antes, é preciso mais do que conhecê-la, entendê-la de maneira a extrair conhecimento, sabedoria e visão estratégica deste sempre rico material. Existe inteligência e técnica para isso. Mas antes é preciso disposição e determinação para restabelecer a substância dos pilares históricos da empresa ou da instituição, resgatar sua história, ressaltar as soluções encontradas diante dos tantos obstáculos que surgem ao longo do caminho, desenhar um mapa de DNA, identificar as características particulares do organismo e preparar-se adequadamente para o futuro. (NASSAR, 2004, p. 21)

O dinamismo do século XXI exige das organizações um frenético ritmo, seja de atualizações tecnológicas, seja de leituras eficazes dos cenários econômicos, políticos e sociais. As mídias sociais empoderam os consumidores e permitem que eles repercutam suas opiniões com uma abrangência jamais vista. Manifestando-se e influenciando com

mais facilidade, os consumidores, tornam-se protagonistas e obrigam a organização a cuidar com mais atenção de sua comunicação. Como opina um dos nossos mais importantes pensadores da comunicação empresarial, Paulo Nassar<sup>3</sup>, “uma simples conversa de bar amplificada no Twitter pode arruinar a reputação de uma empresa”. Reposicionar-se perante esses desafios requer mais transparência nas ações. Os valores e cultura organizacionais devem ‘conversar’ com as estratégias de marketing e de comunicação, voltadas para os públicos externos e interno. É preciso harmonia nas mensagens, coerência. Diante disso, a história da organização ganha relevância. Falar em passado não é contrassenso, nesses tempos de hiperconexão e hiperinformação. Nem tampouco saudosismo. De fato, não há como planejar se não analisarmos o passado e todo o ensinamento que os fatos e desafios anteriores deixaram como legado. Por exigir complexidade de soluções e o enfrentamento de desafios constantes, o universo atual das empresas não pode prescindir do conhecimento que obteve ao longo da sua jornada com seus fracassos e sucessos. Pelo contrário, o uso intensivo do conhecimento acumulado só colabora com as organizações, com seu planejamento e suas decisões. Durante palestra sobre gestão do conhecimento, a pesquisadora Patricia de Sá Freire (2014) defendeu a valorização da memória organizacional para criar conhecimento institucionalizado e afirmou que “pensar no ontem é ajudar o hoje e criar histórias é pensar no amanhã para ajudar o hoje”.

A história de uma organização é seu patrimônio basilar, pois consolida os avanços, os projetos bem sucedidos ou não, os desafios superados ou não, as diversas etapas de desenvolvimento dos seus produtos/serviços, as pessoas que mais contribuíram para o sucesso atual e as conquistas obtidas. Nassar (2004, p. 21), defende que: “conhecer a memória da empresa [...] é usá-la a favor do futuro da organização e de seus objetivos presentes”. A história organizacional quando recuperada e narrada para os públicos com competência e verdade, pode promover a perenidade da marca, diferenciando-a dos competidores.

---

<sup>3</sup> Frase de Paulo Nassar publicada no artigo Mundo Digital traz novos desafios, Revista Valor Setorial Comunicação Corporativa, novembro de 2014, p. 29-35.



Ao falarmos em recuperar a história da organização, não nos referimos apenas a coletar e a organizar fotos, filmes e documentos antigos. Significa analisar minuciosamente o material a fim de extrair narrativas que tenham significado para o presente da organização e para seus públicos. Que expressem a trajetória percorrida, sim, mas que também reforcem a identidade, a reputação, avalizem as ações atuais e, ainda, que sejam um apropriado parâmetro para o entendimento dos caminhos traçados.

Em artigo publicado pela Revista *Organicom* o especialista italiano das áreas de identidade organizacional e cultura, Davide Ravasi (2014, p.46) foi enfático ao afirmar:

As organizações são bem-sucedidas não só porque seus produtos têm uma performance melhor do que a dos concorrentes ou porque são tecnicamente superiores, mais eficientes e mais rentáveis. A vantagem competitiva de algumas organizações se baseia amplamente no valor simbólico que seus produtos e seu nome carregam. Essas organizações têm a garantia de reconhecimento por parte dos stakeholders, que acham os produtos valiosos por causa da significância das próprias organizações, de suas marcas e de suas identidades pessoais e coletivas.

A história organizacional tem a qualidade de ser o motor que dá a propulsão para a empresa seguir em frente. Recuperar os fatos e as pessoas envolvidas ajuda a organização saber de onde veio, com quais valores foi fundada, quais foram os mentores e os heróis que a fizeram chegar até a atualidade. Logo, não é uma história que sai dos computadores dos publicitários, mas uma jornada vivida, real.

### **Narrativas e storytelling**

Memória empresarial não é simplesmente o passado de uma empresa. Memória empresarial é, principalmente, o uso empresarial que uma organização faz de sua história. (WORCMAN, 2004, p. 28)

Recentemente, algumas empresas ficaram na berlinda por utilizarem histórias fictícias para projetarem suas marcas. A brasileira Diletto foi uma delas<sup>4</sup>. Fundada em 2008, a empresa é sucesso no mercado de sorvetes artesanais, alicerçada na inegável qualidade da matéria prima utilizada na fabricação dos produtos. Porém, este sucesso recebeu o impulso de uma bela história que se inicia com o vovô Vittorio, um italiano que fabricava sorvetes antes da II Grande Guerra Mundial. No site há uma foto dele e outra do carrinho de sorvetes que utilizou para vender sua mercadoria na cidade de Vêneto, durante a década de 20, do século passado. A mesma comunicação visual é utilizada nas embalagens e pontos de venda. Ocorre que Vittorio nem sequer existe. O avô de Leandro Scabin, fundador da Diletto, é de fato italiano, porém se chama Antonio e nunca trabalhou com sorvetes. A publicidade gerou um personagem-mito para atrair consumidores e tornar a marca diferenciada (<http://www.gelatodiletto.com/nossa-historia>).

Recuperar a história e reunir os fatos verídicos da jornada empresarial ainda não é suficiente. Há de existir um propósito. A organização precisa selecionar e utilizar as informações de forma a sintonizar-se com o seu planejamento estratégico, incluindo o plano de relacionamento com seus públicos. Em favor disso, destaca-se a técnica do storytelling ou “contação” de histórias. Embora o hábito de contar histórias, o ato de narrar, seja tão antigo quanto a humanidade, o storytelling, que está atualmente em voga no ambiente organizacional, tem sido um eficiente recurso de gestão para alinhar estratégias, ampliar diálogos (dá ouvidos a muitos), compartilhar conhecimento, valorizar as superações ocorridas após momentos de crise, conectar colaboradores, engajar stakeholders e transmitir valores. Tem se mostrado uma ferramenta de gestão aplicada a projetos de comunicação, gestão do conhecimento e memória com objetivos concretos e predefinidos. As empresas que utilizam estrategicamente o storytelling pretendem atingir objetivos como: reforçar a identidade do grupo (colaboradores, clientes, comunidade),

---

<sup>4</sup> Informação baseada na matéria da Revista Exame, edição de 22/10/2014: “Toda empresa quer ter uma boa história. Algumas são mentira”. Acesso pelo link: <http://exame.abril.com.br/revista-exame/edicoes/1076/noticias/marketing-ou-mentira>.



estimular ou ampliar o orgulho entre seus colaboradores, transmitir conhecimento, transferir valores e/ou inspirar comportamentos.

Conhecer a trajetória, os principais eventos e personagens (fundador, liderança, empregados etc) e determinar o propósito ainda não é tudo. Saber contar a história, dar significado às figuras humanas, ouvir os envolvidos, construir uma boa narrativa valoriza o resgate histórico. E mais: para encantarem, as narrativas precisam transmitir autenticidade, serem inspiradoras, despertarem emoção, conquistarem. As pessoas não retêm, com facilidade, dados e números frios, porém guardam histórias e sentimentos. Quando as narrativas têm a propriedade de inspirar pessoas e humanizar a empresa ou a marca, estas deixam de ser abstratas para ganhar coração, sentimentos e personalidade. Nesta linha, José Claudio Terra (2012, p. 112) define o storytelling como uma

técnica multifacetada que estimula tanto o lado direito quanto o esquerdo do cérebro e permite a quem lê ou ouve a história se envolver fortemente com a mesma, sonhando, atuando e refletindo à medida que a história evolui [...]. A experiência, as lições aprendidas e o contexto são transmitidos de forma a estabelecer um significado, uma emoção e servir como padrão ou arquétipo para a tomada de decisão ou ação futura em situações semelhantes.

Daniel H. Pink (2006, pg.110-112), um dos pensadores do management da nova geração, defende que o futuro e o sucesso pessoal e profissional pertencem a um novo perfil de pessoas: os designers, os inventores, os criativos, os contadores de histórias, ou seja, todos aqueles cujo raciocínio privilegia o lado direito do cérebro. São pessoas imaginativas, intuitivas, capazes de gerar empatia e emoções. Pessoas que transformam uma história em uma narrativa interessante e sedutora. Para ele as histórias que reúnem informação, conhecimento e emoção podem ser utilizadas para distinguir produtos e serviços de milhares de outros semelhantes.

## **Cultura**

Podemos entender a cultura organizacional como um conjunto de evidências tangíveis e intangíveis compartilhadas pelos membros da organização. [...] É o cimento que mantém a organização como um



todo, que lhe confere sentido e engendra sentimento de identidade entre seus membros. Ela é produto da história e determina crenças, valores e comportamento que são adotados inconscientemente. (FERRARI, 2009, p.147)

A palavra cultura vem do latim *colere* que significa cultivar. Em seminário promovido pelo Itaú Cultural, Karen Worcman (2013), fundadora e diretora do Museu da Pessoa, refletiu que a “cultura de uma empresa é como cultivar alimentos simbólicos, que fazem a empresa continuar. Para isso, dependemos da memória e de seu compartilhamento”.

Discorrer sobre cultura organizacional consiste em mergulhar em valores, crenças, símbolos e mitos que dão significado à organização. Seu estudo tem sido tema de vários autores nessas últimas décadas, o que resulta em diversidade teórica e carência de consenso sobre uma definição. Marlene Marchiori (2006, p.82) mostra a evolução da teoria, decorrente das alterações profundas por que vem passando o mundo, o que impacta diretamente na relação entre pessoas e organizações. A autora destaca que “a formação da cultura organizacional está intimamente ligada ao processo de conhecimento e relacionamento” o que exige um entendimento da história e dos processos comunicacionais da organização. Aqui, mais uma vez, ressaltamos a inegável inter-relação entre memória, cultura e comunicação. Além do mais, é a cultura que sustenta a identidade da organização. Identidade definida como aquilo que “a organização é, faz e diz” (KUNSCH, 2003, p.170).

Considerado um dos expoentes da cultura organizacional, Edgar H. Schein propõe uma definição que denota certa imutabilidade da cultura, nem sempre aplicável às organizações contemporâneas que atuam em mercados em transformação.

Um conjunto de pressupostos básicos que um determinado grupo inventou, descobriu ou desenvolveu ao aprender como lidar com os problemas de adaptação externa e integração interna, e que funcionaram bem o suficiente para serem considerados válidos e ensinados a novos membros do grupo, como a maneira correta de perceber, pensar e sentir, em relação a esses problemas. (SCHEIN, 1997, apud MARCHIORI, 2006, p. 95)

Se comunicação e cultura estão intimamente relacionadas e se há transformações rápidas que impactam todos os cenários, a cultura organizacional não pode engessar a empresa. Ao contrário, deve permitir adequações internas quando necessárias para a perenidade da organização. Mais uma vez recorremos à pesquisadora Marchiori (2006, p.26): “sendo a cultura a personalidade de uma empresa, ao vivenciá-la, a organização lhe dá vida, permite trocas e críticas que a tornam pulsante e dinâmica e, portanto, real e passível de acompanhar de forma pró-ativa as mudanças do mundo e do mercado”.

Corroborando com esta abordagem, Ramiro Prudêncio (2004, p. 109), atual presidente latino-americano da Burson-Marsteller, ressalta que as empresas têm o objetivo de manter valores de longo prazo, desde que a cultura consiga enfrentar desafios de mercado e permitir mudanças. Desse modo, compreendemos que os valores são permanentes e imprescindíveis para que o funcionário possa se orientar em um ambiente mutável, ao mesmo tempo que a cultura, que tem os valores como base, pode abrir espaço para alterações de rumo necessárias para a organização adaptar-se e manter-se sólida em sua trajetória.

Outro executivo, Antonio Mamede assegurou, em artigo publicado no site do Sebrae (sem data), que seus pares têm dado mais valor à cultura corporativa, especialmente quando pretendem mudanças internas bem sucedidas. Parece que os líderes compreenderam que a organização só pode passar por uma reformulação profunda quando acompanhada por alterações na cultura interna. Essa necessidade fica ainda mais evidente em processos de fusão, aquisição e incorporação de empresas, quando pode haver choque cultural e impacto no clima organizacional.

Como exemplo de um planejamento bem sucedido para evitar choque cultural, citamos a fusão entre dois dos maiores bancos brasileiros: Itaú e Unibanco. Em novembro de 2008 foi efetivada a união destas instituições e, na ocasião, o presidente do primeiro, Roberto Setubal, destacou a cultura agregadora do Itaú que, apesar de inúmeras fusões e aquisições ao longo da trajetória, sempre respeitou as diferenças e soube “dividir o poder com o intuito de construir”. Essa postura do executivo e de seus diretores foi uma das principais razões para que a fusão dos dois grandes bancos fosse relativamente tranquila,

tanto para os funcionários de ambas as instituições, quanto para os correntistas e o mercado financeiro. Uma grande e competente campanha de comunicação, planejada estrategicamente, colaborou para serenar os mais apreensivos. Menos de um ano após, uma prova do sucesso da fusão das culturas Itaú Unibanco se deu com a inclusão da nova instituição no *ranking* das 100 Melhores Empresas para Trabalhar, segundo levantamentos do Instituto Great Place to Work e da FIA – Fundação Instituto de Administração. Como em ambas as pesquisas são os empregados que avaliam as empresas para as quais trabalham, não há como negar o sucesso quando eles dizem estar satisfeitos, a despeito das angústias que uma iniciativa como esta impacta na vida de cada um. Outra demonstração de reconhecimento, ocorrida em 2009, foi a escolha do Itaú Unibanco entre as 10 empresas mais procuradas pelos jovens para trabalhar, em pesquisa feita pela Cia de Talentos, consultoria especializada em programas de estágio e trainee no Brasil e na América Latina, que entrevistou mais de 30 mil jovens universitários ou recém-formados. Para o colaborador em início de carreira, acreditar no futuro de uma empresa é fator significativo para suas perspectivas profissionais. (MARTINS, 2014, p. 258-264). Logo, ponto positivo para o Itaú, instituição que soube acender a chama do futuro promissor na cabeça dos entrevistados.

O exemplo acima apoia a proposição defendida até aqui de que cultura e comunicação devem caminhar juntas dentro de uma organização. Se cultura representa a essência, comunicação engloba os processos de relacionamento, criando-os, mantendo-os e ampliando-os, estabelecendo sintonia e entrosamento entre a organização e seu público interno. Uma não prescinde da outra e, juntas, estabelecem uma via de dupla, de forma que a cultura organizacional influencia e é influenciada pelos valores individuais de seus colaboradores. Este dinamismo do processo cultural é observado por Gudykunst e Ting-Toomey (1998, apud MARCHIORI, 2006, p. 87) ao afirmarem que os funcionários têm suas próprias culturas e ao trazê-las para a organização afetam a comunicação e “a forma com que os indivíduos se comunicam pode mudar a cultura que compartilham”.

## Comunicação

Sempre se entendeu a comunicação como um processo de troca de sentidos, como realização do princípio de que todo ser humano só se realiza pela interatividade. A história desse processo se deu ao longo dos séculos sempre com o concurso das mais diversas mediações iniciais e básicas: o som, a voz e os gestos. Mais tarde predominaram os códigos, que deram origem ao processo da cultura escrita. O apoio tecnológico à construção da imagem e do som trouxe os veículos de comunicação de massa, como o rádio, o cinema, a televisão. E mais recentemente, as tecnologias digitais deram condições para o surgimento de mediações novas, representadas pela internet, o computador, as imagens digitais, os jogos etc. Esta pluralidade de tecnologias não cria auto exclusões entre elas, ao contrário, os diferentes meio de comunicação se complementam. (SOUZA, 2004, p. 93).

Em tempos de mundo globalizado e hiperconectado, a comunicação com visão estratégica tem os papéis de ampliar diálogos, de permitir que a empresa aproxime-se dos públicos de interesse, de propiciar transparência e de ser uma espécie de antena que capta e interpreta as múltiplas vozes que ecoam dentro e no entorno da organização. Estes atributos da área de comunicação constituem-se imprescindíveis nos dias atuais para as empresas que buscam perenidade em mercados concorrentes.

A organização comunica suas narrativas oficiais. Porém seus públicos também produzem informações, influenciam opiniões e atuam sistematicamente nas mídias sociais para reclamar, compartilhar insatisfações e emitir descontentamento sobre determinados produtos e marcas. Os empregados, que também são consumidores, operam como formadores de opinião junto à comunidade, à família e aos amigos. Por meio das mídias digitais, todos podem criar narrativas, transmitir mensagens, fornecer uma nova versão para um determinado fato. O que a organização precisa fazer perante essa força? Manter insistentemente suas narrativas oficiais? Não. Deve ouvir e ampliar o diálogo, ao mesmo tempo em que deixa transparecer seus valores e história.

Nesse processo, o comunicador estrategista tem proeminência, já que é um profissional capaz de analisar as transformações dos cenários (internos e externos), sugerir os ajustes necessários para o ambiente corporativo e levar essas perspectivas aos diretores e presidente para que rapidamente as decisões sejam tomadas no sentido de uma

profícua reformulação. O panorama atual impõe aos profissionais de comunicação maior empenho, conhecimento, experiência, flexibilidade de pensamento e multiplicidade de olhares. Estes precisam observar o mundo além da forma tradicional. Encontrar novos paradigmas para poderem se ajustar à realidade em que todos se revelam comunicadores. A comunicação nas organizações tornou-se, assim, um processo bem mais complexo do que no passado. E esse passado é algo como uma década (apenas).

Como citado anteriormente, a história empresarial, quando trabalhada com competência e estratégia pela comunicação, gera narrativas carregadas de afetividade que aproximam as pessoas e criam um clima de boa vontade. Não é mais possível trabalhar apenas com os atributos racionais de uma organização. As pessoas querem se aproximar das empresas e de seus produtos/serviços, confiar, sentir que estes têm sintonia com seus próprios valores. Se a organização não conseguir criar um vínculo emocional com seus públicos, se posicionar de forma consistente, a percepção de sua reputação pode se enfraquecer, seus propósitos não ficarão claros ou podem ser mal interpretados. A publicidade percebeu isso há muito tempo e, por isso, um grande número de anúncios apela para sentimentos dos mais variados, tentando obter maior proximidade e identificação.

No ano passado (2014), após 56 anos sendo produzido no Brasil, o utilitário Kombi saiu de linha, por não se adequar às exigências de instalação de air bags e freio ABS (a indústria argumentou não ser viável economicamente). Para comunicar o fim da era Kombi em grande estilo, a Volkswagen produziu uma série de anúncios em diferentes mídias com temas “A Kombi sai de linha, mas não de cena!” e “Os últimos desejos da Kombi”, que utilizaram muita emoção e histórias humanas envolvendo o veículo e suas inúmeras utilidades, o que cativou os consumidores e os não consumidores da marca.

Não só na publicidade, mas nos demais processos comunicacionais, as narrativas podem estar impregnadas de significados, emoção e valores. Temos observado que também na comunicação interna tornou-se comum os profissionais da área recorrerem a esses elementos, a fim de aproximar pessoas e empresas, ampliar sinergia e, como não

poderia deixar de ser, propagar comportamentos de interesse da organização e de seu mercado.

## Conclusão

“O que a memória ama, fica eterno” – Adélia Prado, no poema  
“Para o Zé”.

As emoções são um importante propulsor para ativar nossa memória. Por isso a frase da poetisa brasileira Adélia Prado é lembrada aqui. Somos todos personagens do nosso tempo. Quanto melhor as organizações souberem construir narrativas afetivas e humanizadas para contar sua história, mais facilmente sua trajetória será memorizada e valorizada. O poder de uma boa narrativa é inegável. Porém, a organização nada conseguirá se fizer uma comunicação de cima para baixo. Suas histórias precisam ter as impressões digitais daqueles que participaram de sua evolução, de seu crescimento. Ouvir é a chave.

Isto posto, acreditamos que a história que a empresa possui e os valores que dão suporte a sua cultura devem estar no diálogo que ela mantém com os públicos. A comunicação será profícua na medida em que as narrativas aproximem as pessoas desta história. Não compramos produtos só porque são úteis, mas porque gostamos deles ou preenchem alguma necessidade afetiva. Ao divulgar os detalhes da história que está por trás das marcas, e quando esta história for forte e encantar, as empresas podem mais facilmente fidelizar o consumidor. Por isso defendemos que as histórias sejam inspiradoras e que os líderes não as negligenciem. Pelo contrário, precisam incorporá-las no dia a dia das decisões e no relacionamento cotidiano com os públicos, produzir simbologias e significados às ações.

Quem visita o Memorial 11 de Setembro, em Nova York, reconhece várias simbologias que remetem a esperança, resistência, sobrevivência, recuperação e superação. O tempo todo é como se o país dissesse ao seu povo e aos demais: aqui, reconstruímos nossa honra. No local, foram plantados 400 carvalhos brancos e, entre

esses, há uma árvore diferente - uma pereira - que de acordo com a placa fixada em seu tronco sobreviveu ao ataque terrorista. Simboliza a resistência da sociedade norte-americana. Outro exemplo de narrativa emocional no mesmo local: a inscrição dos nomes dos mortos, gravados em bronze ao redor de duas gigantescas piscinas, foi organizada por empresas/instituições em que as vítimas trabalhavam, ou por locais em que as pessoas estavam no momento do acontecido. Os nomes não foram organizados pela ordem alfabética, o que seria altamente burocrático e frio. Melhor do que discorrer sobre os valores, as crenças e a cultura norte-americana, criou-se uma simbologia que atinge o alvo direta e eficazmente.

É sob essa perspectiva que entendemos a relação entre memória, comunicação e cultura. Quanto mais esses processos estiverem sintonizados, mais atuarão em prol da imagem que os públicos têm da organização e mais essa imagem estará próxima da identidade e da reputação. A narrativa bem produzida e comunicada permite aos públicos reconhecerem a cultura, a história, os valores, as crenças da organização e as mensagens simbólicas de forma clara e consistente.

## Referências

FREIRE, Patrícia de Sá. Memória organizacional e seu papel na gestão do conhecimento. In: **Jornadas Culturais Bunge: Gestão do Conhecimento**. Auditório do Itaú Cultural, São Paulo, SP: 24 de julho de 2014.

FERRARI, M. A. Cenário latino-americano da comunicação e relações públicas. In: GRUNIG, J.; FERRARI, M. A.; FRANÇA, F.. **Relações públicas: teoria, contexto e relacionamento**. São Caetano do Sul, SP: Difusão, 2009. p.125-199

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. **Planejamento de relações públicas na Comunicação Integrada**. 4. Ed. São Paulo: Summus, 2003

MAMEDE, Antonio A.C. **A influência da cultura organizacional nos processos de mudança**. Artigo disponível em Biblioteca Sebrae: <http://www.dce.sebrae.com.br>. Acesso em: fevereiro de 2015.

MARCHIORI, Marlene (Org.). **História e memória**. São Caetano, SP: Difusão Editora, 2013; Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio de Janeiro, 2013 – Coleção faces da cultura e da comunicação organizacional.

\_\_\_\_\_. **Comunicação e organização: reflexões, processos e práticas.** São Caetano, SP: Difusão Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. **Cultura e comunicação organizacional: um olhar estratégico sobre a organização.** São Caetano, SP: Difusão Editora, 2006.

MARTINS, Ana Luiza. **História do Itaú Unibanco 90 anos.** Rio de Janeiro: Scriptorio, 2014.

MATOS, Gislayne Avelar. **Storytelling: líderes narradores de histórias.** Rio de Janeiro: Qualitymark, 2010

NASSAR, Paulo; COGO, Rodrigo. Identidade é o território organizado e assegurado pela memória e pelas narrativas. In: **Revista Organicom**, ano 11, nº 20, 1ºsem. 2014. p. 50-60.

\_\_\_\_\_. **Relações Públicas na construção da responsabilidade histórica e no resgate da memória institucional das organizações.** São Caetano, SP: Difusão, 2007.

\_\_\_\_\_. Sem memória, o futuro fica suspenso no ar. In NASSAR, Paulo (Org.). **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações.** São Paulo: Aberje, 2004. p. 15-22.

PINK, Daniel H. **A whole new mind: why right-brainers will rule the future.** New York, NY: Riverhead Book, 2006

PRUDÊNCIO, R. E.. Excelência em todo lugar (entrevista). In: **Revista Organicom**, ano 1, nº 4 agosto 2004. p. 106-117

RAVASI, Davide. Identidade organizacional e memória. In: **Revista Organicom**, ano 11, nº 20, 1º sem. 2014. p. 40-49 (disponível pelo site: <http://www.revistaorganicom.org.br>). Acesso: outubro/2014

SOUZA, Mauro Wilton. História empresarial, mediadora do futuro. In NASSAR, Paulo (Org.). **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações.** São Paulo: Aberje, 2004. p.89-96.

TERRA, José C. (Org.). **10 dimensões da gestão da inovação: uma abordagem para a transformação organizacional.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

WORCMAN, Karen. Discurso de abertura do Seminário Centros de Memória, São Paulo, SP: Itaú Cultural, 5 de novembro de 2013.

\_\_\_\_\_. Memória do futuro: um desafio. In: NASSAR, Paulo (Org.) **Memória de empresa: história e comunicação de mãos dadas, a construir o futuro das organizações.** São Paulo: Aberje, 2004, p. 23-30.

## **Comunicação: instrumento de construção de elos sociais, entre Memória Individual, Coletiva e Institucional<sup>1</sup>**

João de Deus Dias Neto<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS

### **Resumo**

O presente ensaio objetiva trazer reflexões sobre a importância da memória na construção laços sociais, pela interface comunicacional, que assume o papel de relevante ferramenta que amalgama, solidifica e imbrica experiências, que saem da individualidade, para, em conjunto, constituírem a memória coletiva. A construção deste trabalho caminha de uma breve revisão bibliográfica dos conceitos e interdependência entre memória individual e coletiva, estimula uma reflexão sobre a importância da comunicação, dos processos de narrativa, especialmente a oral, que aproximam a memória individual da coletiva e encerra com a discussão sobre os elementos basilares da construção da memória institucional das organizações. A conclusão demonstra a relevância da comunicação, especialmente a narrativa oral nos processos de memória.

**Palavras-chave:** memória individual; memória coletiva; memória institucional; comunicação.

### **Introdução**

Os estudos sobre memória podem direcionar-se para muitas óticas e linhas de pesquisa, que vão desde aspectos mais funcionalistas, como a memória institucional, para derivações mais científicas como história social, história oral, memória dos velhos, a questão da atenção em Psicologia, etc.

Façamos uma reflexão sobre a importância da memória (individual ou coletiva), enquanto fundamento de laços sociais. Ricoeur (1996 apud Silva, 2002, p. 426), afirma que “ela permanece, em última instância, a única guardiã de algo que efetivamente

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10: Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando no PPGCOM da Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS. Docente do SENAC -Serv. Nac. de Aprendizagem Comercial - SP e da Anhanguera Educacional (Unid. S. B. Campo - SP). Contato: deus.neto@uol.com.br

ocorreu no tempo”. Se o que fica no tempo, são experiências, notadamente das relações humanas, acreditamos, neste sentido, que a memória é fenômeno indissociável dos processos sociais, ocupando espaço de extrema importância na vida das comunidades, pois, apoiada pelos processos comunicacionais, dá permanência a crenças, mitos, tradições, ritos e rituais, que ocorrem tanto na vida privada das pessoas, quanto nos ambientes coletivos: escolas, igreja, escola, entre outros e, especialmente em nossos estudos, no âmbito organizacional.

Para que possamos dar lastro a nossas interpretações, passemos a evidenciar conceitos clássicos e contemporâneos sobre memória, bem como algumas contextualizações, acerca do tema:

### **Memória individual e coletiva: imbricações**

Ao fazermos um recorte dos núcleos sociais, identificando um determinado grupo de trabalhadores em seu dia-a-dia, dentro das organizações, estaremos identificando alguns fenômenos, que ilustrariam as conexões de memória individual e coletiva. Deparando-nos com as rotinas neste ambiente laboral, no qual os trabalhadores compartilham relacionamentos e, adotando-se o pressuposto de que o surgimento de memória coletiva tem em sua composição memórias individuais Halbwachs (1990, p. 51), cristaliza-se esta afirmação, num simples exame de relatos de experiências vividas pelos componentes do grupo, desde que os mesmos tenham vivenciado experiências no ambiente de trabalho, por um período específico.

Com certeza, surgirão falas as quais tem sua origem em momentos individuais e singulares dos trabalhadores, que foram estruturados também pelos relatos recebidos de colegas do narrador, que estiver expressando suas lembranças em seu local de trabalho. Deste conjunto de rememorações haverá expressões, que comporão a memória coletiva desta organização. Silva (2002, pp. 428-429) nos elucida a diferença entre lembrar e comemorar, reforçando que a prática social se dá no contexto da coletividade:

A propósito, Paul Ricoeur estabelece uma distinção entre “rememoração” (parte de um processo de elaboração individual) e comemoração (trabalho de construção de uma memória coletiva). A

mediação entre a memória individual e coletiva passaria, então, segundo esse filósofo, pelo viés de uma identidade narrativa, inscrita no tempo e na ação. Retomando as antigas análises sobre o tempo e a narrativa, seus novos trabalhos enfocam a memória como prática social a partir de uma abordagem da memória coletiva.

Como disserta Ricoeur, a importância dos processos de narrativa, nesta imbricação entre o individual e o coletivo da memória, é fundamental. Na construção da memória coletiva, através do processo de memória individual, da narrativa deve emergir uma identidade comum entre os componentes do grupo social. Trata-se de elemento chave que une, junta memórias individuais, dando corpo e estrutura à memória coletiva.

A identidade comum, ao surgir da narrativa, amalgama memória individual e coletiva:

... é em torno de uma identidade, inscrita no tempo e na ação, que podemos estabelecer uma analogia entre a memória individual e a memória coletiva. Ricoeur pede emprestadas de Reinhart Koselleck as noções de “horizonte de expectativa” e de “espaço de experiência”, constitutivas da consciência histórica, para demonstrar nesse estudo da memória a pertinência da noção agostiniana dos três presentes. O “horizonte de expectativa” e o “espaço de experiência” se cruzam na experiência do presente histórico, do mesmo modo que a espera (a promessa) e a lembrança na experiência de vida de cada pessoa no presente. A memória, lembra Ricoeur, é sempre a memória de alguém que faz projetos e que visa ao devir (SILVA, 2002, p. 429).

Se a memória é processada pelas narrativas, não necessariamente orais, a consolidação da memória coletiva, por conseguinte, é indissociável de processos comunicacionais, onde a narrativa identitária tem extrema relevância. Neste ponto, o processo de linguagem faz toda a diferença. Silva (2002, p. 429), enfatiza a linguagem em processo de memória:

Em análises mais recentes sobre a memória coletiva, Ricoeur ressalta o papel da linguagem como portadora da memória. É através de uma narrativa, de uma espécie de narração da memória que essa mediação linguística se processa.

O ato de buscar e relatar lembranças, ativando a memória, não consiste apenas na exposição de experiências vividas. Para Halbwachs (1990, p. 71):

... a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.

Trata-se de um processo em que se entrelaçam fatos históricos, imaginário, evocação de identidades, pertencimentos e relações humanas. Não há como dissociar memória de processos comunicacionais. A linguagem, não importa sua formatação - verbal ou não verbal-, é ferramenta indispensável, para que os processos de expressão da memória aconteçam.

Estes cenários de operações discursivas, em ambientes das organizações, envolvem também aspectos culturais. Martín-Barbero, sobre a interdependência entre comunicação e cultura, escreveu:

As relações da cultura com a comunicação têm sido frequentemente reduzidas ao mero uso instrumental, divulgador e doutrinador. Essa relação desconhece a natureza comunicativa da cultura, isto é, a função constitutiva que a comunicação desempenha na estrutura do processo cultural, pois as culturas vivem enquanto se comunicam umas com as outras e esse comunicar-se comporta um denso e arriscado intercâmbio de símbolos e sentidos (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 68).

Estreitando-se nossa análise, para um âmbito mais restrito de cultura – cultura organizacional – podemos afirmar que, no ambiente laboral, a comunicação exerce protagonismo, em cenários de expressividade de memórias, envolvendo aquele grupo social específico.

As lembranças, muitas vezes vagas, chamadas de reminiscências, para se consolidarem, necessitam associar-se a outras lembranças, para preenchimento dos eventuais esquecimentos ou lacunas que vão surgindo neste processo. É o que Martinuzzo (2005, p. 2) reforça alegando “Para saber quem somos, precisamos das lembranças dos outros.” Inicia-se um complexo processo comunicacional onde vários atores trocam suas experiências e, mutuamente, expressam e combinam suas experiências dando forma à memória coletiva.



Em seus estudos sobre a lembrança individual como limite das interferências coletivas, Halbwachs constrói seu pensamento enfatizando a dinamicidade da memória individual, movida pela complexidade e mutabilidade das relações humanas:

... se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. [...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 1990, p.51).

Depreende-se que a memória coletiva tem sua energia sedimentada, pela própria coletividade, bem como pela da manutenção do indivíduo no grupo. Caso contrário, há a possibilidade enfraquecer-se. Concomitantemente, destaca que, dentre as reminiscências comuns, há diferenças na intensidade com a qual as mesmas são lembradas e relatadas.

### **A comunicação como ferramenta de interface social da memória institucional**

Os processos comunicacionais diferenciam seres humanos em sua essência. Os mesmos só têm lugar em grupos sociais, sendo indispensáveis, nos atos de memória, constituindo importante instrumento de interface social. Rossetti (2008, p. 64) cita Aristóteles: “Na *polis* grega, o homem se revela ao mundo no discurso e na ação. Este fato esclarece a forte relação ente o social e o comunicacional: na fala e no ato, o homem tem visibilidade social no mundo”.

Partindo do pressuposto de que, em tempos de disputa acirrada por mercados em que a fidelização dos clientes torna-se cada vez mais difícil, ao contrário, dos tempos em que havia menos “players” no jogo empresarial; alimentar uma percepção positiva a respeito da reputação de uma organização é trabalho que envolve estratégia extremamente relevante, em projetos de comunicação institucional.

Toda a argumentação em torno da imagem projetada, a qual deve reforçar os adjetivos qualitativos de qualquer tipo de organização, remete, invariavelmente, ao exame

da história da empresa; pois o levantamento de sua trajetória, para consolidação de sua marca é que dará credibilidade às intenções dos gestores da comunicação.

Planejar, executar e monitorar um projeto de memória institucional implica na tarefa de levantamento de vários elementos, muitas vezes pertinentes a memórias individuais, ou ainda memórias já coletivizadas, as quais serão as principais peças do imenso quebra-cabeças que dará forma às ações e subprojetos, que envolverão tal construção.

A professora Nicole D’Almeida<sup>3</sup>, quando inquirida sobre a importância da memória coletiva nos negócios, alerta:

... A questão da memória é ao mesmo tempo um problema (o esquecimento ou a dificuldade de transmissão) e uma solução (reafirmação da vontade de continuidade). A questão da memória é política e social. Mais recentemente, ela passou a ser também uma questão econômica, vinculada ao mundo dos negócios. [...] A memória ativa é posta a serviço de uma identidade, bem como de um posicionamento de marca e de empresa. Ela instala uma presença durável nas mentes, que é um remédio diante da fugacidade, e também uma singularidade (originalidade) no universo da multiplicidade de produtos, de marcas e de atores. A memória funciona, portanto, como uma prova, como uma garantia e como um capital de experiência conquistada. A ativação do passado no mundo do business não é sinal de nostalgia, mas de serviço ao presente e ao futuro. (D’ALMEIDA, 2014, p. 151).

A pesquisadora enfatiza o fato das empresas utilizarem a estratégia de obter visibilidade e notoriedade, para consolidar sua presença no mercado, através de políticas de comunicação, utilizando-se da forma verbal e sensorial, componentes da retórica, formando extenso sistema de signos, que na abordagem de D’Almeida (2014, p. 152), se traduzem por:

... dimensões materiais (arquitetura de empresa), imateriais (websites, presença nas redes sociais), racionais e emocionais. O imperativo comunicacional consiste em buscar uma presença multiforme e reconhecível, no espaço físico, no espaço midiático e no espaço mental das sociedades e dos indivíduos. Não sendo mais possível a onipresença

---

<sup>3</sup> Doutora em Ciências da Informação e da Comunicação - Université Paris IV – Sorbonne e titular de HDR – Habilitation à Diriger Recherches, pesquisadora e professora catedrática da École des Hautes Etudes en Sciences de l’Information et de la Communication (Celsa), da Universidade de Paris IV – Sorbonne.

em um universo preenchido e até saturado de atores, de produtos e de mensagens, o importante é ser ou aparecer como único.

Esta rede de símbolos, que formam o imaginário individual, coletivo e, portanto, social das empresas, apesar de toda a força que abrigam, não dão materialidade à memória, pois como a professora Nicole nos recorda:

A memória não faz parte de ativos materiais como a infraestrutura técnica ou os ativos financeiros. Ela é imaterial, porque constituída de valores, de maneiras de fazer, de modos de relação e nesse sentido ela é um componente da cultura organizacional (D'ALMEIDA, 2014, p. 153).

Os estudos desta especialista reforçam que a memória não existe espontaneamente e nem naturalmente, não sendo composta unicamente de passado (D'ALMEIDA, 2014). O que ocorre, é o processamento organizado da reconstituição e seleção dos elementos do passado. Neste cenário, estão incluídos, além do futuro, o esquecimento. Segundo a autora, (2014, p. 153):

A memória resgatada das organizações é um argumento importante que confere ao produto, ao serviço ou à imagem da empresa um relevo que multiplica a confiança. A memória enquanto narrativa de uma experiência bem-sucedida ao longo do tempo constitui um capital intangível precioso, fonte de reputação e de valor. A maior parte das empresas pelo mundo agora compreendeu a importância dessa dimensão e em todos os países se publicaram livros de história organizacional e se montaram museus de empresas.

Declarada a importância das narrativas de memória empresarial, como elemento construtor de confiabilidade, como metal precioso na construção e manutenção de reputações, faz-se necessário reforçar a interface social que sedimenta todo este processo.

Estudos sobre memória de empresas passam pela questão da imbricação dos conceitos de memória individual, coletiva, social, identidade, comunidade e pertencimento. Destes elementos, emerge a força das relações sociais, na construção da memória, pois pelas narrativas acumuladas, em muitos casos relatos individuais, gera-se narrativas coletivas, que apresentam sentido e lógica na historicidade das organizações, fortalecendo grupos, pela consolidação do sentimento de pertencimento, reforçados a cada depoimento, a cada peça devidamente “encaixada” no quebra-cabeça.

Santa Cruz (2014, p. 2) evidencia ações de empresas, em projetos de comunicação, para culto à memória empresarial:

A cultura da memória, que já se firmara como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais (HUSSEIN, 2000), assumindo o papel de ser uma narrativa que forneça sentido individual e coletivo, também contaminou o tecido corporativo. Práticas memorialísticas vêm sendo adotadas como ferramentas estratégicas de comunicação e relacionamento por parte de empresas e instituições (NASSAR, 2006, 2008; RIBEIRO e BARBOSA, 2007; COSTA, BARROS E CELANO, 2012; SANTA CRUZ, 2012, 2013).

Ampliam-se as reflexões sobre a operacionalização complexa e relevante, que se dá nos projetos de comunicação de memória. A pesquisadora explora, em seu ensaio, como se entrelaçam as etapas e decisões estratégicas, na construção da imagem a se projetar para públicos diversos, passando pelo levantamento de acontecimentos passados até o resgate do valor do indivíduo enquanto colaborador e ser humano. Neste aspecto, Santa Cruz (2014, p. 2) discorre:

Este desenvolvimento das diversas iniciativas memorialísticas no campo das organizações, além de implicar uma ampliação do mercado de atuação da comunicação corporativa, também aponta para novas questões: a revisitação do passado, o uso das experiências para criação de imagem institucional, a valorização dos sujeitos e suas vivências, a reconfiguração da identidade, a recuperação da nostalgia, o resgate da oralidade, a rememoração como objeto de consumo etc.

A formação desta grande teia, que envolve tecidos, muitas vezes de diferentes origens (pessoas), que passam a entrelaçar fios, que se tornam homogêneos (comunidade laboral) é a gênese do desenvolvimento de um projeto de memória empresarial.

Dentre vários objetivos de um processo de estratégia de comunicação de memória, acreditamos que o mais importante e, que encabeça todo o projeto, tem a ver com reputação. Assim, os discursos que, porventura sejam elaborados e disseminados, vão ter em seu bojo uma postura de construção ou manutenção de reputação ilibada da organização. Não importando sua origem, deverá ser percebida como positiva. Este conjunto de construções comunicacionais, não se efetiva sem a revisitação, o desvelar, a pesquisa e investigação da história da empresa.

São variadas as ações possíveis em projetos de memória institucional. A professora Isabela Pimentel<sup>4</sup>, orienta a comunicadores, o uso de algumas ações básicas, no desenvolvimento e aplicação de um projeto de memória institucional:

- ♦ Livro histórico institucional;
- ♦ Folder para novos empregados, contando mais sobre a história da empresa;
- ♦ Área no site institucional que contenha a história da empresa;
- ♦ Kits para estudantes, pesquisadores e imprensa, que contenha informações relevantes sobre a história e trajetória da corporação;
- ♦ Produção de documentário histórico baseado no conceito de *storytelling*, com o objetivo de gerar envolvimento;
- ♦ Vídeos com depoimentos de funcionários (interno);
- ♦ Exposição temática;
- ♦ Criação de um centro de memória virtual.

Em todas as peças aqui relatadas e outras que, porventura decidir utilizar o profissional de comunicação, haverá a necessidade do detalhamento, da preocupação com o rigor da narrativa, do depoimento, do cuidado com as falas e edição das publicações. E, para compor todos estes materiais, narradores, de forma individual ou coletiva, darão corpo ao produto final – a memória institucional -, que terá a responsabilidade de traduzir os objetivos dos gestores, especialmente, em relação à imagem projetada pela empresa, a qual deseja-se percebida, pelos receptores desta importante mensagem.

## Conclusão

À luz desta breve explanação dos elos existentes entre o indivíduo, a coletividade e os processos de comunicação nas organizações, sob o ponto de vista da memória; acreditamos que, não há como projetar, desenvolver e implantar um projeto de memória institucional, sem dar espaço não apenas aos conceitos, mas também à utilização da historicidade da empresa via memória individual e memória coletiva.

---

<sup>4</sup> Jornalista e Historiadora, especializada em Comunicação Organizacional integrada, pela ESPM/RJ. Disponível em <http://pt.slideshare.net/isabeladpimentel/lembrar-para-pertencer>. Acesso em 06/03/2015 às 17:15h.

Em outras palavras, destacamos neste trabalho a relevância de se projetar comunicação memorialística, com fortes alicerces em fatos que envolvam das interfaces sociais entre memória individual e coletiva, em ambientes de comunidades laborais.

Os pesquisadores estudados, demonstram a força da comunicação, através das narrativas dos atores sociais, como elemento de conservação, permanência e disseminação das crenças, mitos, lendas, ritos, rituais e, por consequência das memórias e imaginário, que constituem a historicidade dos ambientes organizacionais.

### Referências:

D'ALMEIDA, Nicole. Memória organizacional, narrativa de uma experiência bem-sucedida ao longo do tempo. **ORGANICOM** - Revista Brasileira de Comunicação Organizacional e Relações Públicas. ano 11. nº 20. 1º. semestre 2014.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de (org.). **Por uma outra comunicação**: mídias, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARTINUZZO, José Antonio. **Mídia e memória – Estudantes de Jornalismo da Universidade Federal do Espírito Santo escrevem a história da Comunicação capixaba**. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/3o-encontro-2005-1/Midia%20e%20memoria.doc>.

ROSSETTI, Regina. Visões Teóricas acerca das confluências entre comunicação, sociedade e inovação. In: **Comunicação e Inovação**. Mônica Pegurer Caprino (org.) São Paulo: Paulus, 2008.

SANTA CRUZ, Maria Marcellino de. Inventário: o lugar da memória organizacional na pesquisa em Comunicação no Brasil. **COMUNICON** - Congresso Internacional Comunicação e Consumo - 2014 - PPGCOM ESPM. São Paulo. (8 a 10 de outubro 2014). Disponível em: [http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/gts/gt\\_sete/GT07\\_SANTACRUZ.pdf](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GT07_SANTACRUZ.pdf)

SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememoração”/comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 425-438. 2002. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200008&script=sci_arttext)

## Depois eu é que sou atrasada? Controle social no comercial “Avó” de Havaianas<sup>1</sup>

Carla de Araujo Risso<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA

### Resumo

O artigo investiga a repercussão do anúncio “Avó” de Havaianas, considerando a relação que os idosos mantêm com a publicidade de produtos e as relações que os meios de comunicação e o CONAR estabelecem entre imaginário, moral e consumo. Pensando no processo de constituição da identidade social e que, permeando a trama do tecido social, existem diversos discursos circulantes capazes de influenciar a tomada de atitudes no âmbito de microcosmos sociopolíticos, o artigo busca investigar o conteúdo do anúncio, bem como os possíveis efeitos que o tratamento dado à personagem idosa possa ter, que suscitaram queixas de consumidores de todo o país junto ao órgão de autorregulamentação publicitária e acarretaram medidas de alteração no horário de veiculação do comercial.

**Palavras –chave:** Opinião Pública; Controle Social; Idoso; Discursos Circulantes

### Introdução

Nas palavras de Charaudeau (2006, p. 131), “não há captura da realidade empírica que não passe pelo filtro de um ponto de vista particular, o qual constrói um objeto particular que é dado como fragmento do real”, posto que a realidade empírica sempre está atrelada a um real construído, e não à própria realidade. Afinal, o mundo não pode ser abarcado em sua totalidade por uma única pessoa. Antes, para ser compreendido, esse mundo deve

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10 - Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória. Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Professora doutora do Curso de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, e-mail: carlaarisso@gmail.com

ser explorado, relatado e imaginado pelo indivíduo, que vai codificar o ambiente em que vive por meio de representações ou ficções.

Do mesmo modo que, individualmente, cada ser humano constrói imagens em sua cabeça – a imagem de si próprio, dos outros, de suas necessidades, propósitos e relacionamentos –, os grupos de pessoas, coletivamente, também constroem imagens sobre o que pensam de si próprios e sobre os contextos sociais nos quais estão inseridos.

Essas imagens criadas coletivamente é o que Lippmann (2008, p. 40) chama de Opinião Pública, noção que, no decorrer da história, assumiu “um espaço de representação” tomado, essencialmente, como o discurso manifesto de uma organização coletiva de sistemas de valores – próprios a um grupo e constituídos a partir de esquemas de pensamento normatizados. A opinião pública de setores da sociedade, quando exibida diante de sua própria coletividade, propicia a visibilidade e constrói marcas de identidade mediante o compartimento das características comportamentais que diferenciam um grupo do outro.

Deve-se ressaltar que o sistema de avaliação sobre o qual se baseia a opinião pública não é universal, pois está atrelado a um modelo de comportamento social pelo viés de um sistema de normas, que é sempre relativo a um contexto sociocultural.

Na complexidade da sociedade de massas, os diversos grupos sociais tendem a perseguir interesses muito diferentes – algumas vezes, até divergentes –, o que torna difícil ou impossível a obtenção de um consenso que resulte do debate livre e racional dos temas de interesse público. Logo, a opinião pública só pode comportar uma seleção contingente de temas que é, de certo modo, orientada para a resolução de problemas pontuais. Isto posto, o espaço público também não é único nem universal, mas sim plural e em movimento – resultado da interação dialética das práticas sociais e das representações, dependente das especificidades culturais de cada grupo social. Tais especificidades podem ser detectadas no caso do comercial “Avó” criado pela agência AlmapBBDO para a marca Havaianas, da São Paulo Alpargatas, que foi veiculado a partir de 5 de setembro de 2009. Esse anúncio sensibilizou uma parcela da população brasileira, que pediu providências junto ao CONAR, Conselho Nacional de Autorregulamentação



Publicitária, para que o comercial fosse retirado do ar. Outra parcela ficou indignada com uma possível “censura” e manifestou-se a favor da campanha publicitária nas redes sociais.

Cabe lembrar que este artigo – alinhado com os conceitos adotados pelo Observatório em Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – assume que a Constituição Brasileira de 1988 extinguiu a censura oficial do governo, tornando a expressão intelectual, artística, científica e de comunicação um direito fundamental de todos os cidadãos.

Em entrevista concedida a Larissa Teixeira (2012), a professora da ECA Maria Cristina Costa afirma que “com o fim da censura oficial, o que houve foi o aparecimento de outras formas de controle da comunicação e da produção artística, que são controles indiretos e mais distantes do Estado”. É o que Mannheim (1971, p. 178) define como “controle social”, ou o “conjunto de métodos pelos quais a sociedade influencia o comportamento humano, tendo em vista manter determinada ordem”. É sob esta perspectiva que o caso “Avó” das Havaianas será analisado.

### **A Avó moderninha**

O argumento do comercial é bem simples:

Avó: Não acredito que você veio para o restaurante de chinelo.

Neta: Deixa de ser atrasada, né vó. Não é chinelo. É Havaianas Fit. (atriz mostra o pé calçando o produto). Dá para usar em qualquer lugar.

Avó: Que é bonitinha é.

(chega o ator Cauã Reymond e senta-se em outra mesa)

Neta: Olha lá, vó.

Avó: É aquele menino da televisão. Você tinha que arrumar um rapaz assim para você.

Neta: Mas deve ser muito chato casar com um famoso, né?

Avó: mas quem falou em casamento? Eu estou falando de sexo.

Neta: (com espanto) Vó!

Avó: Depois a atrasada sou eu.

Passadas duas semanas, *depois de várias reclamações de telespectadores e da abertura de um processo no CONAR, Conselho Nacional de Autorregulamentação*

Publicitária, a agência antecipou-se e retirou o anúncio e colocou outro filme com a mesma atriz idosa dizendo:

Algumas pessoas reclamaram da propaganda das novas Havaianas Fit. Em respeito a elas, a Havaianas decidiu tirar o comercial da TV. Por outro lado, algumas pessoas adoraram a propaganda. Em respeito a elas, a Havaianas decidiu manter o comercial na internet. Democrático, né? Se você quiser assistir ao comercial, entre no site. Viu como eu sou moderninha?

Sob a representação nº 238/09, o comercial foi julgado pelo Conar, em novembro de 2009. O relator do processo, Conselheiro André Luiz F. Costa, fundamentando-se nos Artigos 1º., 3º., 6º., 19, 22 e 37 e 50 letra "b" do Código Nacional de Autorregulamentação Publicitária, escreve:

Dezenas de consumidores de diversos estados brasileiros reclamaram ao Conar do comercial "Havaianas - Avó", veiculado em TV sob a responsabilidade da São Paulo Alpargatas. Em síntese, as queixas fazem referência ao fato de a avó estimular a neta à prática de ato sexual sem compromisso e sem a menção da segurança necessária. Segundo a denúncia, o comercial seria inadequado por constituir apelo excessivamente malicioso e contrário aos valores sócio-educativos.

O anunciante e a agência responsável pelo comercial, a AlmapBBDO, refutaram as acusações, alegando que a publicidade em questão segue a linha de comunicação de Havaianas, que privilegia o bom humor, a diversão e a surpresa, sempre reservada para o final das mensagens. No caso, alegam que a avó é colocada numa situação em que representa a modernidade e, portanto, surpreende. Além disso, teria uma postura condizente com o comportamento do público jovem e adulto contemporâneo.

O relator da representação concordou com a defesa no que tange ao fato de a publicidade em questão ser criativa, bem-humorada e estar em concordância com o comportamento da maioria do público. Contudo, observou que é preciso respeitar a preocupação dos consumidores que se sentiram incomodados com a veiculação.

Por maioria, o Conselho de Ética acatou o voto do relator pela alteração no horário de veiculação do comercial, que deve restringir-se a programação adulta. (CONAR)

O Artigo 1º do Código do CONAR versa que “Todo anúncio deve ser respeitador e conformar-se às leis do país; deve, ainda, ser honesto e verdadeiro”. O anúncio em questão não desrespeitou as leis brasileiras, nem tão pouco contrariou o Artigo 3º, “Todo

anúncio deve ter presente a responsabilidade do Anunciante, da Agência de Publicidade e do Veículo de Divulgação junto ao Consumidor”, ou o Artigo 6º: “Toda publicidade deve estar em consonância com os objetivos do desenvolvimento econômico, da educação e da cultura nacionais”.

O argumento contra a veiculação pode ser encontrado na Seção 1, que trata da “Respeitabilidade” e na Seção 2, que fala da “Decência”. O artigo 19 ressalta que “Toda atividade publicitária deve caracterizar-se pelo respeito à dignidade da pessoa humana, à intimidade, ao interesse social, às instituições e símbolos nacionais, às autoridades constituídas e ao núcleo familiar”, enquanto o artigo 22 afirma que “Os anúncios não devem conter afirmações ou apresentações visuais ou auditivas que ofendam os padrões de decência que prevaleçam entre aqueles que a publicidade poderá atingir”.

Aqui podemos interpretar que o relator acredita que o anúncio faltou com respeito à dignidade do núcleo familiar e ofendeu os padrões de decência que prevalecem entre aqueles que podem assisti-lo. Mas como podemos determinar o que é decente ou não para a dignidade do núcleo familiar?

A repercussão do comercial “Avó” das Havaianas se deu principalmente na internet, na qual os Blogs reproduziram o conteúdo e abriram espaços para comentários. Encontramos algumas pistas do que incomodou uma parcela da população nos comentários postados no site da Rede Novo Tempo de Comunicação, ligado à Igreja Adventista do Sétimo Dia:

**Alice Ostapenko** em 1 de outubro de 2011 12:34

Fico feliz em ver que ainda existem pessoa que preservam os princípios bíblicos, esta senhora deveria ter vergonha de deixar que suas descendências futuras a veja se expondo desta maneira, nos avós temos que zelar por nossa geração, pois serão o futuro do nosso mundo, será que ela já parou parra pensar que um dia vai ter que prestar contas diante de DEUS? [...]

**Cristiane Nogueira Oliveira** em 29 de setembro de 2009 7:25

As sandálias são Um santo remédio mesmo...

Eu assisti a propaganda e fiquei muito chocada, não gostei e não queria meus filhos vendo. Que bom que tiraram do ar, ontem mesmo eu vi a vovozinha dando explicação pq foi retirado do ar... Agora está na internet, onde é livre, e muita podridão tem, muito pior do que a propaganda.

Desejamos que o Senhor Jesus volte logo para acabar com tudo isso.



Já no blog Plantão Online, de Simone Roitman, consultora de Gestão de Marketing Online, há uma variedade maior de opiniões:

**Carla Melo**

Acho um absurdo censurar. Passam tantas coisas piores. As novelas passam quase sexo explícito. Só falam de estupros, guerras, drogas, policiais corruptos entre outros. Por que não proíbem esses políticos que falam um monte de mentiras na televisão? Se acharem ruim ou impróprio, era só mudar de horário o comercial, simples e prático.

**João Bosco da Costa** em 22/09/2009 at 6:58 PM

Valores dá quem valores tem, a família a moral e a decência, realmente não está mais encontrando espaço na sociedade atual, quando começamos a banalizar o sexo, como essa pretensa vovó das havaianas, é se igualar a cachorros e cadelas no meio da rua, o sexo pelo sexo no instinto, caramba, tem que ter amor gente!

**Napolini** em 22/09/2009 at 9:32 PM

Uma pena. A propaganda revela que também existem pessoas de idade interesseiras, que curtem sexo... Não vejo problemas. A censura busca manter estereótipos de pessoas, passando uma imagem muito falsa. Eu resumiria em uma palavra: hipocrisia.

**Adrián** em 23/09/2009 at 8:54 AM

Não somente acho um absurdo censurar que as pessoas adultas de qualquer idade vivam e curtam a sua sexualidade livremente (sempre que com responsabilidade) como uma empresa grande e consolidada como HAVAIANAS dar ouvidos a críticas tão da idade média. Por favor, estamos no século XXI, foi uma opinião de falada, nem sequer explícita. Chega de hipocrisia.

Por outro lado para todos os adultos que somos e queremos ver a publicidade podemos vê-la via net. Sempre se encontra o meio para transmitir a mensagem.

**Elisabeth de oliveira** em 23/09/2009 at 9:36 PM

Não só eu como minha voinha adorávamos esse comercial porque parece muito com a gente. EU acho que isso é a realidade.

Se for pra falar sobre isso e melhor que seja com pessoas que sabem o que e melhor pra vida da gente....a gente adorava....



**Eliana em 26/09/2009 at 4:05 PM**

eu sinceramente não gostei, tenho duas filhas adolescentes, e tento passar a importância do sexo em nossas vidas, mas sem banalizar, frisar que é importante somente com amor, com a pessoa certa, e na hora certa, sem forçar, porque muitas vão pra cama com o namorado, só pra ser moderninha e pra contar pra turma quantos já pegou, isso é ridículo, meninas se dão mais valor, se gostem mais, na minha opinião quem faz sexo banal por fazer, uma prostituta tem mais valor.

**Netto RP em 27/09/2009 at 11:22 PM**

Legal, se ao ver um comercial desse, a pessoa se diz influenciada e sai fazendo sexo com qualquer um, o problema não é do comercial, e sim da PESSOA! Achei um absurdo que por causa de uma meia dúzia de ofendidos que a propaganda foi tirada do ar (pelo menos ainda continua na net). A pessoa se diz ofendida, mas poxa, pega um jornal, assiste um telejornal e verá casos que realmente embrulham o estomago, coisa indigesta mesmo, e a maioria nem liga! Logo esquece!. Mas agora qdo aparece uma insinuação de sexo num comercial... vixe.... acendam as tochas! Queimem tudo! Aff... muita hipocrisia.

Os discursos manifestados indicam que o que de fato incomodou no anúncio publicitário foi a presença de uma senhora de 84 anos incentivando a neta a praticar sexo sem casamento.

### **A representação do idoso**

Araújo e Carvalho (2005) lembram que 60 anos é a idade que a ONU (Organização das Nações Unidas) define como o início da velhice nos países em desenvolvimento – idade elevada aos 65 anos nos países desenvolvidos. “A ‘velhice’ é considerada a última fase da existência humana e o ‘envelhecimento’ atrelado às mudanças físicas, psicológicas e sociais”.

O adjetivo “velho” é considerado depreciativo em quase todas as instâncias do discurso. Não se vende mais carro velho ou usado, vende-se carro *seminovo*. Não se chama um objeto de decoração ou uma peça de vestuário de velha ou antiga – para ser atrativa, trata-se de algo *vintage* ou *retrô*. No caso de pessoas, substituíram-se os termos “velho” ou “velhice” por “terceira idade” ou “melhor idade”. Todas essas manifestações dos discursos circulantes já indicam preconceito, pois, caso contrário, essa troca de palavras não seria necessária.

Araújo e Carvalho (2005) mencionam que há ainda outras metáforas acerca do envelhecimento: “*amadurecer* e *maturidade* significam a sucessão de mudanças ocorridas no organismo e a obtenção de papéis sociais, respectivamente”.

Simson (2003) faz uma distinção entre o que designa como sociedades da memória, que existiram no passado, e as novas sociedades do esquecimento. Nas sociedades antigas, o idoso era valorizado porque, em meio a um volume de informação consideravelmente restrito, devido a sua maior experiência e vivência, cabia a eles a tarefa de transmitir os conhecimentos às novas gerações. Os idosos tinham o importante papel social de guardiões da memória, transmitindo os fatos e vivências que foram retidos como fundamentais para a sobrevivência do grupo.

Esse papel social dos idosos foi sendo gradativamente perdido ao longo da história das sociedades ocidentais, mas, muito mais intensamente, na contemporaneidade, quando cada vez mais se diversificam e se sofisticam os suportes para o registro e manutenção da memória (documentos escritos, imprensa, fotografia, vídeo, discos, CDs, DVDs, disquetes etc.). Esse enorme volume de informações fez surgir, nessas novas sociedades do esquecimento, instituições especialmente voltadas ao trabalho de coleta, seleção, organização, guarda, manutenção adequada e divulgação da memória de grupos sociais ou da sociedade em geral nessas novas sociedades do esquecimento.

A sociedade do esquecimento supervalorizou o jovem, que passou a ser sinônimo de eficiência, produtividade, beleza e bem estar, desprezando o que é antigo. Para Cabral (2004), o problema da constituição social do envelhecimento teve seu apogeu no decorrer do século XX, e resultou da conjunção de fatores que emergiram no processo de mudanças na sociedade e que incluem

desde as conquistas da liberdade até as novas relações de poder, bem como o desenvolvimento das forças produtivas, aumento da expectativa de vida, distribuição da riqueza, novos padrões culturais, sistemas de controles sobre a vida humana, conquistas na medicina, elevação dos padrões educacionais, difusão dos sistemas de comunicação e outros que formam a teia complexa da sociedade pós-moderna.



Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), há uma tendência de envelhecimento da população brasileira observada desde o Censo de 2002. A expectativa é que o País em alguns anos terá uma população majoritariamente idosa: em 2030, o grupo de idosos de 60 anos ou mais será maior que o grupo de crianças com até 14 anos e, em 2055, a participação de idosos na população total será maior que a de crianças e jovens com até 29 anos, chegando a 63,2 pessoas de 60 anos ou mais para cada 100 em idade potencialmente ativa em 2060.

Os idosos, segundo o censo do IBGE de 2010, são em sua maioria mulheres (55,7%) brancas (54,5%), vivem em áreas urbanas (84,3%) e correspondem a 12,6% da população total do País, considerando a participação relativa das pessoas com 60 anos ou mais. Os números mostram ainda que a principal fonte de rendimento dos idosos de 60 anos ou mais é a aposentadoria ou a pensão, equivalendo a 66,2%, e chegando a 74,7% no caso do grupo de 65 anos ou mais. O que reforça a imagem de que os idosos são improdutivos.

O processo de envelhecimento é acompanhado de várias mudanças psicológicas, biológicas e sociais. Em meio a essas mudanças, o idoso enfrenta fato da velhice não ter um papel definido em nossa cultura e, conseqüentemente, a desvalorização social da velhice e do idoso que se reflete em como os veículos de comunicação e a publicidade o retratam.

Debert (2003), para entender o caráter das representações sobre a velhice nos anúncios publicitários, desenvolveu entrevistas com seus criadores, buscando as razões para a utilização da personagem mais velha nas peças. Os publicitários afirmaram que os estereótipos, bem como a sua quebra, são a base da criação na propaganda: “A gente trabalha em cima dos estereótipos que as pessoas têm. E a gente trabalha muito também em cima da quebra de expectativas. Muitas vezes a grande ideia de um comercial é você trabalhar com os estereótipos que as pessoas já têm, mas subvertendo essa ordem”.

O comercial “Avó” das Havaianas começa reforçando os estereótipos sobre a velhice com o figurino da atriz principal. A senhora veste um casaco escuro de lã



mesclada, saia preta, sapatos pretos de salto 5 cm, colar de pérolas, aliança e cabelos curtos e impecavelmente brancos.



A jovem veste um vestido estampado, de cor predominantemente vermelha, coberto por um casaquinho fino de cor verde. A moça tem cabelos longos, castanhos com uma mecha presa, com uma maquiagem suave e unhas vermelhas nos pés e nas mãos. Pela comparação do figurino, podemos perceber o antagonismo entre as cores escuras da senhora e o colorido da jovem.



Esteticamente, assim perpetuam-se as diferenças entre jovens e velhos. Contudo, no desfecho da ação, esse anúncio quebra com o estereótipo de idoso, quando coloca uma senhora de 84 anos dizendo: “quem falou em casamento? Eu estou falando de sexo”.

Essa frase chocou muitos espectadores que diziam: “essa pretensa vovó das havaianas banaliza o sexo, igualando-se a cachorros e cadelas no meio da rua, o sexo pelo sexo no instinto”. Esse argumento indica que, para uma parcela da população, praticar sexo fora do casamento é um ato irracional, praticado por animais.

Fica evidente que, ao lermos as postagens de um blog vinculado à Igreja Adventista do Sétimo Dia, a propaganda incomodou os espectadores fervorosamente cristãos, pessoas que tradicionalmente têm grande preocupação com a instituição familiar e com o casamento.

Já entre os que manifestaram a favor do anúncio a tônica era chamar a “censura” de um ato de hipocrisia. Afinal, “passam tantas coisas piores” nas novelas e filmes. Uns argumentam que, em pleno século XXI, “uma opinião de falada, nem sequer explícita” não poderia causar tanto furor. Outros defendem que “as pessoas adultas de qualquer idade vivam e curtam a sua sexualidade livremente”.

De qualquer modo, o CONAR sensibilizou-se com os argumentos daqueles que se sentiram ofendidos com o anúncio e determinou que o comercial fosse exibido apenas em “horários de adultos”.

Para além da questão do idoso, esse anúncio nos leva também a uma reflexão sobre a questão de gênero. Se o comercial apresentasse um avô tendo a mesma conversa com seu neto, será que haveria a mesma comoção? Ou o fato das personagens serem uma senhora e uma moça amplificou a discussão? Não temos como responder a essas questões, porém observando um conjunto de anúncios estudados por Debert (2003), nos quais há uma representação do velho poderoso, ativo e perspicaz, que ocupa um lugar central no argumento – os consumidores denominados de “*affluent*”, “*active*” “*master*” ou “*os sortudos*”, que se opõem aos velhos “econômicos” ou pobres –, não parece haver tanto repúdio à representação de um homem idoso sexualmente ativo.

### Considerações finais

Todo grupo social, para reconhecer-se como tal, precisa regular suas trocas segundo regras de classificação dos objetos, das ações e das normas de julgamento. Segundo Patrick Charaudeau (2006, p. 116), os grupos criam representações discursivas que, essencialmente, têm três funções sociais intimamente ligadas umas às outras: a *organização e normatização coletiva dos sistemas de valores*; a *exibição das características comportamentais do grupo* (rituais e lugares-comuns), para construir sua identidade e tornar visível aquilo que compartilham e que os diferencia de outros grupos; a *encarnação dos valores dominantes do grupo* em figuras (indivíduo, instituição, objeto simbólico) que desempenham o papel de representar a identidade coletiva. Ou seja, todos os grupos sociais têm costumes, tabus, ou leis que regulam os discursos, o modo de vestir, os atos religiosos e a expressão sexual.

Sendo assim, para Charaudeau, o espaço público não pode ser universal, uma vez que depende das especificidades culturais de cada grupo inserido na sociedade. Para responder à questão da natureza do espaço público, Charaudeau refere-se à noção de “discurso circulante”:

O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados. Esses enunciados tomam uma forma discursiva que, por vezes, se fixa em fragmentos textuais (provérbios, ditados, máximas e frases feitas), por vezes varia em maneiras de falar com fraseologia variável que se constituem os socioletos. É através desses enunciados que os membros de uma comunidade se reconhecem. (CHARAUDEAU, 2006, p. 118)

O discurso circulante constrói “um espaço público que não pode ser considerado um lugar homogêneo, posto que é atravessado por movimentos e discursos de socialização e de publicização” (CHARAUDEAU, 2006, p. 119). O espaço público deve ser concebido como a conjunção entre as práticas sociais e as representações, numa interação dialética que constrói algo plural e em movimento. E é nesse espaço público que são formadas as opiniões – resultado de uma atividade que consiste em reunir elementos heterogêneos e associá-los. Sendo assim, a opinião não enuncia uma verdade sobre o mundo, pois se trata

de um sistema de avaliação que se refere a um modelo de comportamento social pelo viés de um sistema de normas, o qual é sempre relativo a um contexto sociocultural.

Desta forma, a solução encontrada pela AlmapBBDO para a marca Havaianas, da São Paulo Alpargatas, procurou contemplar as diversas opiniões que cercavam o anúncio, retirando as inserções na TV aberta e publica-se na internet. Contentaram-se gregos e troianos, ofendidos pelo comercial e ofendidos pela retirada do ar do comercial. E mais uma vez, mesmo depois da abolição da Censura no país em 1988, foi aplicado o controle social no Brasil.

## Referências

ARAÚJO, Ludgleydson Fernandes de; CARVALHO, Virgínia Ângela M. de Lucena. Aspectos Sócio-Históricos e Psicológicos da Velhice. **Mneme Revista Hunamidades**. v.6, n. 13, dez.2004/jan.2005. Disponível em <<http://www.seol.com.br/mneme>>. Acesso: 09 fev. 2015.

CABRAL, Benedita Edina S. L. A Superação das Desigualdades na Velhice – Mais uma Questão Social no Século XXI. In: **VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra, 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/BeneditaCabral.pdf>>. Acesso: 09 fev. 2015.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DEBERT, Guita Grin. **O velho na propaganda**. In: Cadernos Pagu (21) 2003: pp.133-155. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n21/n21a07>>. Acesso: 09 fev. 2015.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia Sistemática: uma introdução ao estudo de sociologia**. 2.ed. São Paulo: Pioneira, 1971.

MENEZES, Amilton. **Censuraram a vovó do comercial da TV**. In: Rede Novo Tempo de Comunicação, Jacareí/SP, 24 set. 2009. Disponível em: <<http://novotempo.com/amiltonmenezes/2009/09/24/censuram-a-vozinha-do-comercial-da-tv/>> Acesso: 09 fev. 2015.

ROITMAN, Simone. **Comercial das Havaianas é censurado na TV mas continua fazendo sucesso na Web**, Rio de Janeiro, 22 set. 2009. Disponível em: <<https://plantaonline.wordpress.com/2009/09/22/comercial-das-havainas-e-censurado-na-tv-mas-continua-na-web/#comment-276>>. Acesso: 09 fev. 2015.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento**. Campinas, 2003. Disponível em: <[www.fics.edu.br/index.php/augusto\\_guzzo/article/download/57/63](http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/download/57/63)>. Acesso: 09 fev. 2015.



TEIXEIRA, Larissa. **Observatório da ECA mapeará censura e liberdade de expressão na mídia.** In: Sociedade, USP Online Destaque, 26 out. 2012. Disponível em: <<http://www5.usp.br/18645/observatorio-da-eca-mapeara-a-censura-e-a-liberdade-de-expressao-na-midia/>>. Acesso: 25 fev. 2015.

YOUTUBE. **Filme "Avó" com Cauã Reymond – Havaianas.** São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KxgTJMZo8Kg>> Acesso: 09 fev. 2015.

YOUTUBE. **Remake do comercial "Avó" das Havaianas, Cauã Reymond.** São Paulo, 2009. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=q4Lsk\\_cEdQA](https://www.youtube.com/watch?v=q4Lsk_cEdQA)>. Acesso: 09 fev. 2015.

## História do Merchandising Audiovisual<sup>1</sup>

Odenir Antonio Trevisani<sup>2</sup>  
Universidade Municipal de São Caetano do Sul - USCS

### Resumo

O objetivo deste artigo é iniciar uma reflexão sobre o *merchandising* no audiovisual. Do cinema às telas da TV, o *merchandising* comercial tem presença nas produções audiovisuais onde as marcas conquistaram percentuais representativos nas vendas de seus produtos. No que se refere a mudanças de atitudes e comportamentos, o *merchandising* social permitiu a inserção de temas polêmicos sobre problemas sociais como: AIDS, Síndrome de Dow, entre outros. Pesquisas em artigos e bibliografias nortearam este estudo. Com o passar dos anos, o *merchandising* se estendeu a outros gêneros de programas, como esportes, auditórios e eventos.

**Palavra Chave:** Merchandising; Merchandising Social; Merchandising Comercial.

### Merchandising

O *merchandising* pode ser interpretado como ação promocional, com o produto exposto no ponto de venda, com visibilidade destacada; ou como *merchandising* televisivo, com a marca fazendo parte do conteúdo da programação, que o mercado publicitário denomina *merchandising* comercial; e como *merchandising* social, voltado para as mensagens educativas de caráter social, inseridas nas narrativas televisivas que interpretam comportamentos sociais motivadas por situações externas consideradas polêmicas na sociedade, expostas de forma positiva e educativa.

Para início da compreensão do *merchandising* é necessário conceituá-lo, pois no Brasil existem controvérsias com relação ao uso do termo. Consideramos como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT10- Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul- São Paulo, [odenirt@gmail.com](mailto:odenirt@gmail.com)



*merchandising* televisivo o termo ideal para este estudo, onde a televisão se apropriou por considerar que sua programação estimula a divulgação de produtos como se fossem pontos de venda. No mercado publicitário utiliza-se o termo *merchandising* por ser uma das práticas comerciais das emissoras de televisão, utilizado com frequência entre os profissionais da área sempre que induzir a conotação de ações que inserem marcas nos conteúdos dos programas.

José Carlos Veronezzi (2005) define bem o uso da palavra *merchandising* no espaço publicitário, diferenciando essa ação que é uma das opções de marketing em contraponto das mídias tradicionais, como o rádio, as revistas e o jornal.

Merchandising tem sido usado pelo mercado para quase tudo que não seja comercial tradicional, e se tornou a denominação corriqueira para comerciais ao vivo, testemunhais, endossados por apresentadores, ações promocionais, dentro de programas, musiquinhas cantadas, e até para eventos promocionais, mesmo quando eles não têm nenhum envolvimento com meios de comunicação (p.209).

Em qualquer meio de comunicação, sejam impressos (jornais, revistas) ou eletrônicos (televisão, cinema, rádio, internet) a ação publicitária tem como objetivo atrair a atenção do público de maneira eficaz que resulta na futura compra de um produto; o *merchandising* televisivo se diferencia por fazer parte do conteúdo dos programas, inseridos nas narrativas em uma posição privilegiada que evidencia a marca.

### **Merchandising no Cinema**

O *merchandising* no cinema tem características diferenciadas por divulgar a marca em período indeterminado, desde seu lançamento nas salas de projeção até a TV aberta. A ampla divulgação de novas produções cinematográficas enfatiza a identificação das marcas inseridas em gêneros dirigidos a públicos segmentados.

A ação deve ser inteligente para o sucesso da marca, as produções criativas incluem citação ou somente visualização do produto e dependendo da integração da marca na narrativa, poderá ser identificada nos créditos iniciais do projeto.

É importante lembrar que a prática do *merchandising* já era usada no cinema americano com o objetivo de abater os custos de produção (TRINDADE, 1999).

Um exemplo de enorme impacto de *merchandising* ficou registrado no filme *O Náufrago* (2000) quando o personagem manuseia a bola da marca “Wilson” e a “Fedex” (Figura 1), uma empresa de serviços de transporte expresso internacional, são inseridas no roteiro e passam a ser lembradas de forma contundente, como fossem personagens do filme. É evidente que o mercado publicitário americano sofisticou a inserção do *merchandising*, e torna sua aparição tão natural que não prejudica o desenrolar da trama. (FELTRIN, 2011).

**Figura 1: cenas do filme O Náufrago com as marcas Wilson e Fedex**



**Fonte: imagens disponíveis na internet**

A ação é considerada como uma das maiores visibilidades da marca em um *merchandising* por tempo de permanência com 143 minutos da FedEx, com uma margem menor para a marca Wilson. (VERONEZZI, 2005).

Por outro lado há excessos cometidos pela insistência do anunciante que força a entrada de seu produto no enredo do filme, e assim permite a evidência do *merchandising* pago, deslocado na cena, sem a naturalidade da característica de um bom *merchandising*, isto é, aquele que se enquadra na cena sem forçar sua visualização.

Como exemplo de *merchandising* agressivo pode ser citado a anunciante Nike que surge na cena do filme *Forrest Gump* (1994), quando o personagem principal estrelado pelo ator Tom Hanks declara para Janny ; “você me deu o melhor presente do mundo”. Neste instante entra em cena uma caixa de sapatos, e logo surge um par de Nike (Figura 2). Janny responde: “Ele são próprios para corridas”. (VERONEZZI, 2005). A exibição

nesta cena da Nike não tem o traço de naturalidade, mas força o enredo e as falas se tornam artificiais revelando o caráter de matéria paga pela publicidade.

**Figura 2: o personagem ganha um tênis Nike para corridas**



Fonte: imagens disponíveis na internet

Outro exemplo que marcou a história do *merchandising* no cinema foi o *Maria Antonieta* (Marie Antoinette), de 2006 que apesar de ganhar o Oscar de melhor figurino, o filme traz uma cena inesquecível no quarto da rainha, Numa de troca de sapatos entre os modelos, é focalizado um par de tênis da marca *All Star Converse* (Figura 3), completamente deslocado do figurino da época, e mesmo assim a diretora Sofia Coppola justifica a ação e argumenta ser uma brincadeira, e fazer parte do universo da adolescência.

No entanto, fora do contexto histórico, não deixa de ser uma criatividade publicitária, e feita desta forma inusitada marcou de maneira enfática o telespectador (FELTRIN, 2011).

**Figura 3: *All Star* no filme *Maria Antonieta***



Fonte: imagem disponível na internet

O *merchandising* editorial como denomina o autor acima podem ser inseridos nas narrativas de quatro formas básicas, de acordo com Marcio Ruiz Schiavo (1999):

A - Menção no texto: quando os personagens mencionam o nome da marca ou produto num diálogo; (Figura 4).

B - Uso do produto ou serviço: quando a cena mostra a utilização do produto ou serviço pelo personagem, onde a marca e modelo são destacados; (Figura 5).

C - Conceitual: a personagem explicita para outro as vantagens, inovações, relevâncias e preços do produto ou serviço; (Figura 6)

D - Estímulo visual: o produto ou serviço é mostrado de forma a ser apreciado, visto no contexto da totalidade da cena, devidamente explorado pela câmera. (Figura 7).



Figura 4: De Volta para o Futuro – 1985 – o personagem é chamado por Calvin, pela identificação na cueca da marca Calvin Klein. Fonte: imagens disponíveis na internet



Figura 5: O Diabo veste Prada - 2006 – a personagem bebe água S.Pellegrino. Fonte: imagens disponíveis na internet



**Figura 6: Pulp Fiction – 1994 – no diálogo é citado a marca Kahuna Burger com elogios ao produto.**  
Fonte: imagens disponíveis na internet



**Figura 7: O Exterminador do Futuro 2 – 1991 – visualização da marca Pepsi.**  
Fonte: imagens disponíveis na internet

O autor Jean Claude Carrière (2006), comenta que a linguagem do cinema possibilita a orientação da visão do telespectador pelo próprio diretor, que seleciona o objeto de foco e despreza as demais imagens jogando luz e sombra nos produtos e através da nitidez contra turvação produzir a evidência desejada.

Nesse sentido a ação de publicidade no cinema é eficaz quando o telespectador tem facilidade de perceber, ainda que sutil, a exposição do produto ou marca no decorrer do filme e se torne algo desejável, esse laço está intimamente ligado à vida do personagem que se torna agradável ao público (FELTRIN, 2011).

No Brasil um exemplo relevante de *merchandising* no cinema que atinge o segmento infantil-juvenil destaca-se “Os Trapalhões” (Figura 8) com números expressivos na história do cinema brasileiro, representado seis vezes entre as maiores bilheterias de cinema entre os anos de 1977 a 1988, apresentando filmes de grande sucesso para seu público. (BONA; CARDOSO, 2009). Entre os mais assistidos estão “Os Trapalhões na Serra Pelada” (1982) e “O Casamento dos Trapalhões” (1988) que atingem quase a marca de dois milhões de espectadores. (JOLY; FRANCO, 2007, p. 111).

Figura 8: Os Trapalhões – Vasp, Viação Andorinha, Ford e Lâmpadas Osram



Fonte: imagens disponíveis na internet

Inúmeras marcas e produtos eram veiculados em suas produções cinematográficas, entre elas, Coca-Cola, Viação Andorinha, Firestone, Caloi e Tênis Olympicus. Ancorados no sucesso dos seus filmes assinavam produtos com sua imagem, como lancheiras, estojos, jogos, e também gibis, fonte de grande aceitação no segmento de seu público. (JOLY; FRANCO, 2007).

Portanto comenta Feltrin (2011) que o *merchandising* no cinema ganha um número indeterminado de veiculações, a exposição da marca fica maximizada, pois o filme é apresentado através de vários canais de comunicação, cinema, DVD, TV fechada e por último na TV aberta.

Nas palavras de Jose Carlos Veronezzi “o *merchandising* nasceu patrocinando o próprio cinema, onde o filme todo era a mensagem a ser vendida. Depois se passou à prática de inserir apenas produtos” (2005, p.209).

### Merchandising Televisivo

O hábito de assistir telenovelas caracteriza o cotidiano do povo brasileiro, faz parte do cenário artístico do país, inserido como um produto da cultura popular. Cada tipo de família dependendo de suas crenças, laços, tradições e culturas, criam julgamentos e interpretações de maneiras diferenciadas.

Retratam situações que causam identificação com os personagens, dramas que retratam a vida cotidiana, e ainda produzem o suspense diário de novos acontecimentos. Desta forma com esses ingredientes reunidos, torna-se o palco propício para o *merchandising* que é uma ferramenta promocional.

A atividade de *merchandising* em telenovela coloca o Brasil entre



os pioneiros no domínio desta ferramenta promocional. Mas até que ponto estas ações são manipulatórias e caracterizam uma forma de alienação da audiência, é uma questão polêmica e discutível. O fato é que o *merchandising* em telenovela tem forte poder de comunicação devido à força de influência e ao sucesso que as telenovelas possuem na sociedade brasileira. (TRINDADE, 1999).

A grande força do *merchandising* consiste no mecanismo de identificação, no poder da empatia entre o telespectador e o personagem da telenovela, que produzirão mudanças na opinião pública e nos hábitos, como também valores novos serão assimilados, e por consequência imitada na vida real (TRINDADE, 1999). Ainda Clarice Greco Alves (2010) acrescenta a evidência da sublimação das emoções no envolvimento narrativo das telenovelas.

Nessa perspectiva, o telespectador, imerso na trama ficcional e envolvido pela identificação com os personagens, enquanto sublima as tensões da vida cotidiana transferindo-se ao mundo da telenovela, é incentivado a realizar a compra e trazer o produto, de dentro da tela, para o seu cotidiano.

A autora Alejandra Pía Nicolosi (2007) “traduz com clareza o potencial” do conteúdo das telenovelas “através de uma representação realista do cotidiano brasileiro e ancorando-se no tratamento de problemas sociais contemporâneos [...] nela foram representados os valores, preocupações e preconceitos sociais próprios da sociedade brasileira”.

Um divisor de águas para a história do *merchandising* televisivo foi na novela *Beto Rockefeller* de Bráulio Pedroso em 1969 na extinta TV Tupi, quando o produto antiácido efervescente *Alka Seltzer* da Bayer entrava em cena nas mãos do personagem Beto, interpretado por Luis Gustavo, tentando curar sua ressaca depois de uma noite de muita bebida. (TRINDADE, 1999).

No entanto, segundo depoimento do próprio ator Luis Gustavo no canal Viva (Figura 9), a estória não começa com *Alka Seltzer*. Explica que foi proposto pelo anunciante Laboratório Fontoura, direto a ele como personagem principal, um cachê de três mil cruzeiros a cada citação do produto Engov, onde o personagem recomendava seu consumo para cura da ressaca, e assim citava várias vezes o antiácido.

Na época foi chamado pelos diretores comerciais que explicaram que o *Alka Seltzer* do Laboratório Bayer era patrocinador de vários programas da emissora e sendo assim, nas citações deveriam contemplar essa marca de antiácido, e não a da concorrente Engov.

Luis Gustavo, como Beto Rockfeller na estória, em uma próxima ação, com outro personagem instruído pela emissora, este outro cita *Alka Seltzer* como alívio após uma noite de bebedeira, sendo corrigido pelo ator, que dizia “você é burro, deveria ter feito como eu, bebi mais do que você e estou bem. Tomei Engov”, tendo sido novamente chamado atenção pelos diretores.

Segundo Ricardo Rafael Oliveira (2014) essa menção foi realizada a revelia da emissora, se caracterizando um contrato pessoal entre o protagonista e o Laboratório Fontoura, o que trouxe grande repercussão para marca e aumento nas vendas.

Figura 9: Luis Gustavo Canal Viva



Fonte: <http://canalviva.globo.com/programas/grandes-atores/videos/3953823.html>

Segundo Mattelart,

A popularidade das novelas não se mede somente pela cotação do Ibope, mas exatamente pelo espaço que ocupam nas conversas e debates de todos os dias, pelos boatos que alimentam, por seu poder de catalisar uma discussão nacional, não somente em torno dos meados da intriga, mas também acerca das questões sociais (*apud* MEDEIROS, 2006).

Outro exemplo de *merchandising* que marcou época, e até hoje tem forte traço em nossa memória solidificando a marca como parte de nossa história, aconteceu na telenovela “O primeiro amor” (1972) veiculado no horário das dezenove horas, dirigida ao público infanto-juvenil. Na época, o então gerente de marketing da Rede Globo,

Evandro Guimarães, intermedia as negociações entre a emissora e seu antigo empregador, a Caloi, onde ocupava o mesmo cargo. Na trama o produto, no caso a bicicleta Caloi 10, marca muito conhecida na década de 80, se encaixa perfeitamente no roteiro da telenovela onde os protagonistas deveriam ir ao colégio usando bicicletas (Figura 10).

Havia ainda no contexto da trama uma oficina de bicicletas onde o produto era visualizado inúmeras vezes. (OLIVEIRA, 2014).

**Figura 10: Bicicletas Caloi na novela “O Primeiro Amor”**



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9FUEq7Nj0eg>

Desta forma o *merchandising* faz história na televisão brasileira, preocupa a concorrente Monark, e nas palavras de Ricardo Rafael Oliveira (2014) “O modelo Caloi 10 tornou-se um sucesso de vendas o que contribuiu decisivamente para a consolidação da marca como referência em seu ramo de atuação”.

Alguns anos mais tarde em 1979, a novela “Dancing Day’s”, do autor Gilberto Braga, da Rede Globo, causou grande impacto sobre os telespectadores quando a protagonista Julia, personagem da atriz Sonia Braga, usa o *jeans Staroup* (Figura 11).

**Figura 11: Staroup em Dancing Day’s**



Fonte: imagens disponíveis na internet

Logo no ano seguinte na mesma emissora na telenovela *Água Viva*, também do autor Gilberto Braga, o *merchandising* das calças da *USTop*, vestem a personagem Lígia, papel protagonizado pela atriz Betty Faria. Sendo assim foi um marco na década de 80 para a consolidação da ação de *merchandising* em telenovelas o que aumentaria o faturamento comercial da televisão. (TRINDADE, 1999)

Como resultado subia vertiginosamente as vendas dos produtos com *merchandising* nas novelas, o que pode ser observado com as calças *Staroup* que do patamar de 40.000 peças passa após a ação publicitária para 300.000 no mês seguinte segundo Lícia Soares de Souza (1992).

As ações de *merchandising* crescem como segmento para os anunciantes, pois a presença de marcas dos mais variados tipos (carros, bebidas, aviões etc.) no interior da obra de ficção é quase lugar-comum nas novelas de hoje.

O modo através do qual a Rede Globo justifica esse tipo de inserção comercial na obra de ficção é o fato de que, para o anunciante, isso representa uma garantia maior de que o telespectador irá assistir ao marketing do produto, uma vez que nos intervalos comerciais há sempre o risco de que a pessoa saia da sala para fazer qualquer outra atividade (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 316).

### **Merchandising Social**

Mas só a partir de 1980 se consolida a aparição de *merchandising* social, uma prática largamente usada como uma das ferramentas de educação utiliza a televisão como veículo de massa que instrui ao mesmo tempo em que diverte e proporciona lazer, tocando em questões sociais em nível nacional. Uma prática que já era feita na televisão mexicana que estabelecia métodos já na pré-produção das telenovelas, com o objetivo de inserir mensagens de cunho social. Desta forma a mensagem social era estabelecida antes do término da telenovela (MEDEIROS, 2006).

O autor Márcio Ruiz Schiavo (1999, p. 1) comenta sobre essa ação dizendo: “inserção intencional e motivada por estímulos externos de questões sociais nas tramas das telenovelas”. A intencionalidade e propósito definido são as características principais do *merchandising* social.

Chama-se *merchandising* social a inserção – intencional sistemática e com propósitos educativos bem definidos - de questões sociais e mensagens educativas nas tramas e enredos das telenovelas, minisséries e outros programas de TV. [...] Os resultados alcançados até o momento confirmam ser esta uma das mais eficazes, eficientes e efetivas estratégias de *edutainment*. As questões sociais abordadas mostram-se, aos telespectadores, como parte integrante do enredo das telenovelas e minisséries. Aparecem associadas, de forma positiva e educativa, aos diversos personagens e conflitos presentes na história que se desenvolve (*apud* MEDEIROS, 2006).

Quando se observa o *merchandising* social, a referência é a Rede Globo de Televisão pelo número expressivo da produção de telenovelas em todo Brasil, e ainda pelo seu empenho em sistematizar e normatizar este tipo de ação, embora outras emissoras tenham o mesmo gênero em suas grades de programação (NICOLSI, 2007).

O chamado *merchandising* social está presente na televisão brasileira, sobretudo nas telenovelas da Rede Globo de Televisão e é divulgado pela própria emissora como um mecanismo de educação e conscientização da população além de ser considerado como um serviço prestado à sociedade como o Canal Futura e os telecuriosos. (ALI, 2015).

Um exemplo de *merchandising* social foi em “Laços de Família” (2000), novela transmitida pela Rede Globo, do autor Manoel Carlos onde a personagem Camila (Figura 12) interpretada por Carolina Dickman, corta todo cabelo devido ao tratamento da leucemia, e necessita de doadores de medula.

**Figura 12 - Laços de Família – Camila raspa a cabeça**



**Fonte: imagens disponíveis na internet**

Outro exemplo de *merchandising* social foi veiculado na telenovela “Páginas da Vida” (2006) do autor Manoel Carlos, um famoso autor global que apresenta temas que

envolvem cenas do cotidiano brasileiro em suas produções, insere nesta trama três problemas sociais: a AIDS, Alcoolismo e Síndrome de Down (Figura 13). Cria o envolvimento dos personagens com esses temas em forma de linguagem na telenovela com muita dramatização.

**Fig. 13: Páginas da Vida - Síndrome de Dow – Alcoolismo - AIDS**



**Fonte: imagens disponíveis na internet**

Durante o intervalo dos blocos são inseridas narrações com aproximadamente cinco minutos de duração, contendo explicações em linguagem formal e pedagógica que esclarecia os telespectadores a respeito do assunto social da cena (NICOLSI, 2007).

Portanto nas palavras de Nabil Sleiman Almeida Ali (2008) “podemos identificar que o cotidiano do telespectador transforma-se na base e matéria prima para que o *merchandising* social seja efetivo ao tempo que vire uma via de representação do momento histórico da sociedade”.

O *merchandising* social, principalmente ligado à telenovela, tem como uma de suas peculiaridades, o compromisso com o pensamento ideológico do autor ou da emissora. Manuel Carlos tem como uma de suas características o forte compromisso social em suas telenovelas. Isso é facilmente constatado nos enredos que constrói e nas temáticas sociais que se estabelecem em todas as suas telenovelas, nas quais já abordou a síndrome de down, a deficiência física, os transplantes de medula, entre outras campanhas. (RICKLI, 2010).

Quanto à característica de inserção de maneira leve e passageira, as autoras Maria de Lourdes Motter e Daniela Jakubaszko (2007) estabelecem formas de conduta do autor para apresentar o tema social que pode ser observado como prática já reconhecida em várias telenovelas.

**Mostrar:** quando não há discussão de tema nem qualquer intenção de julgamento de valor ou crítica, apenas aponta, constata a existência de determinado problema ou comportamento. Um autor pode mostrar a discriminação sem discuti-la. **Lembrar:** quando eventos, fatos, elementos da realidade são diretamente mencionados nos diálogos. **Questionar:** esboça dúvidas e discordância do aceito como norma ou normal pela sociedade. Localiza-se nas pequenas tramas. O Fim do Mundo, por exemplo, conceito de loucura e o celibato religioso. Quanto aos aspectos que dizem respeito a comportamentos, condutas, valores etc., considerados positivos pelo autor, ele pode optar por: evidenciar, ressaltar, defender, valorizar.

### Considerações finais

As ações de merchandising televisivo comercial ou social tiveram seu início no gênero novelas obtendo sucesso absoluto na comercialização de produtos e mudança de conceitos e hábitos de cunho social.

Como uma das principais características do merchandising, a naturalidade exigida na produção das ações traz resultados positivos para as marcas. O produto ou conceito como parte integrante do enredo garante sua eficiência pela influência que a televisão tem na população.

Hoje a evolução do merchandising se estendeu a outros gêneros de programas televisivos tipo auditório, esportes, shows, entre outros, devido às características que a ação proporciona, sensibilizando sua audiência em assimilar marcas e atitudes inseridas na sociedade.

### Referências

ALI, Nabil Sleiman Almeida. **Análise do discurso ideológico do merchandising social**. 2008. Dissertação de Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-05062008-143358/>>.  
Acesso em: 05.fev.2015.

ALVES, Clarice Greco. O merchandising comercial e a busca pelo olhar na telenovela. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero**, São Paulo, v.2, número 1, Junho.2010. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo/article/viewFile/6925/6491>. Acesso em 06 fev. 2015

BONA , Rafael Jose; CARDOSO, Tarso Marco. O Merchandising Eletrônico no Cinema d'Os Trapalhões. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Universidade Regional de Blumenau (FURB), 28 a 30. mai.2009. Disponível em; < <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0006-1.pdf> > Acesso em 15 fev. 2015.

CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FELTRIN, Fabio Henrique. Merchandising editorial no cinema: a publicidade inserida na narrativa. **Interin**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, v.11, n.1, jan/jun.2011. Disponível em: <<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/44/36> > Acesso em: 06 fev. 2015.

JOLY, Luis; FRANCO, Paulo. **Os Adoráveis Trapalhões**. São Paulo: Matrix, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

MATOS, Sergio. O Resgate da memória e a construção da história da televisão no Brasil. In: **XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**; 30 ago. a 03.set.2004; Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/387/pdf/mattos-9788523208943-04.pdf>>. Acesso em 06 fev. 2015.

MEDEIROS, Analuce Barbosa Coelho. **Merchandising em Telenovelas**. 2006. Tese de mestrado. Universidade Tuiuti, PR, 2006. Disponível em: <[http://tede.utp.br/tde\\_arquivos/2/TDE-2007-05-07T131232Z-92/Publico/Analuce%20Medeiros.pdf](http://tede.utp.br/tde_arquivos/2/TDE-2007-05-07T131232Z-92/Publico/Analuce%20Medeiros.pdf) > Acesso em 15 fev.2015.

MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. Telenovela e realidade social: algumas possibilidades dialógicas. **Revista da ECA Comunicação & Educação**; Universidade de São Paulo, SP, ano XII; n. 1; jan/abr. 2007. Disponível em: <<file:///C:/aMestrado%20Caetano/Historia%20Merchandising/Merchandising%20Social.pdf>>. Acesso em 15 fev. 2015.

NICOLOSI, Alejandra Pía – **I Merchandising Social – Quando a ficção permeia a realidade.** In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 ago/ 2 set.2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0214-1.pdf>> Acesso em: 07 fev.2015.

OLIVEIRA, Ricardo Rafael. A memória do merchandising através das telenovelas da Rede Globo. In: **XVIII Colóquio Internacional da Escola Latino-Americana de Comunicação.** São Paulo, 12 a 14 de nov.2014. Disponível em: <[http://www2.metodista.br/unesco/pensacom2014/arquivos/Trabalhos/Rafael%20Ricardo%20d20Oliveira\\_A%20mem%C3%B3ria%20do%20merchandising%20atrav%C3%A9s%20das%20telenovelas%20da%20Rede%20Globo.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/pensacom2014/arquivos/Trabalhos/Rafael%20Ricardo%20d20Oliveira_A%20mem%C3%B3ria%20do%20merchandising%20atrav%C3%A9s%20das%20telenovelas%20da%20Rede%20Globo.pdf)> Acesso em 15 fev.2015.

RICKLI, Andressa Deflon. Merchandising social: ferramenta socioeducativa na telenovela. In: **VI Conferência de Mídia Cidadã.** I Conferência Sul Americana de Mídia Cidadã. 05 a 07 ago. 2010. Pato Branco PR. Disponível em: <<http://www.unicentro.br/redemc/2010/Artigos/Merchandising%20social-ferramenta%20socioeducativa%20na%20telenovela.pdf>> Acesso em 15 fev. 2015.

SCHIAVO, Márcio Ruiz. **Merchandising social: uma estratégia de sócio educação para grandes audiências.** Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 1999.

SOUZA, Lícia Soares de. Doce años de merchandising em La televisiona Brasileira. **Voces y Cultura Revista de Comunicación:** Barcelona n. 4 p. 51-68 Jul. 1992.

TRINDADE, Eneus. Merchandising em telenovela: a estrutura de um discurso para o consumo. In: CORRÊA, Tupã Gomes, FREITAS, Sidinéia Gomes. (orgs.) **Comunicação, marketing, cultura: sentidos da administração do trabalho e do consumo.** São Paulo: ECA/USP; CLC, 1999.

VERONEZI, José Carlos. **Mídia de A a Z.**2ª.Ed. São Paulo: Flight Editora, 2005.

## Imagem e memória nas narrativas dos empreendedores sociais<sup>1</sup>

Angelina Sinato<sup>2</sup>

Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP

### Resumo

Esse artigo aborda a ilusão de realidade construída por meio da tessitura narrativa das histórias de vida de empreendedores sociais. Registros de memória compõem a linguagem visual presente em vídeos nos quais esses atores sociais são relatados como heróis que se sobressaem e se tornam verdadeiros modelos de cultura da inspiração. A causa, a busca pelo bem comum é evidenciada como o resultado final de suas trajetórias de vida, contadas em vídeos disponibilizados pelos sites dessas grandes instituições (Ashoka e Skoll Foundation), que serão aqui analisados. Mudanças sociais profundas são anunciadas, apesar de, na prática, pressuporem a manutenção do *status quo*. Esse paradoxo, no entanto, passa despercebido, envolto pelo efeito de coesão (SARLO, 2007), pela ilusão retórica (BOURDIEU, 1996) dessas narrativas biográficas (ARFUCH, 2010).

**Palavras chave:** Comunicação; Empreendedorismo Social; Narração; Memória, Espírito do Tempo.

### Introdução – Vida como narrativa

A estética documental é amplamente utilizada como recurso narrativo das histórias de empreendedores sociais em importantes organizações, como as que serão evidenciadas nesse artigo (Ashoka e Skoll Foundation). Ao contar uma história, especialmente em biografias e autobiografias, por meio de imagens e vídeos, as vidas são organizadas temporal e sequencialmente. Os fatos não são evidenciados como aleatórios, imprevistos ou fragmentados.

As memórias são revisitadas e proporcionam a construção de um olhar para o passado. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT-10 Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM. São Paulo, SP, e-mail: gisinato\_28@hotmail.com.

organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo (SARLO, 2007, p. 12).

As histórias de vida são constituídas como narrativas. Em sua obra “Tempo e Narrativa”, composta por três livros (1983, 1984 e 1985), Paul Ricoeur discorre sobre a conexão entre esses dois eixos e que a narrativa e a experiência humana referente ao tempo são indissociáveis. O tempo só se articula a partir da narrativa e a narrativa só se configura a partir dos registros temporais:

Como falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente se não há experiência que não esteja mediada por sistemas simbólicos, entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas temporais da existência contadas a esse respeito por outros ou por nós mesmos? (RICOEUR, *apud* ARFUCH, 2010, p. 112).

Estamos cercados, cada vez mais, de recursos midiáticos dedicados a relatar histórias de vida. Biografias e autobiografias disponíveis em livros, documentários cinematográficos, e, mais recentemente, *reality shows* e entrevistas com estética documental, presentes em programas de TV, canais de vídeo na Internet (como o Youtube) ou mesmo em mídias sociais que oferecem suporte a esses relatos (como Facebook e Twitter). Atribui-se, dessa maneira, legitimidade aos relatos e às memórias por eles acessados. Entretanto, como destaca Beatriz Sarlo (2007, p.14), opta-se pela simplificação dos acontecimentos, o que “produz uma nitidez argumentativa”. Constrói-se, assim, uma linha do tempo coerente e se dá destaque para as memórias que resultem em episódios bem encadeados, para os nós que apresentem bons desenlaces.

De uma maneira geral, nota-se que “produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência (...)” (BOURDIEU, 1996, p. 185). O sujeito somente é constituído como sujeito pela linguagem.

O presente é inevitável ao ato de narrar, ele é hegemônico no momento de enunciação. O passado é revisitado e reconstituído para atribuir coerência ao tempo

presente. “Estendendo as noções de Ricoeur, pode-se dizer que a hegemonia do presente sobre o passado do discurso é da ordem da experiência e se apoia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade” (SARLO, 2007, p. 49). O sujeito como testemunha suporta as experiências apresentadas nos relatos narrativos e lhes atribui autenticidade, veracidade.

Nesse sentido, a identidade narrativa é capaz de ajustar a relação entre tempo e narração, entre o que aconteceu de fato – a experiência – e o que será narrado. Atribui-se uma lógica de compatibilidade e evidencia-se a perspectiva moral da jornada apresentada. Ou seja, a construção narrativa acontece de maneira a atribuir significado e valor a determinados acontecimentos. Nenhum momento de dissabor ou penúria é em vão. Ao se reconstruir o passado a partir da perspectiva presente é possível “ler” as experiências já vividas e “seleciona-las”, atribuir-lhes sentido.

É essa orientação ética, que não precisa de nenhuma explicitação normativa, que vai além de uma intencionalidade, que insiste, talvez com maior ênfase, nas narrativas de nosso espaço biográfico, indissociável da posição enunciativa particular, dessa sinalização espaciotemporal e afetiva que dá sentido ao acontecimento de uma história (ARFUCH, 2010, p. 120).

A partir do entendimento da articulação da vida como narrativa analisaremos de que forma o discurso referente ao empreendedorismo social se constrói, como a retórica documental e biográfica atribui sentido aos relatos de memória apresentados.

### **Relatos – empreendedorismo social e o espírito do tempo**

Segundo a análise feita por Leonel Arfuch (2010, p. 129), que retoma autores como Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas e Émile Benveniste, é impossível que comuniquemos nossa existência. Como humanos, compartilharmos a condição essencial que é a “solidão de existir”. Entretanto, possuímos um lugar de enunciação único, que nos permite contar algo sobre nós mesmos. As narrativas se apresentam como forma de enunciação, embora não seja possível existir “uma” história, um ponto de partida essencial, uma perspectiva “verdadeira”. O ato de testemunhar, de falar sobre si, permite o compartilhamento da identidade do “eu”.

O autor “real” que dá voz a esse testemunho apresenta-se cada vez com maior relevância no “espaço midiático contemporâneo, sobretudo por meio da entrevista – voz e corpo ‘ao vivo’ (...). E é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o *quem* do espaço biográfico” (ARFUCH, 2010, p. 131). Aponta-se, assim, a delimitação do espaço biográfico, o modo como a narrativa se constrói a partir da seleção de memórias do tempo passado, em busca da realização de uma trajetória linear e objetiva.

A produção dos discursos “na relação entre um *habitus* e um mercado se aplicam a essa forma particular de expressão que é o discurso sobre si”. (BOURDIEU, 1996, p. 189). A apresentação pública de um perfil pessoal, seja ele público ou privado, pressupõe uma série de escolhas, de censuras, além da representação dessa trajetória de vida por meio de histórias, preocupadas com a cronologia e demais fatores inerentes ao ato de se contar uma história.

A partir desse referencial teórico, será possível entender a importância das narrativas documentais para atribuição de legitimidade aos discursos referentes ao empreendedorismo social e como esse fenômeno evidencia o espírito do tempo (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009). Serão analisados os registros imagéticos de organizações de caráter global: Ashoka e Skoll Foundation.

O cenário da sociedade empreendedora (DRUCKER, 2011) comporta uma hibridação pautada pelo pragmatismo do capitalismo associado à utopia de um mundo melhor. Entretanto, trata-se somente de um discurso retórico, já que não há uma mudança estrutural efetiva. Em termos comunicacionais, é a dimensão narrativa que ganha força, as vozes desses agentes sociais que articulam suas memórias numa “espécie de artefato socialmente irrepreensível que é a ‘história de vida’” (BOURDIEU, 1996, p. 189).

De maneira geral, o empreendedorismo social não possui um início delimitado, nem mesmo uma definição única. Mas é importante entender o contexto em que esse termo passa a ganhar relevância e também quais são as definições atribuídas a esse conceito. A organização Ashoka, por exemplo, intitula-se como pioneira nesse campo, no período de 1980 e descreve sua forma de agir como “inovação para o público”. Definem,

em seu site, os empreendedores sociais como revolucionários, capazes de agregar valor social para diversas áreas, como saúde e educação, além de promover acesso ao crédito, por atuarem de forma totalmente inovadora.

A Schwab Foundation, também de atuação global, iniciou suas atividades em 1988 e propõe resoluções de caráter empresarial para promover mudanças sociais. O empreendedor social é descrito como visionário e, ao mesmo tempo, pragmático, dedicado a atingir metas, a atuar como empresário, ao mesmo tempo em que é um corajoso líder revolucionário. Para deixar mais clara essa descrição, é feita uma comparação, na qual o empreendedor social seria a “combinação das características representadas por Richard Branson<sup>3</sup> e Madre Teresa”. Ou seja, para tornar o perfil do empreendedor social inteligível, social e culturalmente valioso, faz-se essa comparação a partir de histórias reconhecidamente emblemáticas, no campo (BOURDIEU, 2009) de atuação para o bem comum (Madre Teresa) e também no meio empresarial (Richard Branson). Reforça-se, assim, que “as histórias de grande circulação (...) reconhecem na repercussão pública de mercado sua legitimidade” (SARLO, 2007, p. 15).

Ao contar sua trajetória, a Skoll Foundation também se destaca como pioneira, fundada em 1999 para “impulsionar mudanças de larga escala, ao conectar e investir em empreendedores sociais inovadores que ajudem a resolver os problemas mais urgentes do mundo”. A organização define como empreendedores sociais “agentes sociais que criam inovações que alteram o status quo e transformam o mundo para melhor” (tradução nossa).

Em todas as descrições observa-se a sobreposição do discurso técnico ao discurso místico. Os empreendedores sociais são evidenciados como verdadeiros heróis, visionários, determinados, corajosos. Mas, apesar da representação messiânica, não se deixa de lado a construção pragmática de seus perfis como a de bem sucedidos empresários, capazes de atuar visando metas e resultados quantitativos. O sistema

---

<sup>3</sup> Richard Branson é um empresário bilionário, reconhecidamente bem sucedido, presente na lista dos mais ricos da Forbes. (Fonte: <http://veja.abril.com.br/noticia/internacional/richard-branson-negocios-importa-conseguir-criar-algo-especial>).

capitalista encontra-se inserido no discurso e no modo de agir e no engajamento desses atores sociais: “chamamos de *espírito do capitalismo a ideologia que justifica o engajamento no capitalismo*” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p.39).

Historicamente, o capitalismo se fortalece e se mostra como modelo capaz de superar diferentes crises e de se reformular para se manter como sistema viável. Segundo os autores Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009), encontramos no terceiro espírito do capitalismo, momento em que a busca do lucro pelo lucro não mais se justifica. A ideia do bem comum emerge e passa a fazer parte do novo cenário.

O espírito do capitalismo encontra-se naturalizado na contemporaneidade, e fortemente imbricado na definição do conceito de empreendedorismo social. Não basta querer salvar o mundo, é preciso fazê-lo em larga escala, de forma replicável, dentre outras “exigências” inerentes ao sistema. Assim,

o discurso da gestão empresarial, que pretende ao mesmo tempo ser formal e histórico, global e situado, misturando preceitos gerais e exemplos paradigmáticos, constitui hoje a forma por excelência na qual o espírito do capitalismo é incorporado e oferecido como algo que deve ser compartilhado (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p.46).

Esse é o contexto que engloba as construções imagéticas e testemunhais apresentadas nos sites das organizações supracitadas. E é a partir desses registros visuais que entenderemos o papel estratégico dessas narrativas para dar voz ao discurso retórico do empreendedorismo social.

### **Testemunhos – memórias visuais e legitimidade**

“Bill Drayton tem sido um empreendedor social toda a sua vida. Ele compartilha sua história para oferecer inspiração para criar mudanças sociais que sejam amplamente difundidas<sup>4</sup>”. Por meio de um filme com estética documental, a história do empreendedor

---

<sup>4</sup> Citação em off referente ao filme que conta a história da organização social Ashoka. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Boh9zKQl5oc>.

social Bill Drayton é narrada no perfil do Youtube da instituição por ele fundada, a Ashoka. Com tom biográfico e inspiracional, o filme é composto por uma estrutura que conta com narrações em *off* intercaladas com declarações de seu protagonista. A linguagem verbal em *off* caracteriza-se como um comentário externo, “que o espectador tem a tendência de perceber como neutro, objetivo, enquanto na realidade é a extrema subjetividade com frequência unida a uma notável dose autoritária” (CAVENACCI, 2001, p. 156).

A narrativa em *off* oferece o percurso temporal a partir do qual Bill Drayton conta sua vida, paralelamente com o surgimento do empreendedorismo social e da Ashoka. A trilha sonora que demarca os principais momentos da narrativa é instrumental e melancólica. No início da fala já fica evidente a sobreposição paradoxal entre o discurso místico, relacionado à busca pelo bem comum e o discurso técnico, que pressupõe a manutenção da estrutura vigente: “nosso trabalho não é dar o peixe às pessoas, não é ensina-las a pescar, é construir uma nova e melhor indústria de pesca”, destaca Drayton.

A referência é o ditado popular em que “dar o peixe” associa-se a uma atuação assistencialista em relação aos necessitados e “ensinar a pescar” traduz-se como fornecer os meios adequados para que as pessoas possam se sustentar por elas mesmas, após terem passado por um processo de aprendizado. A inclusão da perspectiva de “construir uma nova e melhor indústria de pesca” já demonstra a forma como Drayton interpreta o empreendedorismo social, totalmente inserido na estrutura socioeconômica atual, estrutura essa que possibilita as desigualdades sociais que vivenciamos na contemporaneidade.

O filme segue para a enunciação de dados quantitativos, os quais também colaboram para a construção pragmática da história da instituição, que, nesse momento parece corresponder a uma empresa bem sucedida. Entretanto, a narração objetiva é endossada por imagens diretamente relacionadas com atuação social e bem comum. Crianças sorrindo, pessoas recebendo atendimento médico, escolas bem paramentadas com alunos felizes em momento de aula.

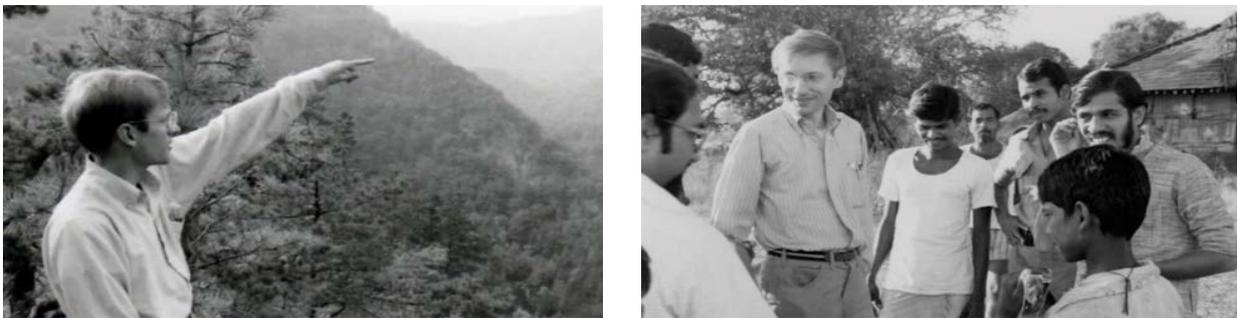
Bill Drayton novamente assume a fala, como se estivesse na continuação de uma entrevista. Cita mais dados quantitativos capazes de demonstrar o sucesso da Ashoka. E, a partir daí dá-se início à estética narrativa biográfica. A história do surgimento da organização e do empreendedorismo social são, então, contadas a partir da história de vida do fundador da Ashoka. A construção objetiva da voz em *off* combinada com o tom de realidade proporcionado pela estrutura de entrevista funcionam como “instrumentos de verdade” (SARLO, 2007, p. 39).



**Figura 1. (esq). Exemplo de imagem utilizada no momento em que se destaca o sucesso da organização. (Dir). O filme é permeado pelas falas de Bill Drayton, que, a partir da sua história conta a história da organização e também do surgimento do empreendedorismo social. Essa é a estética testemunhal que se observa ao longo de toda a narração**

Além da entrevista, o filme apresenta uma série de fotos e recortes de outros filmes, que estruturam temporalmente a narrativa. Evidencia-se como o passado é reconstruído a partir do presente, e como se atribuiu sentido a partir de então. Além disso, pequenos detalhes e imagens específicas são apresentadas, para conferir “efeito de real” (BARTHES, 2004, p. 190) à história. Todo o relato parece ser verdadeiro, coerente. “Naturalmente, a estilização unifica e traça uma linha argumental forte, mas também instala o relato num horizonte em que tem raízes a ilusão de evitar a dispersão de sentido” (SARLO, 2007, p. 50). Ou seja, o surgimento do empreendedorismo social a partir das atitudes visionárias de Bill Drayton torna-se inquestionável por meio da narrativa apresentada. Sua história de vida, assim contada, evidencia um perfil heroico, virtuoso.

Mesmo diante de diversas peripécias e agruras, ele foi capaz de seguir seu sonho, sua *vocação* (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p.40) e tornar-se bem sucedido. A imagem heroica, entretanto, deve-se ao “efeito de realidade” (ARFUCH, 2010, p. 136) decorrente da maneira como sua história de vida é narrada.



**Figura 2. Fotos em preto e branco corroboram para a proporcionar a dimensão histórica do relato. É nesse momento a narração em *off* destaca que Bill Drayton sempre foi um empreendedor social, que essa sempre foi sua vocação**

Fatos históricos e traços de realidade reforçam a subjetividade narrativa e atribuem legitimidade aos relatos, às memórias que são representadas ou revisitadas em relatos como esse. Nesse exemplo, constrói-se um percurso narrativo capaz de divulgar seu protagonista como precursor da cena do empreendedorismo social: “o discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodesefia; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro” (SARLO, 2007, p. 51).

A estrutura narrativa apresenta Bill Drayton como um empresário visionário, que já havia previsto o potencial do desenvolvimento do empreendedorismo social, mas precisava ainda desenvolver qualidades e técnicas típicas de um empresário bem sucedido para somente então dar início à Ashoka. Ressalta: “O momento histórico não era o certo, mas também em nossas vidas pessoais não era o correto. Nós precisávamos ir em direção às nossas parcerias, eu estava na McKinsey aprendendo como o mundo funcionava, as habilidades chave de como você pode proporcionar mudanças. Então, quando eu estava na EPA, nós sentimos que o momento histórico correto estava chegando”.



**Figura 3. Imagens referentes à Índia apresentadas durante a narração de Bill Drayton sobre o momento histórico em que se dá início ao empreendedorismo social**

Muitas dificuldades relacionadas aos empreendedores sociais foram relatadas no filme, já que “nenhuma palavra poderia descrever seu campo de atuação [do empreendedorismo social], nenhuma instituição de suporte”. A Ashoka surge, ressalta Drayton, para dar apoio a projetos “que não se encaixam em nenhum dos padrões existentes, porque eles [projetos “padronizados”] eram desenvolvidos para atender velhas ideias”. Apesar de falar calmamente, o discurso assume contornos dramáticos: “então você pode olhar sua família nos olhos e dizer ‘eu sei que é loucura abandonar meu emprego em uma instituição segura’”, pois a partir daquele momento há uma organização capaz de dar suporte à sua atuação, capaz de te dar recursos para viabilizar seu “sonho”.

Entretanto, a proposta “revolucionária” e de mudança de *status quo* somente se dá no plano discursivo, já que o modo de agir proposto como empreendedorismo social replica o de uma empresa, dentro da lógica capitalista. O filme, carregado de tons dramáticos, propõe-se a relatar um momento histórico, único, totalmente inovador. Entretanto, a incoerência se apresenta na proposta de se “construir uma nova e melhor indústria de pesca”, ou seja, de se replicar o sistema já existente e todas as suas desigualdades.

A legitimidade do papel do empreendedor social, de seu campo (BOURDIEU, 2009) apresenta-se pela retórica discursiva em outras instituições, como a Skoll

Foundation. O próprio site da organização ressalta que as histórias de seus empreendedores sociais são contadas a partir do recurso de *storytelling*<sup>5</sup>. Protagonistas de histórias inspiradoras, líderes dogmáticos e resilientes são retratados por meio de pequenos filmes. A instituição diz utilizar a técnica do *storytelling* para dar a vida a essas narrativas que “retratam os problemas mais urgentes do mundo e articulam soluções específicas com potencial de impacto em larga escala”. Esses vídeos são entendidos como relatos jornalísticos, documentários.

Em um desses breves relatos documentais, é contada a história de Vera Cordeiro. Classificada, assim como os outros participantes da instituição como “heróis incomuns”, Vera conta a sua história, como iniciou a Associação Criança Saúde. Os recursos discursivos e visuais se assemelham à estética já relatada no filme da história de Bill Drayton. Inicia-se com um problema social, um agente social incomodado com a situação apresentada, uma série de dificuldades e um longo percurso até ser possível alcançar a salvação, o final feliz. O filme contempla entrevistas associadas com imagens, memórias. Apesar da temática redentora e do destaque para a heroína protagonista, nota-se o pragmatismo referente à manutenção do sistema capitalista. Em certo ponto do filme, há a legitimação da Associação, por meio da fala do ex-presidente do Banco Central do Brasil, Armínio Fraga. Ele assume a fala para ressaltar a atuação exemplar da organização, que é financeiramente estável, possui um modelo de atuação em larga escala e pode ser replicada em qualquer lugar do mundo.

---

<sup>5</sup> Storytelling é entendido no mundo corporativo como “uma poderosa ferramenta vital para o negócio (...) como um eficiente “veículo” de mensagens que podem nos infectar, derrubando nossas defesas e resistências ao que é comercial, a nossa imunidade intelectual e emocional”, de acordo com matéria realizada pelo site Meio & Mensagem sobre o tema:

[http://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/ponto\\_de\\_vista/2014/01/02/O-novo-significado-do-marketing-e-o-futuro-do-branded-content.html#ixzz3MJ3ZHN94](http://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/ponto_de_vista/2014/01/02/O-novo-significado-do-marketing-e-o-futuro-do-branded-content.html#ixzz3MJ3ZHN94).



**Figura 4. (esq).** Imagem de uma criança doente, referindo-se ao momento anterior ao surgimento da Associação. **(Dir).** Exemplo dos momentos em que Vera Cordeiro é entrevistada, em que seu testemunho e suas memórias são utilizadas para contar sua história e da Associação.



**Figura 5. (esq).** Fala de Armínio Fraga, destacando os resultados e dados numéricos da organização. **(Dir).** Exemplo de imagem que evidencia Vera e seu relacionamento com as crianças atendidas

O paradoxo entre a estrutura empresarial e a aura revolucionária da atuação de um empreendimento social fica bastante evidente. Após a fala do economista Vera Cordeiro é novamente entrevistada. A trilha sonora instrumental, que tinha tons melancólicos no início do filme agora assume tons alegres. E ela ressalta que as grandes mudanças são proporcionadas por pequenos milagres, todos os dias. “A memória, como se disse, coloniza o passado e o organiza na base das concepções e emoções do presente” (Sarlo, 2007, p. 66). Fotos, relatos e registros de memória dos já atendidos pela instituição tomam conta da cena. Uma história dentre tantas outras, de tantos “heróis incomuns”. Narrativas que passam a permear o imaginário e a consolidar esse agente social como

uma figura heroica, transformadora, mas que se inserem no modelo de realidade que ainda permite a desigualdade.

### **Considerações Finais**

O ato de narrar pressupõe revisitar o passado, reconstruí-lo a partir da perspectiva do presente, que se estabelece como hegemônico. Diante das respostas do presente, as memórias são selecionadas ou esquecidas. Rememoram-se os feitos majestosos e se destacam as peripécias, desde que tenham desencadeado resultados moralmente valiosos. Nesse processo, as representações de vida ‘ficam necessariamente estilizadas e simplificadas’ (SARLO, 2007, p. 50). Trata-se de uma ilusão de realidade, valorizada socialmente.

Para se ter um olhar mais acurado sobre o que se relata,

não podemos compreender uma trajetória (...) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações que uniram o agente considerado (...) ao conjunto de outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontado com o mesmo espaço dos possíveis (BOURDIEU, 1996, p. 190).

A partir desse ponto de vista, podemos melhor compreender como as memórias se transformam em instrumentos narrativos para atribuir coerência às histórias de empreendedores sociais de organizações globais. A voz das instituições encontra-se imbricada na teia narrativa desses atores sociais, como estratégia discursiva de atribuição de legitimidade.

Bill Drayton enaltece, historicamente, seu olhar visionário, ao entender o momento histórico e “desenvolver” o conceito do empreendedorismo social. Vera Cordeiro narra uma trajetória de dificuldades, coroada, por fim, por pequenos milagres, que acontecem todos os dias. Entretanto, o discurso místico encontra-se, paradoxalmente, permeado pelo discurso técnico, como ficou evidente ao longo dos filmes. A Ashoka, destaca seu fundador, “possui mais de 1.500 fellows, em mais de 50 países. (...) 88% dos projetos foram utilizados por outras instituições”. Já a Associação Criança saúde é elogiada por Armínio Fraga, economista, por ser financeiramente estável, fator



indispensável para a instituição a que está atrelada, a Skoll Foundation. Atuação em larga escala, replicabilidade, viabilidade financeira, alguns dos indícios que demonstram a divergência entre a retórica da salvação e a lógica empresarial presente no discurso dos empreendedores sociais.

O sistema capitalista, com as mudanças ocorridas no terceiro espírito do capitalismo (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009), pressupõe um alto engajamento de seus participantes para que permaneça soberano. Nesse sentido, o tom messiânico presente nas narrativas dos empreendedores sociais apresenta-se como valioso. Como ficou evidente, a enunciação constrói a imagem heroica de seus agentes sociais, mas o *modus operandi* é pragmático, de manutenção do *status quo*, da estrutura já consolidada do capitalismo e, conseqüentemente, das desigualdades por ele proporcionadas.

### Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ASHOKA - site da instituição disponível em: <http://www.ashoka.org.br>. Acesso 01 de março de 2015.

ASHOKA - site da instituição disponível em: <https://www.ashoka.org>. Acesso 01 de março de 2015.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOLTANSKI, Luc. e CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo, 2009: Martins Fontes, p. 31 – p. 192.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2009.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. **A ilusão biográfica**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CANEVACCI, Massimo. Antropologia da comunicação visual. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

DRUCKER, Peter. F. **Inovação e espírito empreendedor: prática e princípios**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.



MEIO & MENSAGEM. Site da instituição disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** Tomo I. Campinas: Papirus Editora, 1983.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa** Tomo I. Campinas: Papirus Editora, 1984.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa** Tomo I. Campinas: Papirus Editora, 1985.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHWAB FOUNDATION – site da instituição disponível em: <http://www.schwabfound.org>. Acesso em 24 de fevereiro de 2015

SKOLL FOUNDATION – site da instituição disponível em: <http://www.skollfoundation.org>. Acesso em 24 de fevereiro de 2015.

## **Memória, imagem e memorização na Publicidade. O discurso publicitário do medicamento Cafiaspirina no Brasil<sup>1</sup>**

Paula Renata Camargo de Jesus<sup>2</sup>

Vanessa Aparecida Molina<sup>3</sup>

Universidade Presbiteriana Mackenzie - SP

### **Resumo**

O estudo sobre Memória tem relação direta com a História. Na inter-relação entre Memória e História, surgem alguns tipos de memória, contempladas neste texto por meio do diálogo entre teóricos e um convite à reflexão a respeito da imagem publicitária presente no discurso persuasivo, em especial da publicidade de medicamentos, que apresenta características específicas e forte apelo visual. Memória também está relacionada à memorização. E memorização na publicidade é fundamental, uma vez que a publicidade busca aproximar as marcas dos consumidores, por meio de estratégias mercadológicas e recursos verbais e visuais que contribuam com o processo de fidelização. No decorrer do texto, serão apresentados anúncios de Cafiaspirina que, por quase um século, utilizam o mesmo discurso persuasivo: problema/solução, para exaltar os atributos da marca.

**Palavras chave:** Comunicação; Memória; Publicidade; Cafiaspirina.

### **Memória e Imagem na Publicidade**

Segundo Le Goff (1990, p 410), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT10: Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica/PUCSP. Professora de Graduação e Pós-Graduação em Comunicação, na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e na Universidade Santa Cecília (UNISANTA). São Paulo, Brasil. Membro dos Grupos de Pesquisa: O Signo Visual nas Mídias e Comunicação, Cognição e Contextos. E-mail: paularcj@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestre em Administração pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Pesquisadora Integral na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP). Professora de Pesquisa de Marketing na graduação da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP) e na UPM-SP e professora de Pesquisa de Marketing e Comportamento do Consumidor na Pós-Graduação Lato Sensu da UPM-SP. Membro do Grupo de Pesquisas Comunicação, Discurso e Poéticas do Consumo do PPGCOM da ESPM. E-mail: vanessa.molina@mackenzie.br.

Ainda para o autor, “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (1990, p. 366).

Cicerón (1991) considerou a existência de dois tipos de memória: a natural (*naturalis*), que faz parte do espírito e nasce com o próprio pensamento e a artificial (*artificialis*), que surge e é fortalecida com treinamento e uma série de preceitos. Segundo o autor, “a memória é a firme retenção, no pensamento, do sentido, das palavras e da disposição.” (1991, p. 63).

A matéria prima fundamental da história é o tempo. Portanto é possível entender a memória em função da existência da história. E história é acontecimento, vivência, experiência. Da relação entre história e memória, de acordo com Le Goff, surge a memória social. “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.” (1990, p. 368).

Ainda em relação à história e memória, segundo Bergson “Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta.” (BERGSON, 2006, p. 47).

Memória tem um papel fundamental na publicidade, até porque, a publicidade é uma fonte inesgotável de referências e, busca se atualizar utilizando recursos persuasivos presentes na própria história. Não se trata apenas de estudo e busca por inspiração, mas claramente de estratégias persuasivas. É prática comum a publicidade recorrer inicialmente à história, ao aspecto cultural, social, para durante o processo utilizar em anúncios e campanhas referências apreendidas, que são do universo do consumidor.

Portanto os anúncios, geralmente, não são totalmente originais. Quase sempre, utilizam referências de anúncios antigos. Exemplo disso são os anúncios publicitários de medicamentos que, apesar das novas mídias, ainda recorrem ao apelo à dor como grande vilã e ao medicamento como grande salvador de todos os males.



Fig. 1 - Anúncio de Cafiaspirina, veiculado no jornal Correio da Lavoura, Rio de Janeiro, em 1928 (2005, p.87)

A imagem publicitária caracteriza-se por sua intencionalidade. De um lado a marca objetiva à venda e à lembrança do produto. Do outro, o consumidor, com suas necessidades, vontades e angústias recorre à compra das marcas.

A respeito da imagem, de acordo com Santaella e Nöth, imagem pode ser concebida como uma representação plástica, material ou aquilo que evoca uma determinada coisa por ter com ela alguma semelhança ou relação simbólica. “Imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura.” (1998, p. 13).

Segundo Joly (1994, p.13) a palavra imagem designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, depende da produção de um sujeito. Imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece.

A imagem pode ilustrar um texto verbal ou o texto pode esclarecer a imagem. Barthes (*apud* Santaella, 2001, p. 54) indagou: “será que a imagem é simplesmente uma



duplicata de certas informações que um texto contém e, portanto, um fenômeno de redundância, ou será que o texto acrescenta novas informações à imagem?”.

Barthes reconheceu a imagem publicitária como objeto de estudo na semiologia da imagem. Para ele a imagem contém signos, em publicidade esses signos são plenos, tendo a imagem publicitária, intenção comunicativa, persuasiva.

em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que formam a priori os significados da mensagem publicitária, e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível: se a imagem contém signos, teremos certeza que, em publicidade, esses signos são plenos, formados com vistas a uma melhor leitura: a mensagem publicitária é franca, ou pelo menos, enfática. (BARTHES, 1990, p. 28).

Em publicidade, o verbal e o visual procuram estabelecer uma relação complementar. A complementaridade busca evitar a linguagem polissêmica e uma livre interpretação por parte do receptor, ou seja, consumidor. O risco da livre interpretação, sem o controle intencional da publicidade, pode gerar ruídos, o que definitivamente seria prejudicial a qualquer marca.

Portanto imagem e palavra se completam no discurso publicitário. Para Santaella e Nöth (1999), assim como a expressão verbal pode ser incompleta tornando-se, muitas vezes mais rica associada à imagem, esta, por sua vez, encontra-se na busca de uma reflexão consciente, que somente é possível através da palavra.

Segundo Gaiarsa “A razão de ser da imagem na publicidade está na sua eficácia simbólica, que vai possibilitar a produção de um novo significado.” (www.portcom.intercom.org.br).

### **Memória e Memorização na Publicidade**

Se realmente o brasileiro é um povo sem memória histórica, o mesmo parece não acontecer quando o assunto é Publicidade. Quem não se lembra do *jingle* Pipoca com Guaraná, para Guaraná Antarctica ou da campanha Somos Mamíferos, da Parmalat? Mais antigos, porém sempre comentados quando o assunto é memória na publicidade, os



*jingles* de Coca-Cola fazem parte da história da Publicidade Brasileira, assim como algumas marcas e *slogans* inesquecíveis “51, uma boa ideia”; “Tomou Doril, a dor sumiu”; “Brahma, a número 1” e tantos outros.

Perez (2004) acredita que a construção da imagem da marca, envolve um conjunto de experiências, impressões, posições e sentimentos que as pessoas apresentam em relação a um determinado objeto.

O conjunto de experiências é denominado por Solomon (2002), como Aprendizagem, que é uma mudança de comportamento causada pela experiência. O condicionamento das pessoas, o acúmulo de experiências que elas têm com relação aos produtos/serviços, resulta em Aprendizagem de compra. Se alguém teve uma experiência positiva com um medicamento, aprende-se que ele é bom e deve ser comprado/consumido; e mais, essa informação é propagada a outros. Assim, Aprendizagem e Memória são relacionadas, já que os Sistemas de Memória (armazenamento de informações aprendidas) funcionam para que o processo de compra seja realizado.

Mas desenvolver a lembrança em publicidade não é fácil. Lembrança requer repetição, ou seja, uma lembrança imediata é mais difícil principalmente se a marca estiver ausente da mídia de massa.

De acordo com Davallon (1999, p. 30), “a memória publicitária pode ser considerada como um grande tesouro em construção por todos os discursos que se enriqueceram com a retórica publicitária e contribuíram para a existência de uma cultura publicitária.” O autor afirma que isso ocorre porque existe a memória artificial, conforme visto anteriormente em Cicerón.

Segundo Gaiarsa, “o passado “memorizado” vai estar presente no discurso publicitário a partir de reformulações que vão readaptá-lo ao novo acontecimento.” ([www.portcom.intercom.org.br](http://www.portcom.intercom.org.br)).

O discurso publicitário não se intimida quando se trata de prometer felicidade e solução de problemas, por meio das marcas.

As marcas estão presentes em todos os momentos da vida das pessoas. Com o passar do tempo, desenvolve-se uma fidelidade às determinadas marcas. “O potencial sógnico para marcas parece ilimitado, não só por elas expressarem convicções de consumo, como também por representarem um universo de possibilidades erosivas com relação a si mesmas.” (PEREZ, 2004, p.4).

Em relação à memória e memorização, segundo Gleitman, H. (1999), com o passar do tempo, foram desenvolvidas várias técnicas para melhorar a memória, também conhecidas como mnemónicas. O autor cita dois tipos de mnemónicas: verbais e visuais.

Mnemónica verbal refere-se à facilidade de recordar material verbal, quando o mesmo está organizado. O que justifica a presença de rimas nos antigos anúncios publicitários, quando ainda não existiam rádio nem televisão, reduzindo assim o poder de repetição. Atualmente ainda existe a organização de sequências de palavras, presente nas rimas, mas é consideravelmente menor, por conta das diversas possibilidades verbais, visuais e sonoras existentes na mídia de massa. Mnemónicas visuais recorrem à lembrança, por meio de imagens.

As grandes marcas investem milhões em Marketing e Publicidade, e não querem correr o risco de não serem lembradas, muito menos não consumidas. Para isso, acreditam nas Pesquisas que visam mensurar as recordações de produtos e anúncios nos consumidores. As principais são as Pesquisas de *Recall*, *Day After Recall* e *Tracking studies recall*. A pesquisa de *Day After Recall* é aquela realizada junto ao consumidor logo após a veiculação do primeiro dia do anúncio publicitário/campanha, para que se possa saber o primeiro impacto e lembrança da comunicação. Isso possibilita uma possível correção de rota, efetuando possíveis ajustes. *Tracking Studies* são estudos de acompanhamento das campanhas, realizados antes da veiculação, durante a veiculação e até um mês e meio depois da última veiculação, para que se possa aferir a satisfação, a imagem e a lembrança da campanha nos três momentos, comparando-os e permitindo à agência, caso necessário, efetuar ajustes. A Pesquisa de *Recall* é a pesquisa de lembrança feita *ad hoc* no período máximo de um mês e meio depois da última veiculação, para que a lembrança não se perca.

A Pesquisa de *Recall* “*Top Of Mind* da Folha de São Paulo”, é realizada anualmente, desde o início da década de 1990, com a finalidade de conhecer e revelar as marcas mais lembradas pelos brasileiros em dezenas de categorias de produtos e serviços.

Essa pesquisa gera anualmente um estudo publicado pela Folha de S. Paulo, uma premiação para as marcas *top* no Brasil e um *software* completo de análise de resultados. Atualmente as entrevistas para o *Top of Mind* são feitas em cerca de 170 cidades brasileiras junto à população com 16 anos ou mais. Ao longo de sua história já foram investigadas 50 categorias de serviços, produtos e temas especiais (DATAFOLHA, 2015, online). Não se trata apenas de um *ranking* de marcas: é o resultado de uma plataforma para estudo de comportamento de consumo, análise de resultados de investimentos de empresas e do trabalho de agências de propaganda (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015, online).

### **Publicidade de Medicamentos e o discurso de Cafiaspirina**

Conforme visto anteriormente, Barthes e outros autores caracterizam a publicidade como intencional, porém nem sempre isso é claro aos olhos do consumidor. No discurso publicitário utilizado nas campanhas de medicamentos (especificamente nos medicamentos vendidos sem prescrição médica: analgésicos, xaropes, antiácidos, etc), anunciados na mídia de massa, o forte apelo visual e a linguagem persuasiva repleta de promessas de alívio das dores e cura imediata, levam o consumidor constantemente ao erro.

Talvez o principal erro seja em classificar medicamento como produto qualquer. Diferentemente de outros produtos submetidos às lógicas comerciais, medicamento, quando consumido sem informação pode levar à morte. O consumidor, no caso o doente, fragilizado pela enfermidade, recebe mensagens que podem levá-lo ao movimento de consumo irracional. E o Brasil é o quinto país que mais se automedica no mundo (TV CULTURA, 2015, online).



Na publicidade de medicamentos, segundo Nascimento (2005, p. 22). “Os medicamentos passam a simbolizar possibilidades imediatas de acesso não apenas à saúde, mas ao bem estar e à própria aceitação social, como se estes ‘produtos’ pudessem ser adquiridos na farmácia.”

“O medicamento enquanto símbolo da saúde é a possibilidade mágica que a ciência, por intermédio da tecnologia, tornou acessível de representar, em pílulas ou gotas, um valor/desejo sob a forma de triunfo definitivo, a cura.” (LEFÈVRE, 1991, p. 23).

O discurso do apelo à dor, presente na publicidade de medicamentos, utiliza promessas de cura, de alívio para todos os tipos de dor, imagens do cotidiano, ou seja, a linguagem verbal e visual popular, acessível ao consumidor. Embora seja um medicamento para acabar com a dor de cabeça, o mesmo discurso utilizado repetidamente nos anúncios pressupõe no seu discurso a aproximação da marca com o consumidor, não visando apenas o consumo imediato, mas uma relação de identidade e fidelidade do consumidor com o medicamento.

Trata-se de problema/solução, uma das abordagens mais utilizadas no discurso publicitário do passado, ainda presente nos tempos atuais. Problema/solução, assim como a solução imediata do problema, são abordagens utilizadas, sobretudo na linguagem popular, característica da publicidade de medicamentos. Os anúncios que exploram em seu discurso, insistentemente, não o problema em si, mas o produto como solução de problemas.

A Bayer, indústria alemã, fabricante da Aspirina e da Cafiaspirina, sempre acreditou em publicidade. Segundo Cadena (2001, p. 39), a Bayer anunciava esporadicamente, até que seus representantes iniciaram uma veiculação sistemática de anúncios. A partir de 1911, criou-se um estilo próprio, fazendo com que qualquer anúncio pudesse ser identificado facilmente. Inicialmente os *layouts* tinham um estilo germânico, pouco persuasivo. Mais tarde, os *layouts* passaram a ser mais descontraídos, pois adotaram situações populares, brasileiras, com a presença de personagens típicos.

A Bayer utilizava nos anúncios de Aspirina e Cafiaspirina, textos e imagens que faziam referências à cultura brasileira, como futebol, carnaval e clima tropical, para buscar uma aproximação com os consumidores brasileiros (BUENO, 2008, p. 53).

Cafiaspirina é a combinação de Aspirina com cafeína, ou seja, um medicamento indicado para fortes dores de cabeça. A utilização do problema/solução parece ser eternizada nos anúncios e campanhas de Cafiaspirina. Uma abordagem antiga dos anúncios publicitários de Cafiaspirina, que ainda parece persuasiva, por isso ainda é utilizada.

Há 78 anos a Cafiaspirina está no Brasil. Sua participação tem sido constante na solução de problemas sociais, em pesquisas sanitárias e em campanhas de interesse nacional, como o projeto Rondon. Há no Brasil algumas crianças com nome Cafiaspirina. O que embora pareça curioso demonstra a aproximação da marca com a população.

Traços marcantes dos anúncios de Cafiaspirina, o vermelho, geralmente representando a cor da embalagem, ao lado do aspecto positivo do anúncio “a solução” dos problemas, já estava presente nos anúncios, como este de revista em 1925.



Fig. 2 – Anúncio da Revista Eu sei tudo, 1925 (Bueno, 2008, p. 105)



Após algum tempo longe da mídia, em 2006, a Cafiaspirina surgiu com o *flyer* distribuído nas farmácias. Com mensagem *alltype*, a peça destaca as palavras na área central. Com ausência de pessoas, a imagem fica por conta do degrade utilizado de fundo, deixando o vermelho mais forte na área indicada à dor e o tom mais claro, quase chegando ao branco, onde se indica a cura. Problema/solução mais uma vez presente no discurso de Cafiaspirina.



Fig. 3 - Arquivo pessoal: *Flyer* distribuído em farmácias em 2006

Em 2014, uma campanha impressa da Bayer criada pela agência de publicidade brasileira AlmapBBDO para Cafiaspirina, conquistou o Leão de Ouro na categoria Press do Festival de Cannes 2014, o mais importante festival de publicidade mundial. Os anúncios destacam duas situações que podem desencadear a forte dor de cabeça, uma das principais indicações de Cafiaspirina, como enfrentar um congestionamento e as enormes filas. Abaixo segue um dos anúncios da campanha, que utiliza a abordagem problema/solução, velha conhecida dos anúncios do medicamento. A campanha enfatiza a dor de cabeça forte ao usar o vermelho, da marca Cafiaspirina.



Especificamente no anúncio, Cafiaspirina está representada pela atendente, em vermelho, que para aguentar o dia pesado, atendendo tantas pessoas da fila, só mesmo tomando Cafiaspirina.

“O vermelho sugere perigo, amor, calor e vida e mais uma centena de coisas. Cada uma das cores também tem inúmeros significados associativos e simbólicos” (Dondis, 2007, p.64). As palavras estão escritas em branco. Pode-se admitir nessa análise o vermelho como a dor, o perigo e branco como a paz, o alívio.

Sem a presença do verbal, o visual é retratado pela presença de uma ilustração, da linguagem imagética, rápida, contemporânea.

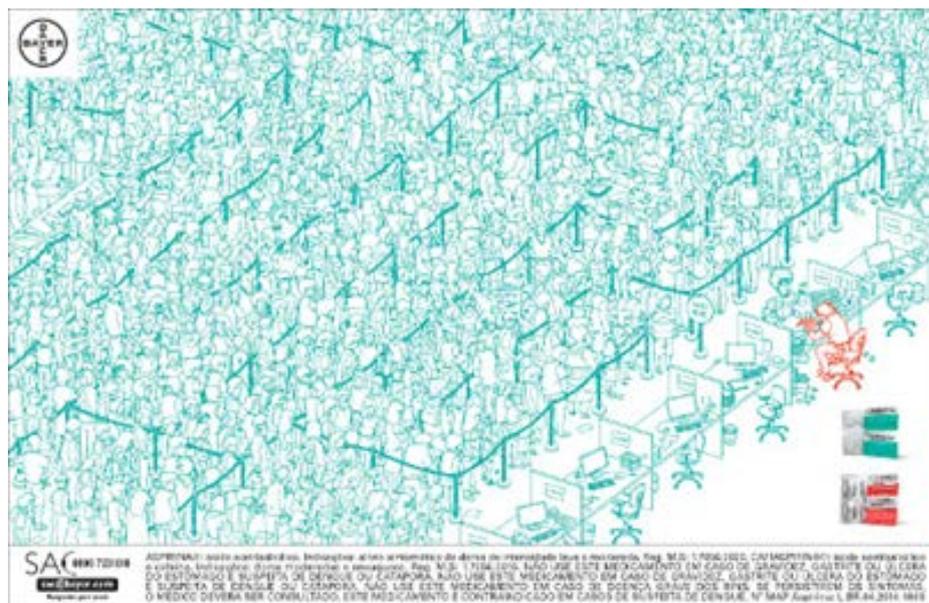


Fig.4. Anúncio de revista ganhador do prêmio Leão de Ouro na categoria Press do Festival de Cannes 2014

Embora não haja a presença do verbal, o visual busca ser objetivo ao utilizar a abordagem problema/solução.

Porém, conforme visto anteriormente, na publicidade a complementaridade entre verbal e visual é importante, para que o discurso publicitário seja compreendido de imediato. A ausência do verbal, no caso, pode levar a outras interpretações ou à falta de compreensão, tudo depende do contexto onde estava inserido o anúncio de revista.



Nota-se que mais uma vez a Cafiaspirina utiliza o discurso da dor, somado aos problemas do cotidiano, para que o consumidor se identifique com a mensagem. O discurso se repete, embora o aspecto verbal e visual do discurso publicitário tenha sido alterado com o passar dos anos. Acrescenta-se também o fato de que a promessa de cura imediata não pode mais ser utilizada na publicidade de medicamentos, uma vez que as Resoluções da Agência Nacional de Vigilância Sanitária (ANVISA) estabelecem uma série de restrições ao uso de imagens e palavras na publicidade de medicamentos.

Talvez por isso o discurso publicitário recorra cada vez mais às metonímias e metáforas, assim como ao humor. Talvez assim consiga despertar a atenção do consumidor, sem desrespeitar a ANVISA, e fazer com que a marca continue na memória do consumidor, assim como já faz parte da memória da publicidade brasileira.

### **Considerações Finais**

Chegamos à conclusão, que a memória exerce papel importante na publicidade. A memória histórica e a memória social são fundamentais para a memória discursiva. O discurso publicitário sempre utilizou antigas referências, culturais e até mesmo publicitárias, para apresentar novas possibilidades de imagens e palavras, no discurso verbal e visual.

O forte apelo visual utilizado na publicidade de medicamentos, por meio de imagens que demonstram situações difíceis, expressões de dor e de alívio, e até mesmo por meio de ilustrações, representa um antigo discurso da publicidade de medicamentos, especialmente de Cafiaspirina, que é o problema/solução. Uma abordagem da década de 1920 que atravessou o século e ainda parece ser persuasiva, embora assuma um caráter mais rápido e imagético nos anúncios publicitários.

Outros tempos, menos recursos e poucas mídias. Embora os medicamentos sejam vistos como mercadorias, submetidos às lógicas de consumo, têm a publicidade controlada pela ANVISA e não podem mais abusar de antigas promessas de cura e apelo ao alívio imediato. Mesmo assim, campanhas publicitárias, como a de Aspirina e Cafiaspirina, elaborada pela ALMAP/BBDO, são premiadas e consideradas criativas,

mesmo utilizando uma abordagem que a Cafiaspirina sempre utilizou ao longo de sua história.

## Referências

ACHARD, P. (org). **O papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

Agência do Ano do Prêmio Colunistas São Paulo 2014.  
<http://www.revistapropaganda.com.br/materia.aspx?m=1325>. Acesso em 20 de janeiro de 2015

ALVES PINTO, Z. **Si é Bayer é bom**. Reclames da Bayer: 1911-1942. São Paulo: Carrenho ed., 2005.

CICERÓN, M. T. **Rhetorica Ad Herennium** (Retorica A Herenio). Barcelona: Bosch, 1991.

BARROSO, C.; CARRASCOZA, J. A ; GUARDIA, M. **Paráfrase e memória: estratégias persuasivas do discurso publicitário contemporâneo** Disponível em:  
<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewFile/221/218>. Acesso em 12 de fevereiro de 2015.

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 1990.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Brasil é o 5º país que mais se automedica no mundo. Disponível em:  
<http://cmais.com.br/noticias-jornalismo/brasil-e-o-5-pais-que-mais-se-automedica-no-mundo>.  
TV CULTURA. Acesso em 3 de março de 2015.

BUENO, E. **Vendendo Saúde**: história da propaganda de medicamentos no Brasil. Brasília: Agência Nacional de Vigilância Sanitária, 2008.

CADENA, Nelson Varón. **Brasil – 100 anos de propaganda**. São Paulo: Referência, 2001.

CARDOSO, J.B. **Manipulação digital na fotografia publicitária**: criatividade e ética. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n.29, p. 147-164, dez. 2013. Disponível em:  
<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/41349/27821>. Acesso em 20 de janeiro de 2015. Acesso em 12 de fevereiro de 2015.

DATAFOLHA. Disponível em: <http://datafolha.folha.uol.com.br/produtos/topofmind/>. Acesso em 13 de fevereiro de 2015.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre et al. **O papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em:  
<http://www1.folha.uol.com.br/topofmind/2014/10/1529283-top-of-mind-datafolha-revela-as-marcas-mais-lembradas-no-brasil.shtml>. Acesso em 13 de fevereiro de 2015.

GAIARSA, M. **Acontecimento e memória na publicidade**: uma estratégia discursivo-mercadológica.  
<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/169581140234128310319874972751861682934.pdf>.

JESUS, P.R.C. **1911 a 2011. Um século de anúncios publicitários de Aspirina no Brasil**. Disponível em: <http://confibercom.org/anais2011/pdf/258.pdf>. Acesso em 11 de fevereiro de 2015.

\_\_\_\_\_. **Os Slogans na Propaganda de Medicamentos**. Um estudo transdisciplinar: Comunicação, Saúde e Semiótica. São Paulo: PUCSP, 2008 (Tese de Doutorado).

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed 70, 1994.

LEFÈVRE, F. **O medicamento como mercadoria simbólica**. São Paulo: Cortez, 1991.

\_\_\_\_\_. **Mitologia sanitária**: saúde, doença, mídia e linguagem. São Paulo: EDUSP, 1999.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

NASCIMENTO, A. **Isto é regulação?** São Paulo: SOBRAVIME, 2005.

OLIVEIRA, E; TEDESCHI, L. **Nos Caminhos da Memória, nos Rastros da História: Um Diálogo Possível**. Disponível em:  
[http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed\\_artigo\\_3.pdf](http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed_artigo_3.pdf). Acesso em 22 de fevereiro de 2015.

PEREZ, C. **Signos da marca**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTANNA, D. **Propaganda e história: antigos problemas, novas questões**.  
<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11237>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

SCHOLZ, C. **Cafiaspirina da Silva**. Disponível em:  
<http://economia.estadao.com.br/blogs/reclames-do-estadao/cafiaspirina-da-silva/> 29 agosto 2013. Acesso em 22 de fevereiro de 2015.

SOLOMON, M. R. **O Comportamento do Consumidor Comprando, Possuindo e Sendo**. Porto Alegre: Bookman, 2002.

## **Na alegria e na tristeza: um estudo sobre como a Petrobras está utilizando a memória organizacional em favor da organização em um momento de crise<sup>1</sup>**

Wanessa Valeze Ferrari Bighetti<sup>2</sup>

Roseane Andrelo<sup>3</sup>

Universidade Estadual Paulista, Bauru-SP

### **Resumo**

O resgate da memória é, para as organizações contemporâneas, uma ferramenta estratégica de comunicação capaz de fortalecer a identidade da empresa, de criar e manter uma boa reputação, além de ser fator decisivo em tempos de crise. A Petrobras é uma das organizações que, ao decorrer dos anos de sua atuação, prezou pela preservação da memória como forma de traçar e deixar clara sua responsabilidade histórica empresarial. Entender de que forma o apelo ao passado histórico, presente na peça publicitária “Ontem, hoje e sempre superando desafios”, é capaz de auxiliar na superação da crise que se abateu sobre a empresa e analisar os recursos utilizados para cumprir com esta meta é o principal objetivo do presente trabalho. Para isso, com base na fundamentação teórica, foram criadas quatro categorias de análise: imagem, texto, trilha sonora e planos de filmagem. O resultado mostrou que, apesar de não ser suficiente para superar a crise, a campanha sintetiza o precioso capital intangível da Petrobras.

**Palavras chave:** Memória Organizacional; História; Comunicação Organizacional; Petrobras.

### **Introdução**

Para as organizações contemporâneas, um dos aprendizados mais significativos dos tempos atuais é a necessidade de legitimar suas ações perante seus *stakeholders*, de forma a garantir uma relação estabelecida por meio da confiança e do respeito mútuo. O resgate

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10 – Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru-SP, e-mail wanessa\_ferrari@hotmail.com

<sup>3</sup> Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bauru-SP, e-mail roseane.andrelo@faac.unesp.br



da memória organizacional é uma das ferramentas de comunicação que ajudam a cumprir com este objetivo.

É por meio da valorização do histórico empresarial que a organização deixa claras suas ações ao longo do tempo, dá sentido à sua existência, demonstra a sua importância para a sociedade em que está inserida, ganha a confiança de seus mais diversos públicos e, desta forma, conquista a tão sonhada boa reputação, capaz de garantir dias mais tranquilos e vida longa à instituição.

Em tempos de crise, uma trajetória organizacional consolidada, presente na memória das pessoas, é capaz de amenizar a situação, valorizando o passado empresarial e suas ações exemplares, e de colocar a crise como algo passageiro, uma mancha na reputação organizacional a ser removida por meio do trabalho sério que a empresa sempre desenvolveu e deve continuar desenvolvendo.

E ainda: em momentos de crise, a memória perpetuada no tempo em forma de história deve servir de ensinamento à organização, apontando as experiências que obtiveram sucesso e as que fracassaram, indicando o melhor caminho a ser percorrido. “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1994, p.55).

A Petrobras, empresa produtora de tecnologia para geração de energia, de biocombustível e para a exploração de pré-sal, é uma das organizações contemporâneas que ganharam destaque pelo trabalho de utilizar a memória como instrumento estratégico de comunicação organizacional.

O trabalho de resgate da memória da Petrobras teve início em 1987, quando a empresa sentiu a necessidade de deixar registrada sua trajetória e de preservar documentos que estão intimamente ligados à história do desenvolvimento do Brasil no mercado petrolífero. Assim, formalizou uma parceria com o Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil (Cpdoc), da Fundação Getúlio Vargas, que originou o projeto “Memória do Setor Petrolífero no Brasil: a história da Petrobras”. Após esse marco, apesar de ter sofrido algumas interrupções, a preservação da memória da Petrobras permaneceu entre as diretrizes estratégicas da organização.



Atualmente, a empresa vivencia uma grande crise que dá conta de que milhares de reais foram desviados de seus cofres por dirigentes em um grande esquema de lavagem de dinheiro que envolve políticos e grandes empreiteiras. A investigação, que veio a público em março de 2014, foi batizada de “Operação Lava-Jato” e suas revelações contabilizam grandes prejuízos à Petrobras, especialmente os de cunho intangível. Como reflexo, o escândalo derrubou as ações da empresa, manchou a imagem da organização, colocou em cheque sua reputação e promoveu a desconfiança por parte de seus *stakeholders*.

Na busca pela superação desta crise, a Petrobras veiculou recentemente sua nova campanha publicitária, intitulada “Ontem, hoje e sempre superando desafios”, que tem como principal conteúdo o apelo à memória da organização. Entender de que forma o resgate do passado histórico, presente na peça em questão, é capaz de auxiliar na superação da crise que se abateu sobre a empresa e analisar os recursos utilizados para cumprir com esta meta é o principal objetivo do presente trabalho.

### **Memória Organizacional: Para Dentro e Para Fora das Organizações**

Entender a relação entre memória, reputação e aprendizagem organizacional é fundamental para compreender o motivo pelo qual estes três conceitos comunicacionais vêm cada dia mais ocupando lugar de destaque na estratégia de posicionamento e atuação das organizações contemporâneas. É necessário, portanto, começar pela compreensão do significado da palavra memória.

O termo memória, em seu sentido mais puro, está ligado ao campo das ciências biológicas. Jacques Le Goff (1998) traz sua contribuição ao relembrar o sentido inicial da palavra, associando-a às funções psíquicas do corpo humano, que permitem ao homem conservar certos dados e atualizar impressões ou informações passadas.

Ele destaca que a memória é a quinta operação da retórica:

(...) depois da *inventio* (encontrar o que dizer), a *dispositio* (colocar em ordem o que se encontrou), a *elucotio* (acrescentar o ornamento das palavras e das figuras), a *actio* (recitar o discurso como um ator, por

gestos e pela dicção) e enfim a memória (*memoriae mandare*, ‘recorrer à memória’) (LE GOFF, 1998, p. 441-442).

Em outras palavras, é possível definir a memória como a capacidade de registrar fatos, armazená-los ao longo dos anos, reordenar as informações de acordo com as necessidades particulares e atuais de cada pessoa, em um processo de releitura, e que é passível de recurso e revisitas sempre que necessário.

Apesar de estar intrinsecamente ligada às particularidades de cada indivíduo, seus processos de registro, absorção e reordenação dos fatos, a memória adquire a importância típica da construção social da realidade por meio de representações quando assume seu sentido coletivo.

A memória coletiva, portanto, corresponde às recordações que um determinado grupo tem sobre um fato vivenciado no passado. São lembranças compartilhadas, formadas por uma teia de memórias individuais que, juntas, adquirirem significado e ganham importância na construção da realidade social. “Os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, eles representam correntes de pensamento de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo” (HALBWACHS, 2004, p.71).

Tendo como base esse pensamento, é possível entender a importância da preservação da memória para as organizações contemporâneas sob dois aspectos: o da criação da reputação e da imagem organizacional, com vistas aos *stakeholders*, e o da memória como instrumento de aprendizado interno. Os desdobramentos serão detalhados nos tópicos a seguir.

### **Memória Como Instrumento Para Criação da Reputação**

No mundo atual dos negócios, marcado pela globalização e pela forte competitividade, as empresas precisam provar dia a dia seu valor, oferecendo aos seus *stakeholders* diferenciais que a destaquem perante suas concorrentes. O advento da tecnologia, porém, nivelou técnicas, acesso à matéria prima e modo de produção, fazendo com que a qualidade dos produtos oferecidos por diferentes empresas se tornasse similar. Neste

cenário, os valores intangíveis passaram a ser, para as organizações, o caminho das pedras para o destaque no mercado.

Nesse sentido, a memória organizacional passou a ocupar um lugar de destaque nos planos de comunicação das instituições contemporâneas. Isso porque a memória que uma sociedade tem a respeito da atuação de uma organização é capaz de legitimar seus atos na linha do tempo de sua atuação, criar uma identidade forte, pautada nas ações que a organização desenvolve ao longo dos anos, deixando transparecer sua responsabilidade histórica para com seus funcionários, para com a comunidade onde está inserida e com os consumidores de seus produtos/serviços, entre outros envolvidos.

Preservar a memória de uma organização significa gerenciar um potencial “estimulador de significados e gerador de pertencimentos, vindo a se estabelecer como poderosa ferramenta para a construção da marca, imagem e consolidação da cultura e da comunicação organizacionais, forte geradora de confiança” (CRUZ, 2012, p.6).

Para efeito de comparação, a memória que uma empresa constrói ao longo dos anos e mantém de si mesma funciona como uma espécie de livro de contabilidade das ações organizacionais, onde fica registrada a trajetória da organização e suas responsabilidades cumpridas ou não. O balancete final é feito pelos *stakeholders*. E a soma positiva ou negativa dessas ações se consolida na tão almejada reputação.

Na sociedade e mesmo no mundo dos negócios, identidade, imagem e reputação fortemente delineadas são referências seguras para os cidadãos e consumidores em tempos de constantes mudanças. A partir das expressões culturais de uma empresa, as sociedades e mercados se reconhecem para o bem ou para o mal em marcas, produtos, valores e atitudes. Ao escavar suas memórias, na linha do tempo de sua trajetória, as empresas talvez conquistem o reconhecimento de suas responsabilidades históricas em relação ao estado do mundo atual, que é, no fundo, muito mais importante do que o imediatismo ou volatilidade de mais faturamento, de mais bonificação para os acionistas. (NASSAR, p.194, 2009)

Em tempos de crise, portanto, a memória que as pessoas têm da organização, sua reputação e imagem, somadas, são as únicas ferramentas capazes de garantir sua sobrevivência no mercado, fazendo com que as pessoas se aliem às causas da empresa.

Para os *stakeholders*, mesmo que de forma subconsciente, são esses três critérios que, no momento do julgamento, definirão se a empresa merece ou não uma nova chance.

### **A Memória Como Ferramenta de Aprendizagem**

Antes de ser reconhecida pelas organizações como uma ferramenta poderosa para a constituição da reputação e para o fortalecimento da imagem organizacional, a memória já estava consolidada na sociedade como um instrumento de aprendizagem.

Vale lembrar que desde os primórdios da humanidade, o ser humano tenta, de diversas formas, manter viva sua história por meio do registro da memória. Tal tentativa não é simplesmente precaução no sentido de preservar o fato por si só, mas, sim, de preservar a informação e transformar a memória em aprendizado passível de recorrência em demandas futuras. Foi com base em experiências passadas que se deu a evolução da humanidade.

Assim, é possível entender o passado como elemento determinante na formação do presente e com influência direta no futuro. Decisões tomadas, sejam elas acertadas ou não, são responsáveis pela formação de um histórico que, mais tarde, transforma-se em memória.

No caso das organizações, não é diferente. O passado pode e deve servir como elemento norteador das ações institucionais, apontando erros e acertos que a organização obteve durante seu percurso e indicando o melhor caminho a ser seguido.

Mas preservar a memória não significa acumular nas gavetas documentos, fotos e papéis. É preciso que eles estejam enraizados no cotidiano da organização, que se façam presentes como elementos vivos e que tiveram papel determinante para que a empresa se transformasse no que é atualmente. Ou, como define Nassar, é preciso tratar a memória da organização como peça fundamental e estratégica. “Recuperar, organizar, dar a conhecer a memória da empresa não é juntar em álbuns velhas fotografias amareladas, papéis envelhecidos. É usá-la a favor do futuro da organização e seus objetivos presentes. É tratar de um dos seus maiores patrimônios” (NASSAR, 2004, p.22).

### **Petrobras e Memória: um Breve Resumo**

Foi a campanha “O Petróleo é Nosso”, promovida pela sociedade no fim da década de 1940, que motivou o surgimento da Petrobras, oficializada por meio da lei 2.004 de 3 de outubro de 1953. A criação da empresa representou um grande marco para a história da sociedade brasileira, que até o momento, segundo Figueiredo (2009), era capaz de produzir apenas 2% do petróleo necessário para consumo interno.

Com o decorrer dos anos, a Petrobras aprimorou suas técnicas e atividades, encontrou novos campos de petróleo, desenvolveu tecnologia própria de exploração e contribuiu determinantemente para que o Brasil se tornasse energeticamente menos dependente.

As primeiras tentativas de resgatar a memória da organização tiveram início no fim da década de 1970 e início da década de 1980. Geny Peres e Ruth G. Malheiros, funcionárias da empresa, tentaram, por mais de uma vez, reunir todo tipo de documento que, organizado, pudesse reconstituir a história da Petrobras. As tentativas foram frustradas por dirigentes algumas vezes.

Em 1987, finalmente, a Petrobras formalizou uma parceria com o Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil (Cpdoc), da Fundação Getúlio Vargas, que originou o projeto “Memória do Setor Petrolífero no Brasil: a história da Petrobras”. O objetivo era resgatar, por meio do registro da história oral, recordações de funcionários da alta administração da empresa que foram determinantes e que acompanharam de perto a evolução da organização. O projeto foi interrompido em 1991, quando Geny se aposentou.

Em agosto de 1997, a lei 9.478 exigiu que a Petrobras mudasse de rumo ao garantir a flexibilização do monopólio estatal da empresa, determinando que o capital de investimentos deve ser composto não apenas pelo governo, mas também por acionistas externos. A mudança teve reflexos visíveis na forma com que a organização vinha sendo conduzida, desencadeando ações de aproximação entre a Petrobras e a sociedade. Foi neste momento que a área de comunicação assumiu papel estratégico na condução dos rumos que a instituição iria tomar.

Em 2001, por meio de um pedido do Sindicato dos Petroleiros Unificado de São Paulo, o resgate da memória da Petrobras foi retomado. O projeto, intitulado *Memória dos Trabalhadores da Petrobras*, tinha por objetivo reunir depoimentos de pessoas que fazem e fizeram parte da história da organização, de funcionários do alto escalão ao chamado chão de fábrica, coletados por meio de depoimentos orais. O projeto teve fim em 2003 e resultou em um livro com os depoimentos coletados e no site, fotos e documentos e na criação do *Centro de Memória Virtual dos Trabalhadores*, na página <http://memoria.petrobras.com.br/>.

Em 2004, o projeto teve continuidade e ganhou o nome de *Memória Petrobras*. A novidade é que, desta vez, foi pensado para ser algo permanente e, portanto, abarcou unidades da organização que haviam ficado de fora do projeto anterior. Além disso, adotou diversas frentes de pesquisa, como Memória do Conhecimento, Memória do Patrocínio, Memória das Comunidades e Memória da Família, além da Memória dos Trabalhadores.

A partir de então, a preservação da memória da organização tornou-se, para a Petrobras, um processo natural à condição de existência da organização. Exposições, registros, depoimentos e campanhas publicitárias continuam a ser produzidas com foco na trajetória organizacional.

Recentemente, a memória organizacional da Petrobras, em sua função estratégica dentro da comunicação organizacional, foi posta à prova. Isso porque desde março de 2014 a organização é alvo de uma investigação intitulada “Operação Lava-Jato”, que dá conta de que milhares de reais foram desviados de seus cofres por dirigentes em um grande esquema de lavagem de dinheiro que envolve políticos e grandes empreiteiras.

Para restabelecer a confiança de seus *stakeholders*, a organização elaborou a campanha “Ontem, hoje e sempre superando desafios”, que tem como principal conteúdo o apelo à história organizacional como forma de mostrar a idoneidade da empresa ao longo dos anos de sua existência, seus avanços e sua história de superação.

## Metodologia

Frente a esse contexto e à luz da fundamentação teórica, para cumprir com o objetivo de entender de que forma a memória da Petrobras foi utilizada na campanha “Ontem, hoje e sempre, superando desafios”, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=Z77YRUhBoQ>, quais elementos que a compõem e de que forma isso pode auxiliar na superação da crise, as autoras elaboraram as seguintes categorias de análise: **1) Texto:** avalia a escolha das palavras utilizadas para compor o texto que narra a campanha; **2) Imagem:** analisa as imagens que compõem a peça, investigando o significado transmitido por elas; **3) Planos de filmagem:** considera os planos de filmagem como elementos determinantes para a composição da campanha; **4) Trilha sonora:** interpreta a escolha da trilha sonora e sua função com vistas ao objetivo de transmitir a mensagem proposta pela campanha.

## Análise e resultados

### Texto

“Superação. Desde o começo nossa história está repleta desta palavra. Lá atrás, quando diziam que não existia petróleo no Brasil, nossa gente mostrou pro mundo que ele existia, sim, e que era nosso. Década após década, desafio após desafio, seguimos em frente. Recentemente, fizemos uma descoberta que surpreendeu o mundo: o pré-sal. Hoje os desafios são outros. Por isso, estamos aprimorando a governança e a conformidade na gestão. Seja qual for o desafio, nossa melhor resposta sempre será aquela palavra que nos acompanha desde o começo: superação! Essa é a Petrobras. Ontem, hoje e sempre superando desafios. Todos eles.”

Por meio da transcrição acima, é possível perceber diferentes técnicas comunicacionais que, somadas, cumprem com o objetivo de resgatar a memória da Petrobras, sua história de credibilidade e apelam à sua reputação para restabelecer a confiança entre seus *stakeholders* e a empresa.

A escolha das palavras que compõem o texto é uma dessas técnicas. Ao optar pela superação como tema da campanha publicitária, a Petrobras dá a entender que a corrupção

dentro da empresa é apenas um obstáculo passageiro, que em breve será superado, assim como outros obstáculos que estiveram presentes durante a atuação da organização. Além disso, na campanha, há o reforço da palavra desafio, que aparece cinco vezes na construção do texto, deixando subentendido que a crise servirá de aprimoramento, uma espécie de estimulante para que a organização possa se superar, gerando o aprendizado necessário para evoluir e se tornar ainda melhor.

Ainda nesta seara, é possível perceber a preferência por palavras que denotem a tradição da Petrobras e sua atuação ao longo dos anos, como “desde o começo” “história”, “lá atrás”, “década após década”, “seguimos em frente” e “ontem, hoje e sempre”. As palavras, espalhadas ao longo do texto, reforçam a atuação histórica da Petrobras a cada frase, lembrando quem assiste ao comercial de que a empresa faz parte da história do País e de seus consumidores e que é, portanto, uma instituição sólida, com longa trajetória de atuação.

E se é possível avaliar o texto da campanha pelo o que ele diz, o mesmo vale para o que ele não diz. Em nenhum momento a peça publicitária cita os motivos que geraram a crise na empresa. Ao mesmo tempo em que fala em superar desafios, aprimorar a governança e a conformidade na gestão, o texto não deixa claros os fatores que exigem esta superação nem quais são esses desafios. A omissão, nesse caso, é proposital e demonstra a intenção da empresa de se posicionar a respeito do problema sem reforçá-lo.

Nesse sentido, é possível constatar ainda que o texto caminha na contramão do problema ao citar conquistas históricas da Petrobras, como a descoberta do petróleo no País e do pré-sal. A estratégia reforça momentos importantes pelos quais a empresa passou e recorre a valores positivos construídos ao longo dos anos.

Outro elemento passível de análise é a utilização da terceira pessoa na construção do discurso. A técnica reforça a integração da empresa à sociedade brasileira, divide conquistas e, conseqüentemente, responsabilidades, deixando subentendido que o apoio dos *stakeholders* é fundamental para a superação da crise.



## Imagem

A escolha das imagens é parte fundamental da construção da mensagem que a Petrobras quer passar por meio de sua peça publicitária. Por meio da análise das imagens escolhidas, é possível perceber elementos importantes que remetem à memória organizacional como ferramenta para resgatar a confiança de seus funcionários, acionistas e consumidores.

O uso de imagens em preto e branco, por exemplo, cumpre o papel de lembrar a quem assiste ao comercial de que a Petrobras é uma empresa antiga, com longa trajetória de atuação, que já passou por muitos desafios e conseguiu se manter atuante.



Outro fator a ser observado é o de que, seja nas imagens em preto e branco, seja nas imagens em cor, as únicas pessoas que aparecem no comercial são funcionários da empresa, integrantes do chamado ‘chão de fábrica’. Nenhum dirigente aparece na campanha. A técnica confere humanização à Petrobras e mostra que a empresa é composta de brasileiros comuns, que dia a dia dão seu melhor para mantê-la atuante. Além disso, permite que os funcionários se reconheçam como parte importante da engrenagem empresarial e da recuperação da crise. Os ‘engravatados’ que geraram o escândalo de desvio de dinheiro são apenas coadjuvantes no funcionamento organizacional.

É interessante notar ainda que, como no texto, em momento algum as imagens da campanha fazem referência à operação “Lava-Jato”. Para ilustrar a fala que faz menção à crise, “hoje os desafios são outros”, a campanha utiliza de um painel de números com sinais negativos, que remete à bolsa de valores, visto que um dos principais reflexos do problema foi a queda nas ações da empresa.



O tema superação é expresso, ao longo da campanha, por meio da força física de funcionários da Petrobras. A escolha combinada das imagens demonstra que evoluir não é fácil e requer dedicação e esforço. A tomada que mostra a água do mar inundando uma plataforma enquanto operários fazem força para conter o imprevisto serve como metáfora e remete aos ‘baldes de água fria’ que a empresa recebeu ao longo de sua atuação e ainda assim permaneceu sem naufragar. Em analogia, a crise atual seria apenas mais um desafio entre tantos outros que a empresa já superou no decorrer de 60 anos de atuação.



A evolução da Petrobras e a constante superação de obstáculos fica clara durante o desenvolver da campanha. Nas primeiras cenas, uma pequena plataforma de operação é exibida, uma clara referência ao início da operação da organização. Na sequência, imagens de operários trabalhando incessantemente. Por fim, uma grande plataforma iluminada ganha a cena, com a intenção de demonstrar a evolução e a grandiosidade da organização.



Mensagem que é reforçada pela multiplicação de barcos na área de exploração: em princípio são apenas dois na imensidão do mar e, ao final da campanha, aumentam em número considerável.



A imagem escolhida para fechar a campanha também é emblemática: a silhueta de dois operários, que podem representar qualquer um dos funcionários da Petrobras, comemorando a superação de mais um desafio. Uma espécie de prenúncio do fim da crise.



### Planos de Filmagem

Durante toda a campanha é possível perceber a predominância de tomadas de imagens do alto, capazes de mostrar toda a grandiosidade das plataformas de exploração. Em contraponto, os planos detalhes são utilizados em momentos específicos, onde há a intenção de demonstrar a superação de obstáculos, fazendo-os parecer pequenos frente ao potencial da Petrobras.



### Trilha Sonora

A trilha sonora escolhida para compor a campanha é puramente instrumental. As fortes batidas que a compõem fazem referência ao tema superação e criam suspense no espectador que, dado o momento pelo qual passa a empresa, não sabe como será o futuro.

No início do vídeo, a música assume volume mais alto. Quando a narração começa, a canção se torna ritmada, com volume mais baixo, demonstrando a regularidade e estabilidade com que a Petrobras conduziu suas operações ao longo dos anos. Ao fim, quando o narrador cita que “hoje os desafios são outros”, a música sofre uma breve interrupção, uma referência à quebra de ritmo que a empresa sofreu com a revelação da crise. Logo a execução da música em volume mais alto é retomada, em referência ao empenho que a organização está tendo para a superação de mais um desafio.

### **Considerações finais**

Juntos, o texto, as imagens, a trilha sonora e os planos de imagem colaboram para a transmissão da mensagem que reforça a atuação histórica da Petrobras, suas conquistas e grandiosidade. Por meio desta combinação, a Petrobras transmite a informação de que a trajetória da organização foi galgada com base na superação de desafios. Foram as experiências do passado que fizeram da empresa o que ela é atualmente. Nesse sentido, a atual crise deve ser apenas mais um obstáculo a ser superado e que, após passada a turbulência, servirá de aprendizado e aprimoramento na gestão.

Por meio da campanha, a Petrobras se posiciona sobre o assunto, dando destaque à história organizacional e ao desenvolvimento da capacidade de solucionar problemas de percurso, sem focar os fatores que originaram a crise ou tentar justificar os fatos ocorridos. A estratégia, nesse caso, foi mostrar que a empresa dobrou seus esforços e continua trabalhando ativamente para superar a crise.

Obviamente, a campanha não será suficiente para superar os estragos provocados pela crise, contudo, ela sintetiza o precioso capital intangível da Petrobras: sua imagem, que levou anos e anos para ser construída. Esse arsenal de credenciais simbólicas, refletidas na imagem dos trabalhadores, da evolução da tecnologia de exploração, das descobertas e da participação da organização na vida dos brasileiros, são apresentados para a sociedade como parte significativa da solução do problema. Ao final, a mensagem que fica é: acredite em nós. Chegamos até aqui superando desafios. Hoje, trabalhamos dia a após dia para superar a crise.

Contudo, vale lembrar que, enquanto empresa pública, embora com capital misto, a Petrobras, em sua nova campanha publicitária, não toca em questões essenciais relativas à crise que se abateu sobre ela, apenas usa o recurso da memória, com os recortes de interesse na tentativa de resgatar a boa reputação.

### Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CRUZ, Lucia de Santa. **Experiência de pertencer**: o resgate da memória como construção de identidade corporativa. Disponível em:  
[http://www.academia.edu/2010845/Experi%C3%Aancia\\_de\\_pertencer\\_o\\_resgate\\_da\\_mem%C3%B3ria\\_como\\_constru%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_identidade\\_corporativa](http://www.academia.edu/2010845/Experi%C3%Aancia_de_pertencer_o_resgate_da_mem%C3%B3ria_como_constru%C3%A7%C3%A3o_de_identidade_corporativa). Acesso em: 28/2/15

FIGUEIREDO, Miriam Collares. **Da Memória dos Trabalhadores à Memória Petrobras**: a história de um projeto. 2009. 109f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. **A História nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NASSAR, Paulo. **Comunicação Todo Dia**: coletânea de artigos publicados no Terra Magazine. São Paulo: Lazuli Editora/ Companhia Editora Nacional, 2009

\_\_\_\_\_. **Memória de empresa**: história e comunicação de mãos dadas a construir o futuro das organizações. São Paulo: Aberje, 2004.

## O Brasil em Portugal: cultura, imagem e identidade brasileiras na campanha publicitária “O Brasil chama por Si”<sup>1</sup>

Caroline De Franceschi Brum<sup>2</sup>

Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, RS  
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal

### Resumo

A proposta do presente artigo é a reflexão e possíveis aproximações dos conceitos de cultura, imagem e identidade em relação à comunicação oficial do Brasil enquanto destino turístico no mercado internacional, com o breve recorte da campanha “O Brasil chama por Si”, veiculada em Portugal no biênio 2011-12. Trata-se de um recorte componente da pesquisa de mestrado da autora que tem como foco principal o olhar para si e o outro, a evolução do sujeito fazedor e mediador da história de sua própria nação e da noção da outra nação, os traços culturais que trazem e, por vezes, determinam a identidade a partir da imagem e vice-versa, num sistema de circulação, por vezes dialógico e multifacetado. As alterações percebidas no processo comunicacional do país com o mercado externo vêm evidenciar a inversão de foco do outro para si a partir da identificação e projeção do Brasil a partir de si mesmo.

**Palavras-chave:** Comunicação; Cultura; Identidade; Marca Brasil; Brasil.

### Construção da imagem mental: coletiva e ampla

A comunicação publicitária do Brasil com seus mercados externos é capitaneada, desde 2003, pelo Instituto Brasileiro do Turismo (EMBRATUR) e dá voz a um novo país, uma nova proposta centrada na diversidade, mas ainda ligada aos símbolos colocados e replicados num passado não muito distante. A Marca Brasil, que assina todas as ações comunicacionais, é reconhecida por 20% dos turistas e todos os passos estratégicos da proposta de reposicionamento do país são pautados pelo Plano Aquarela 2020, que objetiva estruturar a alteração da história futura do país a partir da revisão do passado e projeção de um Brasil verdadeiro, real e que “continua lindo”.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10 - Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional *Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral*, realizado na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestre em Ciências da Cultura, ênfase em Cultura e Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal. Docente no Curso de Publicidade e Propaganda do Centro Universitário Franciscano, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

Acredita-se ser importante frisar que a imagem do Brasil no imaginário dos estrangeiros tenha começado com a descoberta e exploração do país por navegadores e corsários provenientes de vários países tradicionalmente colonizadores a partir do século XVI. Os relatos dessas viagens e dos contatos entre viajantes e nativos povoam até hoje a mente de muitos possíveis turistas e ainda estão presentes nas prateleiras das livrarias. O relato mais famoso, mas não o primeiro a ser publicado, é Carta de Pero Vaz de Caminha (1987 [1500]), mais facilmente inteligível pela acuidade descritiva da obra. Pensadores pós-modernos ventilam a ideia de que “Portugal era o centro em relação às suas colônias e a periferia em relação à Inglaterra. Em sentido menos técnico, pode-se dizer que, durante muito tempo, foi um país simultaneamente colonizador e colonizado” (SANTOS, 2011, p.25). E, com essa visão de colonizador colonizado, a coroa portuguesa instalou-se no Brasil, em 1808, e fomentou a construção do imaginário coletivo em relação à sua colônia que então se tornava a metrópole. Foram abertos os portos, estrangeiros puderam entrar no território de forma legal e até convidados pelo príncipe regente, com o objetivo claro de explorar o Brasil em termos de estudos do povo e da sociedade de nativos, esta última considerada por muitos arcaica e “quase” selvagem.

Para o viajante inglês Bruce (2004[1915]), a “raça brasileira apresenta interessantes aspectos de estudo. É o produto da mistura, durante séculos, dos povos mais empreendedores da Europa com grandes caçadores das florestas tropicais e tenazes agricultores vindos da África” (2004, p.36). Elogios e romantismo à parte, tem-se um resumo interessante da mestiçagem que deu origem aos brasileiros de hoje. No decorrer dessa obra, encontra-se a rara descrição de um homem brasileiro, pois geralmente tem-se específicas descrições das mulheres. Escreve Bruce que

o homem brasileiro típico apresenta tez escura sem que se possa dizer que é negro. Em geral tem ombros largos, altura média de 1,80m e uma voz que revela vigor. Tem paixão por música e arte, e gosto por todos os tipos de esporte; mostra grande senso de humor ou ridículo; e frequentemente demonstra que se assemelha a pura temeridade. Parece ter herdado de seus ancestrais latinos toda a excitabilidade, um pouco mais apimentada. Explode como pólvora sem aviso, mas se acalma com facilidade (BRUCE, 2004, p.36).

A descrição pode ficar ainda mais interessante se se pensar que encaixa na descrição do imaginário atual sobre o chamado “amante latino” ou *latin lover*, tantas vezes usado como estereótipo nos filmes de Hollywood. A mulher brasileira também aparece, mas com descrição mais amena, que afirma: “A mulher brasileira conservou a beleza de suas ancestrais europeias, tendo-se aperfeiçoado fisicamente” (2004, p.38). Em suma, o brasileiro “tem um bom coração e é fiel aos amigos e intensamente dedicado a seu país” (2004, p.39). O viajante ainda comenta sobre o respeito que os brasileiros têm pela religião e pelo sagrado, ressaltando que a hospitalidade é uma herança indígena.

Para intelectuais brasileiros, como a cineasta Lúcia Murat, produtora e diretora do documentário *Olhar Estrangeiro* (2005), baseado no livro *O Brasil dos Gringos* de Tunico Amâncio (2000), “a indústria cultural é uma das responsáveis por reproduzir infinitamente esses clichês que nos perseguem”. Por mais de 30 anos a tomar contato com filmes e ensaios de estrangeiros que seguidamente retratavam o Brasil de forma diferente da realidade, com base nos clichês, por vezes irritantes e depreciativos, reproduzidos por séculos, produziu e dirigiu o documentário, segundo ela, para “trocar de posição a câmera”. Afirma na obra audiovisual que, até 2005, o Brasil foi personagem em mais de 220 filmes estrangeiros, dos quais foi selecionada a amostra para os depoimentos dos atores, diretores, produtores e roteiristas de algumas das obras cinematográficas em questão. Participaram das entrevistas ingleses, franceses, americanos e suecos, que apresentam um Brasil insólito.

Larry Gelbart – roteirista de “Blame it on Rio”/ 1984 EUA, com Michael Cane e Demi Moore – quando questionado em relação à escolha do Rio como locação, afirma: “Acho que quando as pessoas pensam em um lugar sensual,(...) pensamos no Brasil. No Rio”. É importante salientar que foi uma adaptação americana do filme francês que tinha o mesmo título, mas fora gravado na França. Na cena na praia do Arpoador, aparecem muitos figurantes passando a ideia de praia cheia, todas as mulheres estão fazendo *topless* e existem micos no meio da multidão – gerando uma ideia equivocada. Ele continua: “Foi um erro, foi claramente um erro”, pois se basearam nas praias francesas onde o *topless* é legalmente permitido e socialmente aceito. É possível notar-se uma construção fantasiosa

e irreal das condições socioculturais do país. O depoimento de Jon Voight, protagonista de *The Champ*, EUA, 1979, “Muitas mulheres dançando tchá, tchá, tchá” – vem ao encontro das representações trazidas pelas animações do Zé Carioca, da Disney. “Essa é uma bela referência do Brasil”, conclui. A aparente ignorância da maior parte dos entrevistados em relação à cultura brasileira é um fato curioso – pois conhecem os clichês, ou pelo menos parte deles, e veem uma realidade parcial e difusa (por vezes trazendo crenças fantásticas e lendas pitorescas, como no caso da Anaconda, por exemplo).

De forma geral, não se espera que os *frames* sejam fidedignos ou completamente conectados através da verossimilhança, mas há de se convir que essas imagens são críveis aos olhos dos estrangeiros que não conhecem o país ou que não buscam informações sobre a cultura brasileira em fontes como estudos etnográficos ou na historiografia. A repetição de um estereótipo faz com que se grave aquela mensagem como primeira opção e toda a informação que a contrariar torna-se uma inimiga da realidade irreal: “Os estereótipos são ridículos, sobretudo quando se apresentam como representação daquela nação ou cultura”, diz Toni Plana – ator do filme *Amazônia em Chamas*. Hollywood tem o poder de criar estereótipos a partir de clichês, ou vice-versa, e assim faz-se com que aquela imagem seja vista como a representação mais próxima da realidade, mesmo não a representando efetivamente. Michael Cane faz seu depoimento no documentário afirmando categoricamente: “Vocês tem uma reputação de sensualidade, mas vocês não olham a nudez como sensualidade. O Brasil é um clichê (...) produz mais pessoas bonitas que qualquer outro país. (...) se vocês querem ser tratados mais seriamente, deviam dançar menos e ficar mais feios”.

A visão do país como um paraíso foi divulgada por muitos filmes e Philippe de Broca – diretor de *O Homem do Rio* – filme francês de 1964, afirma na já referida obra audiovisual de Murat (2005): “Querida fazer um filme que me lembrasse a adolescência (...) mesmo na época não era um filme sobre o Brasil. Era uma imagem imaginária de um lugar cheio de exotismo. O que era verdade (...) pessoas muito alegres, joviais e abertas”. A dupla formada pelo diretor francês e Bo Jonsson traz uma visão mais centrada e realista: “Todos esses filmes não-brasileiros têm uma visão pronta do Brasil. No roteiro usam

clichês. Às vezes acho que querem o clichê. Nós usamos o clichê e vou mostrá-lo pra você. Infelizmente repetem o velho estilo colonialista”, reflete Bo Jonsson – produtor do filme sueco *Sallskaps Resor* (1980).

Caso se busquem referências em Maffesoli (2008), todos os entrevistados do documentário de Lúcia Murat (2005) seriam corresponsáveis pela profusão dos clichês sobre a imagem do Brasil, pois “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (2008, p.76). A imagem da brasilidade baseada na sensualidade, exotização do espaço e da sociedade pode então ter derivado do imaginário, replicado múltiplas vezes, inclusive, pela população e órgãos do governo responsáveis pela promoção da imagem do país enquanto destino turístico no exterior. É possível verificar que, desde os primeiros materiais publicitários distribuídos pelas embaixadas, em vários países da Europa e América, a partir da década de 1970, trazem, geralmente, nas suas imagens principais, o carnaval, o Cristo Redentor (utilizado como símbolo e sinônimo do Rio de Janeiro), as praias, o povo sorridente e as figuras femininas vestindo trajes de banho – buscando, possivelmente, identificação com a ideia de paraíso tropical que seduz os viajantes até hoje.

Para organizar de forma mais prática, Kajihara (2010) separa por temas-chave e décadas, da seguinte forma: década de 1970 – Rio de Janeiro e Carnaval; década de 1980 – mulheres e futebol; nas décadas de 1990 até 2002 – ecoturismo; a partir de 2002 – Plano Aquarela. Ao visualizar as peças publicitárias coletadas e disponibilizadas pela autora, percebe-se que dentro dos temas gerais encontram-se outros temas que persistem com o passar dos anos. Dentre eles pode-se citar o turismo pelas cidades históricas – heranças do período de domínio português, as praias com uso das imagens “paradisíacas” de mar cristalino, areias brancas, coqueirais e belas mulheres de biquíni, e das belezas naturais como as Cataratas de Foz do Iguaçu – utilizadas em peças da Embratur desde a década de 90 e retomadas nas peças atuais, nas estratégias do Plano Aquarela 2020. Corroborando a ligação imaginário-imagem, Murat (2005) apresenta possíveis turistas americanos, ingleses, franceses e suecos expondo os componentes do seu imaginário “particular”



sobre o país: “um país de sonhos”, “melhor do que o Havaí”, “só temos imagens de sol e praia”, “sei que o Brasil é forte no futebol”, “muitas mulheres na praia usando biquíni e de topless”, “futebol e amor, romance e selva”, “acho que eles não trabalham lá, estão sempre de férias”, “eles fazem festas direto”, “para nós [franceses] é uma viagem exótica”, “as frutas e o sol”, “mulheres com a bunda grande”. Então, cabe replicar a pergunta que encerra o documentário: “Afinal, quem somos nós?”.

### **Retrato na publicidade**

Os conceitos a serem brevemente abordados nesta seção são de suma importância para o entendimento da relação entre os dois países em questão, o Brasil como país emissor da mensagem e Portugal como país receptor. A relação entre os dois países e seus povos vem mudando, pode-se dizer que evoluindo, no sentido de conhecer o outro e respeitar a sua forma de ser, partindo-se do fato de que uma cultura deriva da outra. Esta certa confusão pode ser exemplificada pelo trecho a seguir, de autoria de Fernando Pessoa, trazido por André (2012): “Viver é ser outro. Nem sentir é possível, se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem é não sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida” (2012, p. 52). Autores da linha de Hall defendem a ideia de que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (2011a, p.7). O sujeito unificado, centrado e completo em termos de identidade e cultura, pode nunca ter sido a imagem do brasileiro, pois desde o princípio da sua história como país, há pouco mais de 500 anos, conta com a mestiçagem de identidades culturais que foram obrigadas a conviver no mesmo espaço. Tendo-se como “identidades culturais – aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2011a, p.8), acredita-se que a cultura portuguesa também possa ser vista como uma manta de retalhos, pois a configuração atual em termos de território se deu após enfrentamentos entre povos que habitavam as regiões, em seus reinos, com suas especificidades culturais; a que se acresce

o contato com as ex-colônias africanas, pois “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER *apud* HALL, 2011a, p.9). Aparentemente, acredita-se que se tenha a identidade una e inabalada, tanto a identidade individual quanto a identidade cultural do povo ao qual sente-se pertencer, mas, na verdade, “se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2011a, p.13).

Destaca-se que “as identidades formam-se e transformam-se com o tempo” (ANDRÉ, 2012, p.52). E, para que exista uma identidade cultural, é necessário o diálogo intercultural, diálogo que é a chave para a manutenção da cultura nacional numa sociedade composta por culturas tão diversas e complementares. De norte a sul, de forma ampla, no Brasil, tem-se uma cultura diferente da outra, com muitos específicos culturais antagônicos, mas são todas consideradas parte da cultura nacional, a cultura brasileira. Assim, “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades (...) fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. Um deslocamento do eu, ou alteração desta percepção pessoal tem causado certo transtorno, tanto em termos de identidade quanto em termos de pertencimento e identificação cultural, e “esta perda de um ‘sentido em si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”. Para perceber um evento modificador, deve-se perceber que “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’” (HALL, 2011a, p.9). Atualmente, “é no quadro de uma pluralidade de culturas em contínua intersecção que se desenham hoje as interpretações do mundo” (ANDRÉ, 2012, p.75).

Pode-se ter por base que “a identidade é formada na ‘interação’ entre eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este



é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2011a, p.11-12). Considerando que as identidades culturais dos dois países provêm da ligação entre culturas diferentes, e hoje em dia tem-se como resultado uma sociedade mutante, “esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente”. Desta forma, “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente” (HALL, 2011a, p.13), e “o sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrando, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (HALL, 2011a, p.46). Todo o processo histórico da formação dos dois países deve ser considerado e pode-se afirmar que a cultura portuguesa é mãe da brasileira sob muitos aspectos: a organização do Estado e do exército que se tem até hoje é fruto do modelo trazido pela corte, as formas de comércio, os empregados domésticos, os cômodos das casas e as construções amplas, os festejos religiosos do Espírito Santo, por exemplo, resistem ao “processo de mudança conhecido como ‘globalização e seu impacto sobre a identidade cultural” (HALL, 2011a, p.14), e isto considerando que “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas” (HALL, 2011a, p.15), houve a óbvia, mas não obrigatória, evolução.

As duas sociedades estão em momento de forte alteração, os dois países trocaram de lugar, pois o sentimento que os portugueses estão vivenciando pode ser considerado um velho conhecido dos brasileiros. Para Marx e Engels,

[a modernidade] é o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar... (MARX E ENGELS *apud* HALL, 2011a: p.14)

Em 1873, os autores projetavam o que acontece hoje a partir das dinâmicas sociais, pois “as sociedades da modernidade tardia<sup>3</sup>, (...) são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeitos’ – isto é, identidades – para os indivíduos”, colocando as “suas ênfases na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento contêm uma linha em comum. Devemos ter isso em mente quando discutirmos o impacto da mudança contemporânea conhecida como globalização” (HALL, 2011a, p.17-18). A cultura pode atualmente ser vista como “um ambiente envolvente, determinante e determinado, das interações realizadas nas três dimensões da comunicação (comunicação interpessoal, mediada e mediatizada)” (FERIN, 2002, p.47), pois “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (MARX *apud* HALL, 2011a, p.34). Essa noção da relação entre realidade, condições históricas e condições atuais faz com que a identidade cultural de hoje não seja verdadeira amanhã, a velocidade das mudanças ou, no caso do Brasil, do fortalecimento das identidades culturais regionais é alta e, mesmo assim, parece imperceptível para a maioria da população. Acredita-se, “assim, [que] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade”. Na realidade, a identidade “permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2011a, p.38-39).

Cada cultura regional ou mesmo a considerada cultura nacional tem os seus símbolos e significados que podem ser interpretados pelos receptores que têm o domínio do código referente aos símbolos. Para Hall,

o significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa *não* são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes, a cultura e em torno dela. (2011b, p.241)

---

<sup>3</sup> Segundo o autor, depois da década de 1960.

No Brasil, existem culturas ou traços culturais facilmente identificáveis e relacionáveis com as classes dominantes, o que pode ser considerado alta cultura, aquela que veio com a corte no início do século XIX – óperas, concertos, teatro, música clássica, literatura – e aqueles que são ligados aos costumes do dia-a-dia das classes dominadas, que são as que têm referência na cultura africana trazida pelos escravos, como os cultos religiosos e seus orixás, a capoeira, os gêneros musicais mais populares como pagode, funk e sertanejo, a frase “sou pobre mais sou feliz”, que traduz a aura de felicidade e alegria desse povo que ainda acredita no providencialismo divino. Segundo Derrida (1981), apresentado por Hall, “o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (DERRIDA *apud* HALL 2011a, p.42). Não se tem domínio em todos os momentos ou em todas as emissões, “existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos estáveis” (*idem*). Provavelmente pode ser o motivo pelo qual se tenha a imagem do Brasil ligado ao turismo sexual no exterior, pois as emissões de mensagens realizadas pelo governo militar com foco no exterior mostravam belas mulheres brasileiras em pequenos trajes de banho, ao sol de praias com largas faixas de areias brancas, água azul e horizonte de céu também azul – geralmente mulheres sorridentes com olhar convidativo. Sim, elas estavam convidando o turista a visitar o país e suas praias, mas as praias assim soavam um resgate da imagem idílica de paraíso e das belas “nativas”. Dessa forma, “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”, pois “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte da nossa natureza essencial” (HALL, 2011a, p.47-48). Em resumo,

na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. Nós só sabemos o que significa ser inglês devido ao modo como a inglesidade veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura inglesa. (...) A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em

sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu 'poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade'. (SCHWARZ *apud* HALL, 2011a, p.49)

As culturas nacionais são, cada dia mais, um lugar imaginário no qual “a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional” (*idem*). A sensação de se ter uma única identidade cultural que possa efetivamente ser nacional é incoerente na sociedade pós-moderna, em que “as identidades nacionais foram uma vez centradas, coerentes e inteiras, mas que estão sendo agora deslocadas pelos processos de globalização” (HALL, 2011a, p.50). Em termos da imagem projetada do Brasil, nos anos 60/70/80, pode-se até afirmar que a identidade nacional parecia centrada, coerente e inteira, mas era uma ilusão colocada pelo governo militar, que fazia o povo acreditar no que divulgava partir do controle da mídia, da censura, da privação de liberdade de expressão e na veiculação de imagem de paraíso tropical no exterior. Dos anos 90 em diante, com a abertura política, as eleições diretas, a retomada das liberdades de práticas culturais regionais, o fortalecimento e o deslocamento proposto pela globalização dá os primeiros sinais. Chega-se à ideia de que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2011a, p.51). Esta afirmação relaciona-se diretamente com as dimensões da marca que são trabalhadas por Semprini (2012), pois o discurso da cultura nacional brasileira é o discurso da Marca Brasil, com dimensões que vão além da simples emissão e decodificação da mensagem, uma vez que entremeiam o processo geral de comunicação e estabelecem os contratos de leitura e as promessas básicas feitas aos turistas a partir das peças apresentadas pela campanha publicitária. Dessa forma, “a identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’” (ANDERSON *apud* HALL, 2011a, p.51), e “as diferenças entre as nações residem nas formas diferentes

pelas quais elas são imaginadas”, pois “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte, na imaginação” (POWELL *apud* HALL, 2011a, p.51):

Em primeiro lugar há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2011a, p.52)

Esta narrativa da nação pode existir de várias formas ou a partir de algumas fórmulas. Como se pode observar na descrição acima, a narrativa da nação é construída a partir de muitos pontos de contato, e a Carta de Caminha (1987 [1500]), que relata o “descobrimento” do Brasil na forma de diário de bordo descritivo, é considerada como sendo a primeira narrativa da nação, da qual pontos como a descrição das nativas e a relação dos homens com a caça e o valor de riqueza, completamente diferentes, ainda são observáveis na cultura brasileira como um todo, e de forma mais explícita em pequenas comunidades do interior. Há um sem número de descrições de viajantes sobre o país, além de gravuras de artistas como Debret e tantos outros que, em incursões pelos rios, território adentro, puderam mostrar ao “velho mundo” as belezas naturais do “novo mundo”. É, portanto, uma narrativa de mais de 500 anos, que se constitui de períodos consecutivos, mas diferentes, lineares por vezes, que dão forma à história oficial e extraoficial que cada uma, à sua maneira, traz à narrativa viva até os dias de hoje, para apreciação da sociedade pós-moderna e seus cidadãos em crise de identidade.

Duas formas de narrativa da nação verificáveis na história do Brasil são apresentadas por Hall (2011a) e colocadas aqui para reflexão. A primeira chama-se “*invenção da tradição* [e acontece quando] ‘tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas (...) a tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica’”, que

objetivam “inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado” (HOBSBAWM e RANGER *apud* HALL, 2011a, p.54). As ligações recorrentes entre Brasil e praias paradisíacas, Brasil e belas mulheres em trajes mínimos, Brasil e futebol, Brasil e bananas, Brasil e samba, Brasil e carnaval estão e ficarão vivas por muito tempo nas mentes de públicos do mundo todo. Talvez em dez anos a ligação Brasil e violência cresça devido à cobertura da mídia.

A segunda narrativa da cultura nacional verificável na cultura brasileira é “a do *mito fundacional*: uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’” (HALL, 2011a, p.55). Inicia-se pela Carta de Caminha, pela proclamação da independência por D. Pedro II, pela frase que Carlota Joaquina teria dito ao ir embora –“ desta terra não quero mais nem o pó”, batendo os tamancos. Os “mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis” (HOBSBAWN e RANGER *apud* HALL, 2011a, p.55). Provavelmente existem muitos outros mitos de fundação em lendas indígenas sobre as quais a população em geral não tem conhecimento, mas as pequenas comunidades brasileiras, ao longo do território nacional, propagam estes mitos regionais e se identificam com eles, pois “eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contra-narrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída” (HALL, 2011a, p.55).

A diversidade cultural é também apresentada como uma característica na formação das nações que estão crescendo ou evoluindo na pós-modernidade, e a principal característica é a de que convivam como “única nação, um único povo, as muitas culturas e sociedades tribais diferentes” (HALL, 2011a, p.56). A contextualização dada pelo autor é das nações africanas, igualmente visível no Brasil nos tempos de hoje, quando existe uma parcela de universais culturais comuns no país – efeito da globalização –, os traços culturais e especificidades de cada estado mantêm-se fortes e cada pequena parte deste

extenso território tem e reconhece como legítima a sua cultura própria, como se cada um fosse um país.

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele ‘tempo perdido’, quando a nação era ‘grande’; são tentadas a restaurar as identidades passadas. (HALL, 2011a, p.56-57)

Pode-se observar que faz sentido voltar às já comentadas peças publicitárias apresentadas na década de 80, quando o garoto propaganda do Brasil foi Pelé, ídolo do futebol, mundialmente reconhecido por ter feito parte da seleção vencedora da Copa de 1958, símbolo nacional do futebol arte. O melhor que se podia fazer era voltar para um território seguro, com significados de sucesso, mesmo que passado, projetado como presente. As peças passaram a ter seus textos traduzidos para o inglês, pois não fazia mais sentido o governo acreditar que a língua portuguesa era sinônimo de soberania nacional, inclusive nas peças publicitárias das campanhas oficiais dirigidas ao mercado externo.

Os nacionalismos do mundo moderno são a expressão ambígua [de um desejo] por... assimilação no universal... e, simultaneamente, por... adesão ao particular, à reinvenção das diferenças. Na verdade, trata-se de um universalismo através do particularismo e de um particularismo através do universalismo (WALLERSTEIN, 1984, p.166-167 *apud* HALL, 2011a, p.58).

Para refletir sobre a identidade cultural brasileira veiculada nas peças publicitárias destinadas ao mercado externo ao longo de 46 anos deve-se considerar “três conceitos ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma ‘comunidade imaginada’: as *memórias* do passado; o *desejo* por viver em conjunto; a perpetuação da *herança*” (HALL, 2011a, p.58). A palavra nação se refere “tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso – a *natio* – uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento” (BRENNAN *apud* HALL, 2011a, p.59). Este pertencimento é que pode manter o povo unido sob o mesmo sistema de representação mesmo que esteja disperso mundo afora, e é o mesmo pertencimento que alguns turistas



ou forasteiros buscam através das lembranças materiais e imateriais da sua viagem. O pertencimento é sinalizado nas peças publicitárias de cada destino, nas peças da campanha que mostram a diversidade e aumentam as chances de os receptores se identificarem com pelo menos uma das opções oferecidas, pois a identificação pode ser tomada como primeiro passo para o processo interno de sentimento de pertença. Assim, “uma cultura nacional atua como uma fonte de significados culturais, um foco de identificação e um sistema de representação” (HALL, 2011a, p.58), nas peças estudadas e analisadas da campanha “O Brasil Chama por Si”; não há nenhuma referência à cultura nacional brasileira de forma específicos culturais identificáveis, lança-se apenas um convite para a celebração da vida no país, mas a cultura ou traços culturais ficam subentendidos a partir das referências prévias subjetivas do receptor e podem ser descobertos a partir do contato real com o país e não de promessas vazias ou unilaterais – que são postas à prova, aceites ou recusadas.

### **Considerações Finais**

Sob o ponto de vista de Beni: “a globalização muda a natureza do turismo internacional, pois traz a prosperidade em nações emergentes, aumenta a divisão do trabalho internacional e potencializa a informação via *web*” (2003, p.33). O Brasil pode ser citado como exemplo do fenômeno descrito pelo autor, enquanto nação emergente que está ganhando muito, em vários aspectos, com o interesse estrangeiro em visitar o país. Para complementar o raciocínio de Beni, Santos afirma ser “necessário identificar a dialética do nacional e do transnacional, do local e do universal” (2011, p.24), a fim de criar uma relação entre os interesses de cada parte, além de perceber quais são os fluxos vigentes no cenário socioeconômico atual. Tem-se nos brasileiros e na sua brasilidade a redescoberta como principal “produto turístico” da Marca Brasil, um brasileiro “de raiz”, não um brasileiro “europeu” ou americanizado, e sim do interior, da roça, com seus costumes genuínos do país mestiço, ressaltando que “os primeiros a chegarem ao país foram os portugueses, que difundiram sua língua, costumes e religião de tal forma que prevalecem até hoje” (BRUCE, 2004, p.42). Daí pode-se afirmar, de forma simplista, que,

com a mistura da cultura (no sentido mais amplo da palavra) trazida pelos portugueses, franceses, ingleses, negros e a cultura nativa dos indígenas, formou-se a cultura brasileira por um processo de globalização que ainda hoje conserva os traços de fomentar comportamentos nacionalistas, tanto que o mesmo autor afirma, no seu texto de 1915, que “seria muito difícil encontrar um brasileiro, em qualquer lugar, que negasse sua nacionalidade” (BRUCE, 2004, p.39).

Desde a colonização da América Latina, segundo Machado (2005), “a nacionalidade como fonte da identidade teria surgido da necessidade das comunidades modernas serem reconhecidas e terem algum conforto ante um mundo instável e indiferente”, para assim poderem “compartilhar a língua, cultura, tradições, história permite que pessoas reconheçam umas as outras, com a vantagem adicional de facilitar a cooperação e a proteção”. A relação entre Brasil e Portugal, em especial, vê-se pontuada por “laços invisíveis gerados pela mesma ascendência e a mesma língua, em outras palavras, pela totalidade de uma cultura” (MACHADO, 2005, p.247-248). Entende-se como claro o fato de que não se pode afirmar que portugueses e brasileiros compartilhem totalmente a mesma cultura, mas crê-se não estar completamente equivocada a afirmação de que compartilhem partes ou pontos de cultura, mesmo que muitas vezes os segundos tenham modificado e introjetado os traços culturais introduzidos pelos primeiros. Assim, supõe-se que os laços de identificação entre portugueses e brasileiros provenham da identidade gerada a partir de um código cultural que tem a mesma raiz.

O realinhamento do foco e das narrativas apresentadas nos materiais promocionais como representação do Brasil e dos brasileiros era demanda antiga, tanto da população brasileira quanto dos órgãos do governo, conforme publicação da própria EMBRATUR,

um Brasil repleto de boas oportunidades de investimento, com suas belezas naturais, sua gente, bons hotéis, restaurantes e opções de lazer. Temos milhares de produtos industrializados que são consumidos nos principais países do mundo e não podemos basear nossa imagem somente em samba, carnaval e futebol (EMBRATUR, 2006, p.78).

Acredita-se que a visível alteração nas campanhas publicitárias foram fruto de um amadurecimento institucional e alinhamento com o plano de futuro para o país, diferente

daquele proposto pelos sucessivos governos militares e populistas que mantiveram o país refém de um projeto sem futuro, baseado na imensa dívida externa, na inflação descontrolada e na restrição à cultura, nas suas mais variadas formas. Todo o processo de redemocratização do país, alteração da moeda circulante e resgate da autoestima de uma população que tinha se resignado a ser, efetivamente, para o resto da vida, de um país rotulado como subdesenvolvido, de terceiro mundo e adormecido.

### Referências

ANDRÉ, João Maria: **Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião**. Coimbra: Palimage, 2012.

BENI, Mário Carlos: **Globalização do turismo: megatendências do setor e a realidade brasileira**. São Paulo: Aleph, 2003.

BRUCE, G.[eorge] J.[ames]: **O Brasil e os Brasileiros**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

CAMINHA, Pero Vaz de: **Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. Publicações Europa-América, 1987 [1500].

EMBRATUR: **EMBRATUR 40 anos: uma trajetória do turismo no Brasil**. [S.l.]: Brasília: Ministério do Turismo, 2006.

FERIN, Isabel: **Comunicação e culturas do Quotidiano**. Lisboa: Quimera, 2002.

HALL, Stuart: **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: DP&A, 2011a.

\_\_\_\_\_: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 1ª ed. Revisada. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

KAJIHARA, Kelly: A IMAGEM DO BRASIL NO EXTERIOR: Análise do material de divulgação oficial da EMBRATUR, desde 1966 até 2008. In: **Revista Acadêmica Observatório de Inovação do Turismo**, Vol. V, No. 3 (2010). Fundação Getúlio Vargas: EBAPE. 1-30.

MACHADO, Lia Osório: Estado, territorialidade, redes. Cidades gêmeas na zona de fronteira sul-americana. In: María Laura Silveira (org.) **Continente em chamas: globalização e território na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, 243-281.



MAFFESOLI, Michel: **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2008.

**Olhar Estrangeiro: um personagem chamado Brasil**: Roteiro Lúcia Murat e Tunico Amâncio.  
Dir. Lúcia Murat. Taiga Filmes, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza: **Portugal**: ensaio contra a autoflagelação. São Paulo: Cortez, 2011.

SEMPRINI, Andrea: **A marca pós-moderna**: poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

## Registro imagético na linha do tempo do *Facebook* como memória da marca<sup>1</sup>

Jefferson Jeanmonod de Azevedo Santana<sup>2</sup>  
Universidade Municipal São Caetano do Sul

### Resumo

Este estudo apresenta os resultados preliminares de uma investigação bibliográfica e empírica sobre como tecnologias surgidas nessas duas últimas décadas contribuíram para o surgimento de novas ferramentas artefatos para a memória de empresas principalmente no ciberespaço. Analisou-se a estrutura do site *Facebook* bem como percepção dos registros imagéticos em redes sociais da marca como memória. Conclui-se que a “Linha do Tempo” para o registro imagético é um artefato importante no *Facebook* para a manutenção da memória por meio de seu poder de arquivar os fatos ocorridos de forma ilimitada.

**Palavras chave:** Comunicação; Comunidades virtuais; *Facebook*; Imagem; Memória.

### Introdução

Na transição entre o século XX e XXI presenciamos uma mudança da estrutura da nossa sociedade acelerada pelo surgimento de novas tecnologias e meios de comunicação. A sociedade da produção deu lugar ao do consumo, uma sociedade aonde consumir novidades, tecnologias, novos produtos, está ligado intrinsecamente com o ideal de ser contemporâneo e com a identidade de um indivíduo ligado ao seu tempo e possuidor de autoestima elevada.

Novos meios de comunicação transmitida via rádio, satélite e cabos transformam o sentido de tempo e espaço. Nunca foi tão fácil falar de forma rápida com pessoas que estão a distâncias tão longas. Segundo Zygmund Bauman (2011) as conexões, as relações,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 10: Publicidade e Comunicação Organizacional em Memória, Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura: Aproximações com Memória e História Oral, realizado na Universidade São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – São Paulo, de 27 a 30 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Mestrando da Universidade Municipal São Caetano do Sul, São Caetano do Sul-SP, e-mail jefferson.santana21@etec.sp.gov.br.

a interdependência, as comunicações estão espalhadas pelo mundo, não estão mais ligadas a uma localidade.

Esta realidade muda o “significado da vida, propósito de vida, felicidade de vida” (BAUMAN, 2011) o que obriga o sujeito deste mundo atual a se reinventar constantemente, criando e recriando sua identidade de acordo com novos atrativos criados pelo mercado (produtos, serviços, empresas, etc.). O indivíduo é impactado constantemente com imagens publicitárias de marcas. “Desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite - está permeada de mensagens visuais, de uma maneira tal que tem levado os apocalípticos da cultura ocidental a deplorar o declínio das mídias verbais” (SANTAELLA; NÖTH, 2001 p. 13).

Segundo Manuel Castells em seu prólogo (1999, p. 21):

Uma revolução tecnológica concentrada nas tecnologias da informação está remodelando a base material da sociedade em ritmo acelerado. Economias por todo o mundo passaram a manter interdependência global, apresentando uma nova forma de relação entre a economia, o Estado e a sociedade em um sistema de geometria variável.

Neste contexto surgem as comunidades virtuais que se utilizam de sentimentos de pertença e identidades para comunicar-se nas redes sociais digitais: agrupamento de pessoas com comportamento em comum, entre eles o comportamento de consumo.

O relacionamento social transpõe o mundo físico e passa a ter novo significado no ciberespaço, no mundo virtual. As pessoas, por meio das redes de relacionamentos sociais digitais, compartilham com pessoas que se identificam no ciberespaço suas histórias, fotografias, informações, ideias, localizações e contatos, enfim, convertem esses sites em um mapa detalhado de suas vidas. Isso levou a empresas a buscarem nas redes sociais digitais uma nova forma de publicidade, por exemplo o site *Facebook* tornou-se uma grande oportunidade de comunicação com seu público comum chamando-os a fazer parte da comunidade virtual da marca.

As empresas fazem por meio das redes sociais digitais registros imagéticos da marca por meio de fotografias, ilustrações, mensagens, gravuras, vídeos, etc. Daí vem a

questão: Podemos perceber os registros imagéticos em redes sociais da marca como memória?

Neste breve estudo procuramos ter uma compreensão inicial de alguns conceitos e características das comunidades virtuais, delimitamos o *Facebook* como a comunidade virtual do estudo e sua relação com a comunicação corporativa e o registro imagético como memória das marcas.

### **Relação entre comunicação e comunidades virtuais**

Para Raymond Williams (2007, p. 102) a comunicação é tornar comum a muitos, partilhar: “Comunicação foi, primeiro, a ação e, depois, desde o final do século XV, o objeto assim tornado comum: uma comunicação”. Foi no século XVII que houve uma grande ampliação dos conceitos de comunicação ampliando para ideias sobre meios: meios de comunicação, especialmente em expressões como linhas de comunicação, referindo-se as ferrovias que levaram e traziam comunicados, produtos, informações, cartas, pessoas, imagens, ideias, livros, enfim: comunicação com outras localidades. Porém, Foi no século XX, com o desenvolvimento de outros meios de transmitir informação e manter contato social, que comunicação passou também, e talvez predominantemente, a referir-se a mídia, segundo Williams. A comunicação torna-se mais rápida e conceitos de espaço e tempo começam a sofrer grandes transformações. Essas transformações são agilizadas ainda mais com o surgimento de novas tecnologias, depois da linha férrea, as ondas de rádio nos aparelhos de radiodifusão transmitiam primeiro som (rádio), depois imagem associado ao som (TV). Hoje a “indústria das comunicações distingue-se em geral da indústria do transporte: comunicações para informações e ideias, na imprensa, na radiodifusão”. Essa comunicação tornou-se ainda mais rápida, em *real time*, simultâneo com o recente surgimento de satélites, computadores e agora cabos de fibra ótica.

As novas tecnologias de comunicação, principalmente as mediadas por computadores, possibilitaram uma transformação da percepção de espaço e tempo. Cecília Peruzzo menciona que (2001, p. 15) antes eventos simultâneos só aconteciam ao

mesmo tempo se fossem no mesmo local: “Simultaneidade pressupunha localidade: ‘o mesmo tempo’ exigia ‘o mesmo lugar’”. Essas novas tecnologias transformam as dimensões de espaço e tempo pois elas possibilitam o envio de “conteúdo simbólico” cada vez mais rápido para distâncias cada vez maiores.

Esse meio de comunicação possibilitou encontros e eventos simultâneos mesmo sendo em localidades remotas por meio dos computadores e das redes digitais. Esses eventos normalmente traziam consigo muitos dos elementos comunitários como sentimento de comunhão, compromisso, objetivos comuns e isso possibilitou a transformação de elementos básicos da vida comunitária propiciando o surgimento de comunidades virtuais, especificamente na era do ciberespaço.

Segundo Cicilia Peruzzo (2009, p. 139-152):

Muitos foram os pensadores a se debruçarem sobre o conceito “comunidade”. Poderíamos, a título de exemplo, citar alguns clássicos como Ferdinand Tönnies (1973, 1995), Max Weber (1973), Robert A. Nisbet (1953), Martin Buber (1987), Talcott Parsons (1969), além de contribuições mais recentes, como as de Zygmunt Bauman (2003), Gianni Vattimo (2007), Roberto Espósito (2007), Davide Tarizzo (2007), Manuel Castells (1999), Marcos Palácios (2001), Raquel Recuero (2003), além de Cicilia Peruzzo (2002) e Raquel Paiva (2003), entre outros, que procuram relacionar os conceitos de “comunidade” à comunicação.

Para Martim Buber (*apud* PERUZZO, 2001) as comunidades primitivas evoluíram, potencialmente ligada ao sangue, passando pela escravidão da sociedade e chegará à um novo modelo. Este novo modelo de comunidade não terá mais laços de sangue e sim laços de escolha.

Já Raymond Williams (2007, p. 103), por exemplo, define comunidade como grupos sociais reais, “os comuns” ou “pessoas comuns”. A comunidade tem a condição de possuir algo em comum, uma qualidade específica e íntima de relação, como em comunidade familiar, comunidade de interesses, comunidade de bens. A comunidade tem senso de identidade e características comuns, como por exemplo a linguagem, cultura, espiritualidade e consumo.

Segundo Manuel Castells é justamente nas condições globalizantes do mundo que: “As pessoas resistem ao processo de individualização e atomização, tendendo a agrupar-se em organizações comunitárias que, ao longo do tempo, geram um sentimento de pertença e, em última análise, em muitos casos, uma identidade cultural, comunal” (*apud* PERUZZO 2001, p. 143).

Para Peruzzo (2001, p. 144) alguns pontos comuns dos conceitos de comunidade são: “processos de identidade, objetivos e interesses em comum, bem como a participação em prol desse objetivo e o sentimento de pertença, oriundo da identidade em questão”. Segundo a pesquisadora as comunidades não precisam mais ancorar-se em uma localidade geográfica, elas podem criar identidade e objetivos comuns entre os participantes, sentimento de pertença, compartilhamento de interesses por meio de computadores em redes ou ainda no ciberespaço:

Por outras palavras, a configuração de comunidade não precisa restringir-se a demarcações territoriais geográficas, podendo as pessoas estarem cultivando relacionamentos e compartilhando interesses, identidades etc. também através das ondas eletromagnéticas, do ciberespaço ou rede de computadores. Surgem assim as comunidades virtuais cujas relações se concretizam através da CMC- Comunicação Mediada por Computadores (cf. PERUZZO, 2001).

Entre as ferramentas que possibilitaram comunicações mediatizadas por computadores desenvolvendo esta interação comunitária temos o *Facebook*, um site e serviço de rede social fundada em 2004. Se compararmos a quantidade de população virtual do *Facebook* (1,23 bilhão em 2014) com a população real dos países existentes no planeta poderíamos dizer ele é o segundo mais populoso do mundo, perdendo apenas para a China com 1,3 bilhão de habitantes.

No *Facebook* estas quantidades expressivas de pessoas postam mensagens sobre os mais diversos assuntos, seus sentimentos e pensamentos, se encontram, marcam eventos, conversam, postam imagens, mensagens, informações, se agrupam, curtem, compartilham, etc. Neste ambiente do ciberespaço por meio de uma comunicação e linguagem comum os indivíduos percebem suas identidades, se agrupam por causa delas

e de interesses, passam a nutrir sentimento de pertença, pontos que configuram uma comunidade virtual.

### **O Facebook e o registro imagético como memória**

Parte do sucesso do *Facebook* vem da simplicidade do seu design social, termo criado pelos próprios funcionários do site, e de sua interface intuitiva. Sobre a acessibilidade do design do site, Caio Favero Marchi (*in* SANTAELLA (org.), 2014, p. 167) afirma: “O conceito em questão possibilita que um estudante de 13 anos, residente na cidade de São Paulo, utilize os serviços oferecidos pelo *Facebook* da mesma forma que uma advogada norte-americana com 60 anos de idade”.

Em 2007 o *Facebook* passou a utilizar-se de ferramentas com foco mercadológico, possibilitando que empresas criassem páginas dedicadas às suas marcas e as chamou de *Facebook Pages* (MARCHI, 2014, p. 168). Este recurso propiciou a exploração do *Facebook* pelo mercado e contribuiu para aproximação de empresas e consumidores no ambiente virtual por meio de comunidades virtuais. O aplicativo se configura em uma comunidade virtual, pois, como vimos anteriormente no conceito de Williams, comunidade possui a capacidade de possuir uma característica em comum, uma qualidade específica e íntima de relação. No caso do *Facebook Pages*, as marcas despertam nos seus seguidores sentimento de pertença, além de aproximar pessoas com características comuns de consumo contribuindo para a construção de identidade da marca e dos consumidores como indivíduos, sujeitos envolvidos e participantes da comunicação dentro do ambiente virtual.

Uma outra ferramenta já mais vista em sites de relacionamento, que propiciou uma experiência para a memória do indivíduo e de empresas, foi a Linha do Tempo, introduzia no design do *Facebook* em 2011, depois do botão curtir, implementado em 2007. Foi, segundo Marchi (2014), uma das mais relevantes modificações na história dos sites de redes sociais. Sobre a linha do tempo, um dos fundadores do site, Mark Zuckerberg, afirmou que a ferramenta era “uma maneira de colocar toda a sua vida on-line, a sua história no *Facebook*” (MARCHI, 2014, p. 168) de forma a não perder

nenhuma imagem, frase, comentário ou postagem. Uma linha cronológica da vida do indivíduo e das empresas armazenada e postadas no ciberespaço sendo compartilhada e divulgada para sua rede social *on-line*. A linha do tempo organiza os *posts* de indivíduos e empresas sejam textos, fotografias, links e vídeos. Estas informações são disponibilizadas de forma cronológica, com data e hora possibilitando ao usuário da rede social digital ter uma ferramenta de memória de suas ações no ciberespaço.

A estrutura do *Facebook Pages* é de um design simplista baseado em grids com predominância do azul característico da rede social. Contudo na parte superior ela é personalizada com imagem com proporções que lembra uma faixa, denominada “capa de perfil”, que mede 849 *pixels* (px) por 312px. Na capa de perfil o usuário do site pode curtir a página, isso significa que ele quer participar da comunidade ligada à marca e com isso receber informações e imagens bem como interagir com outros membros da comunidade e com a própria empresa. Do lado esquerdo tem um outro quadro medindo 180px por 180px para registro imagético denominada “foto do cabeçalho” que, segundo Zuckerberg, é “a imagem que diz quem você é” (MARCHI, 2014, p. 168). Abaixo desta estrutura existe o menu de navegação do *Facebook Pages* com os itens: linha do tempo, sobre, fotos, avaliações e mais.

A Linha do Tempo, em inglês *timeline*, é um artefato que narra eventos em ordem cronológica, normalmente apresentada com a ilustração de uma reta que representa a evolução do evento é intersectada por retas menores perpendicularmente aonde é descrita por meio de desenhos e escrita o que aconteceu naquele período. A Linha do Tempo do *Facebook Pages* se assemelha a descrição anterior inserida, ela possui uma estrutura baseada em *grid* aonde é possível registrar texto, imagem, vídeos, links ou mais que um destes. Cada registro apresenta na parte superior o nome da empresa, local, data e hora da publicação. Na parte inferior do *grid* de postagem encontramos opções de interação com o indivíduo pertencente a comunidade virtual propiciando a elas a possibilidade de interagir por meio de manifestações de curtir, que tem ideia de aprovação, tecer comentários sobre a publicação ou ainda compartilhar para seus “amigos” do *Facebook* aquela mensagem da marca. Esta ferramenta, por causa da interação e compartilhamento

de ideias e de identidade, desenvolve no sujeito que segue a comunidade da marca um sentimento de pertença, pois ele pode comunicar com outros membros exprimindo apoio ou não ao artefato postado, mantendo uma comunicação comum. No lado direito da linha do tempo ainda há a possibilidade de ver de forma rápida postagens por ano de registo do conteúdo.

A importância da linha do tempo para o registo imagético como artefato histórico e de conservação da memória da marca é apresentada nesta ferramenta de comunicação e informação. O conceito de “Registro imagético” vem de imagem e por isso se faz importante entender alguns conceitos de imagem.

### **A imagem e sua relevância como memória**

O sentido mais antigo de imagem, tanto no inglês ou em latim, segundo Willians (2007, p. 219), referia-se a uma figura ou semelhança física. Tal conceito ainda serviu ao desenvolvimento do sentido de fantasma, concepção ou ideia. No século XVII, ela fixou-se em discussões para indicar “figura” da escrita ou do discurso. Os usos de imagem anteriormente citados foram superados pelo termo usado em publicidade que acarreta do significado de “reputação percebida”, como imagem da marca comercial ou ainda com a preocupação dos políticos com sua imagem perante os eleitores.

Para Lucia Santaella e Wilfried Nöth (2001, p.15) o mundo das imagens divide-se em dois domínios: o primeiro é das imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias) e o segundo é do fenômeno imaterial das imagens na nossa mente (fantasias, imaginações, esquemas). Estes domínios não existem separadamente, são intrinsecamente ligados já na sua origem: “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”.

Para este estudo concordo com Santaella e Nöth que a imagem é signo e representação. A representação está “entre apresentação e imaginação e estende-se, assim, a conceitos semióticos centrais como signo, veículo do signo, imagem



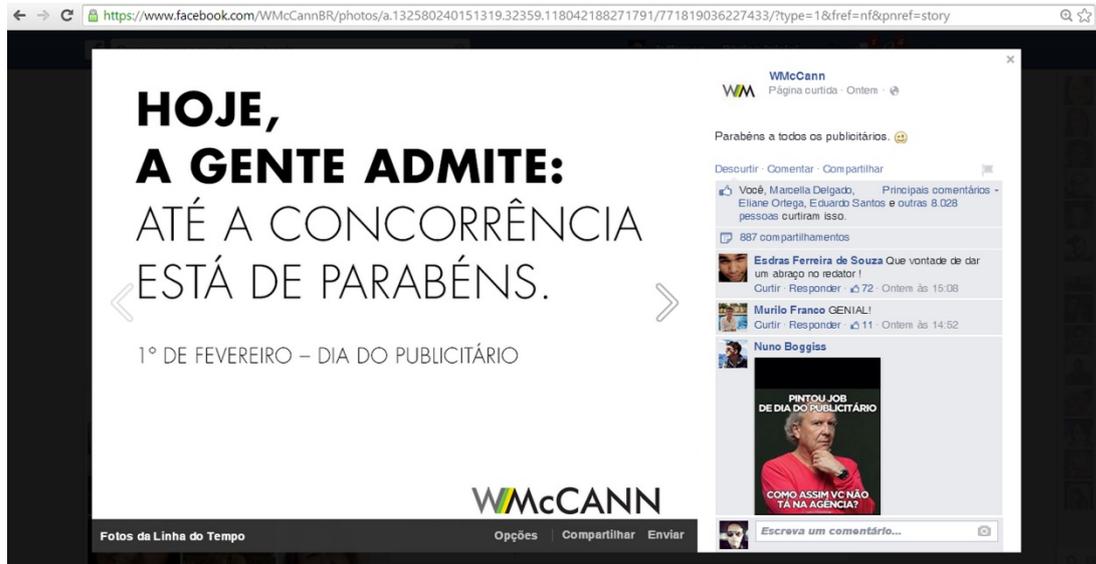
(‘representação imagética’) assim como significação e referência” (SANTAELLA; NÖTH, 2001). Representação é definida como o processo de apresentação de algo por meio de signos.

Clotilde Perez (2004, p. 147) também se debruça sobre a questão da imagem e conceitua imagem como um conjunto de signos distribuídos em um espaço concreto, visual ou no pensamento. Segundo Perez a imagem é um dos campos mais férteis da semiótica, pois a imagem pode ser a concepção plástica de um objeto, de um momento, e evoca uma aproximação com o que ela representa por semelhança ou significado. É a imagem se conecta “um conjunto de experiências, impressões, posições e sentimentos que as pessoas apresentam em relação a algo, no nosso caso a uma empresa por meio da marca, fotografia, vídeo, publicidade etc”.

A marca, quando construída sobre base sólida e consistente, é capaz de sintetizar aspectos físicos, funcionais, emocionais e estéticos ligados a um universo de produtos ou serviços, afetando a percepção do público e conquistando um espaço exclusivo na mente dos consumidores (CIMATTI, 2006, p. 3).

A sintetização das marcas em aspectos emocionais, citado por Marcela de Castro Bastos Cimatti muitas vezes é publicada na *Timeline* do *Facebook* por meio de fotografias e mensagens inseridas na rede social digitais pela própria empresa de maneira a sistematizar e criar lembrança e por consequência memória (Figura 1).

Figura 1 – Post da WMcCann em comemoração ao dia do publicitário no dia 01/02/2015



A linha do tempo do Facebook Pages dá um sentido de organização da memória não vista anteriormente nas redes sociais digitais, pois a memória que era falível por doenças como amnésia (cf. LE GOFF, 2003, p. 426), portanto instável e maleável por meio da “memória eletrônica, no caso do armazenamento de informações e imagem no ciberespaço, pode em certos casos ser ‘ilimitada’”.

Em um livro dedicado à memória, Jacques Le Goff (1990, p. 424) a define como a “propriedade de conservar certas informações”, um conjunto de funções psíquicas “que permite ao homem atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. São nos aspectos da estruturação e auto-organização que descendem muitas concepções de memória: “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” é importante salientar que estes possuem um “comportamento narrativo”. Na história as sociedades e comunidades criaram diversos artefatos ou objetos de memória: desde os primórdios da humanidade seja pela arte rupestre (pinturas em cavernas e pedras), narrativas orais ou pela criação de instituições-memória: arquivos, bibliotecas, museus criam artefatos cheios de significação que consistem em lembranças de memórias.



Para Beatriz Sarlo (2005, p. 24) o campo da memória é um campo de conflito entre os indivíduos da história, dos conquistados e dos conquistadores, dos protagonistas e coadjuvantes, do comum e da inovação.

Vivimos una época de fuerte subjetividad y, en ese sentido, las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que 'lo personal' ha adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto sucede no sólo entre quienes fueron víctimas, sino también y fundamentalmente en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales.

Para Sarlo a memória desliza entre histórias e imagens. Muitos indivíduos recordam de eventos que dificilmente lembrariam se não fosse pelas histórias contadas por narrativas orais e de imagens registradas por pessoas que vivenciaram aquilo com eles. Exemplo quando os pais contam a história para seus filhos adultos de fotos da infância do segundo. O evento acaba por transpor na mente do indivíduo lembranças que de fato não são deles, mas de pessoas que presenciaram e viveram as histórias contadas e que registraram as imagens que representa aquele fato.

La doble valencia de 'recordar' habilita el deslizamiento entre recordar lo vivido y 'recordar' narraciones o imagenes ajenas y más remotas en el tiempo. Es imposible (salvo en un proceso de identificación subjetiva desacostumbrado y que nadie juzgaria normal) recordar en términos de experiencia hechos que no fueron experimentados por el sujeto. (SARLO, 2005, p. 125)

Na sociedade do mundo globalizado os novos arquivos (arquivos orais e audiovisuais) adquirem relevância para a construção da identidade corporativa e identidade comunal dos seguidores das marcas. O ambiente virtual possibilita controlar esta memória tão estreitamente com os novos “utensílios de produção desta memória” (LIMA; AZEVEDO NETTO, 2013), nas redes sociais digitais, qualquer imagem que não agrada pode ser simplesmente deletada com pouco esforço e quase nenhum risco.

No livro Memória e Identidade, o antropólogo Joël Candau, define memória como um ato coletivo, aonde para conservar a lembrança e para pensar é necessário memorizar de forma ordenada o mundo que quer se relatar. Esta ordenação é feita no momento da narrativa, e muitas vezes esta narrativa é reinterpretada com o tempo em que ela é

ordenada. Por exemplo, a narrativa do que aconteceu agora não será a mesma se eu relembrar dela a alguém daqui a uma semana: “Pensar o tempo supõe classificá-lo, ordená-lo, denominá-lo e datá-lo” (CANDAU, 2014, p. 83).

Na Linha do Tempo do *Facebook*, conforme relatamos, a imagem é ordenada, classificada por meio dos comentários e descrição e por fim datada, características de um artefato da memória, objeto de lembrança.

O “tempo real” encerra uma ação sem memória, por isso a importância de ferramentas como o *Facebook Pages* para o registro imagético como memória. De artefatos que ajudem a lembrar e que tenha memória “ilimitada”.

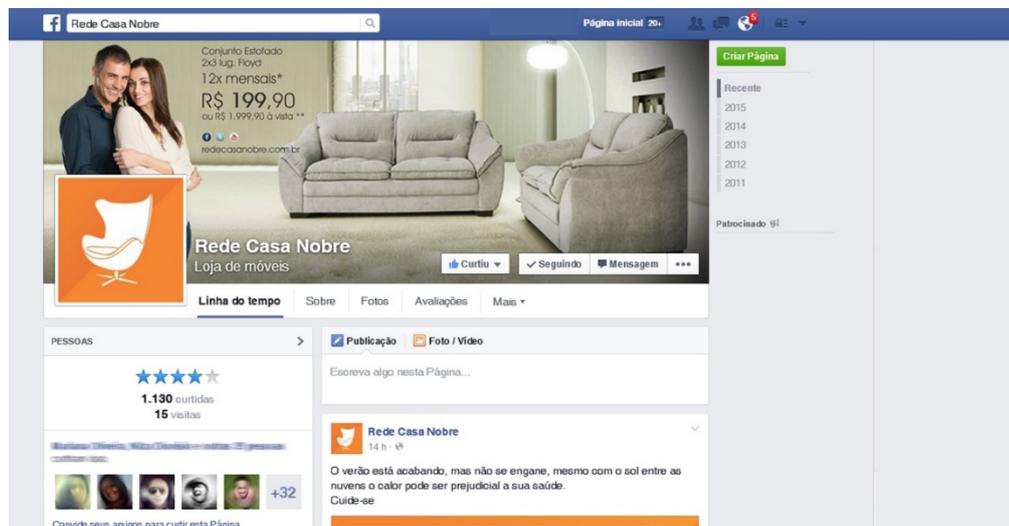
Para Rosa Cabecinhas (2006, p.6) a memória é “como um produto social construído nos processos comunicativos”, mesmo com o tempo e espaço com singular transformação neste mundo em processo acelerado de globalização, e as pressões para a cultura de massa os meios de comunicação em massa publicam ideias de “preservação da identidade cultural própria, valorizando as suas tradições, usos e costumes, e definindo o seu ‘lugar singular’ no mundo”. Nesta perspectiva a memória não é “como algo meramente individual, mas como um processo social, que depende das pertencas e redes sociais dos indivíduos”:

O carácter social da memória resulta de vários fatores: o processo de recordar é social, dado que a evocação das recordações é feita a partir de dicas de contexto; os pontos de referência que cada indivíduo utiliza para codificar, armazenar e recuperar informação são definidos socialmente; e a memória individual não poderia funcionar sem conceitos, ideias, imagens e representações que são socialmente construídos e partilhados. Ou seja, a memória de cada indivíduo é social no seu conteúdo (eventos, personagens, etc.) e no seu processo (codificação, armazenamento e recuperação da informação). (CABECINHAS, 2006, p. 5)

Uma empresa que tem uma página no *Facebook* possibilita a sua comunidade consumidora (colaboradores e clientes) uma forma de entender a história da organização no menu “Sobre”. Na “Linha do Tempo” as imagens lembram de eventos que acontecerão bem como tendências de consumo de seus produtos e do tempo real, das coisas que acontecem na empresa. Em “Fotos” é possível relembrar fatos e eventos passados em

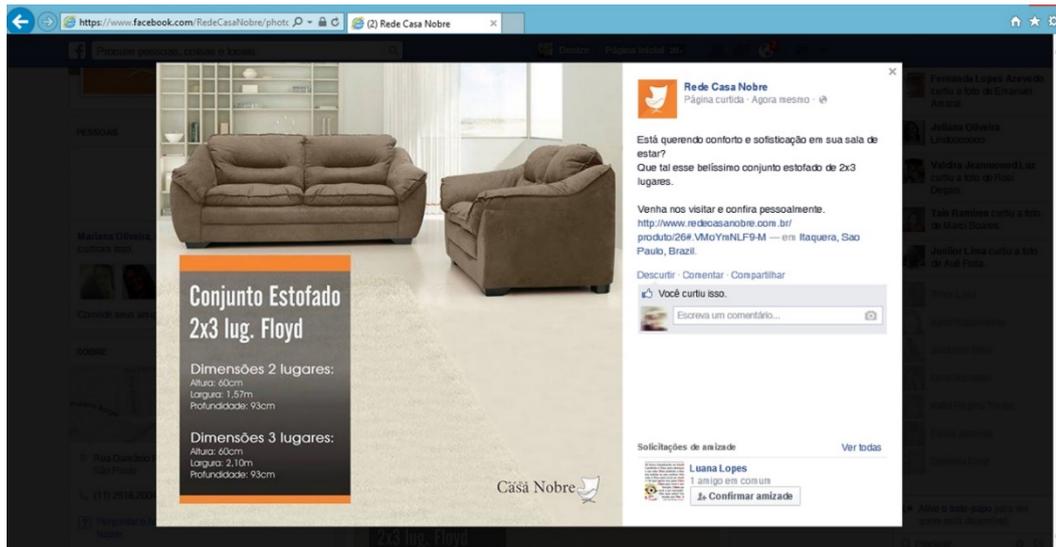
conjunto com a “Linha do Tempo” traçar minuciosamente detalhes, datas, locais e eventos importantes para a história da empresa permitindo que essa comunidade interaja e participe sem condição de tempo e local dessas lembranças (Figura 2).

**Figura 2 – Leiaute do Facebook Pages da versão 2014/2015 da Rede Casa Nobre**



Segundo Jacques Le Goff (2003, p. 467) a fotografia “revolucionou a memória, pois multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. A “Linha do Tempo” acelera esta experiência pois conectado a ferramentas de geolocalização (processo de localização geográfica de determinado objeto espacial através da atribuição de coordenadas) possibilita uma organização de localidade, data entre outras informações que contribuem para guardar a memória dos fatos, bem como seus significados (Figura 3).

**Figura 3 – Layout do post na *Time Line* do *Facebook Pages* contendo geolocalização, data, hora, imagem e textos da Rede Casa Nobre**



### Considerações Finais

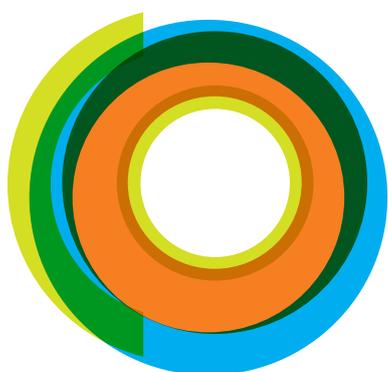
Como pudemos observar os conceitos de comunidade sofreram grandes transformações principalmente nos dois últimos séculos devido a globalização e o surgimento de novas tecnologias de informação e comunicação.

A memória pode ser preservada por meio de pinturas primitivas em cavernas, da história oral e do registro imagético em redes sociais como o *Facebook*. Na última década a rede social digital *Facebook* desenvolveu diversas ferramentas para o armazenamento de informações pessoais, entre elas algumas para empresas como por exemplo o *Facebook Pages* e a *Linha do Tempo*.

Podemos concluir que a “Linha do Tempo” para o registro imagético é um artefato importante no *Facebook* para a manutenção da memória por meio de seu poder de arquivar os fatos ocorridos de forma ilimitada. Porém a marca consegue construir e editar as informações no *Facebook* de forma rápida dando à sua propaganda mecanismos de dicotomização da mensagem, “procurando salientar que há apenas um caminho a seguir, rejeitando qualquer moderação” (CABECINHAS, 2006).

## Referências

- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.
- CASTELLS. M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DIÁLOGOS COM ZYGMUNT BAUMAN. Fernando Schüler e Mário Mazzilli. Leeds, UK. *Fronteiras do Pensamento*, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=in4u3zWwxOM&feature=youtu.be>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- HALBACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.
- LIMA, S. M. B.; AZEVEDO NETTO, C. X.. A informação fotográfica como memória cultural da comunidade do Vale do Gramame-PB. In: **Conferência sobre Tecnologia Cultura e Memória**, 2013, Recife. Anais da Conferência sobre Tecnologia Cultura e Memória. Recife: Laboratório LIBER, 2013. v. 01. p. 00-00.
- MARCHI, Caio Favero. A sinalização sociocultural do design do Facebook. In: SANTAELLA, Lucia. **Sociotramas: estudos multitemáticos sobre redes digitais**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p. 159-173.
- PEREZ, Clotilde. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- PERUZZO, Cecília; VOLPATO, Marcelo. Conceitos de comunidade, local e região: inter-relações e diferença. **Revista Líbero**. São Paulo, v. 12, n. 24, dez 2009, p. 139-152.
- \_\_\_\_\_. Comunidades em tempo de Redes. Paper apresentado no GT Comunicación y Movimientos Populares: Cuales Redes?, **IV Endicom**, Montevideo, 2001. 15 pp. Disponível em: <[http://www.sitedaescola.com/downloads/portal\\_aluno/Maio/comunidades\\_em\\_tempos\\_de\\_redes.pdf](http://www.sitedaescola.com/downloads/portal_aluno/Maio/comunidades_em_tempos_de_redes.pdf)>. Acesso em: 13 jan. 2015.
- PORPHÍRIO, Rebecca. Facebook apresenta a Timeline na F8, um novo conceito de perfil. **Techtudo**. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2011/09/facebook-apresenta-timeline-na-f8-um-novo-conceito-de-perfil.html>>. Acesso em: 19 jan. 2015.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Wilfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: Um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.



# COMUNICAÇÃO E CULTURA: aproximações com memória e história oral

**ANAIS DO I SIMPÓSIO INTERNACIONAL  
COMUNICAÇÃO E CULTURA**

organização



apoio

