

# contemporanea

revista de comunicação e cultura

ISSN: 18099386

## REVISTA ACADÊMICA QUADRIMESTRAL

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas  
Universidade Federal da Bahia

### VOLUME 20

Número 02  
maio - agosto  
de 2022

**[Póscom]** UFBA  
Comunicação e Cultura Contemporâneas

# Universidade Federal da Bahia

Paulo Cesar Miguez de Oliveira  
**Reitor**

Penildon Silva Filho  
**Vice-Reitor**

Ronaldo Lopes Oliveira  
**Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação**

## Faculdade de Comunicação

Leonardo Figueiredo Costa  
**Diretor**

## Departamento de Comunicação

Sérgio Sobreira  
**Chefe**

## Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas

Marcelo Ribeiro  
**Coordenador**

### **Ficha Catalográfica: Salvador, FACOM, UFBA, 2014**

Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura / Universidade Federal da Bahia,  
Faculdade de Comunicação. v. 1, n. 1 (2003) – Salvador, UFBA, FACOM, 2014.

Quadrimestral  
ISSN 1809-9386 [versão on-line]

1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Tecnologia. I. Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade de Comunicação.

CDD - 302.2

### Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas

[www.poscom.ufba.br](http://www.poscom.ufba.br)

Rua Barão de Jeremoabo, s/ nº, Ondina, Faculdade de Comunicação

CEP 40170-290 - Salvador - BA - Brasil

Fone: +55 71 3283-6193

Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura

<http://www.contemporanea.poscom.ufba.br>

E-mail: [pos-com@ufba.br](mailto:pos-com@ufba.br)

## TEMAS LIVRES

---

### PROJETO GRÁFICO

---

Tainá Moraes e Edvaldo Monteiro

### DIAGRAMAÇÃO

---

Josias Almeida Jr.

### EDITORES

---

Ivanise Hilbig de Andrade

Samuel Barros

### CONSELHO EDITORIAL

---

Adriano Duarte, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal

Afonso Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Alessandra Aldé, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Ana Paula Goulart, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

André Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Andrew Herman, Wilfrid Laurier University, Ontario, Canadá

Angela Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil

Antonio Fidalgo, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Niterói - Brasil

César Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Christa Berger, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil

Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Erick Felinto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Evelyne Cohen, École Nationale Supérieure Sciences de l'information et des bibliothèques, Villeurbanne, França

Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil

François Jost, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, França

Giovandro Marcus Ferreira, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Guilherme Maia de Jesus, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Iluska Coutinho, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

James Katz, Rutgers University, New Brunswick, Estados Unidos

Javier Días Noci, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha

João Freire Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

José Luiz Braga, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil

Juremir Machado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Kimberly Sawchuk, Concordia University, Montreal, Canadá

Liv Sovik, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Marcus Freire, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Marcos Silva Palacios, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil

Maria Carmem Jacob, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Marie-France Chambat-Houillon, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, França

Mauricio Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, Brasil

Michel Maffesoli, Sorbonne, Paris, França

Othon Jambeiro, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pere Masip, Universidad Ramón Llull, Barcelona, Espanha

Pierre Lévy, Ottawa University, Ottawa, Canadá

Rob Shields, University of Alberta, Edmonton, Canadá

Rousiley Maia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Will Straw, McGill Institute, Montreal, Canadá

Wilson da Silva Gomes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

## EDITORIAL

Esta edição da *Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura* traz temáticas bastante variadas, indo da Folkcomunicação à Economia Criativa, passando pelo debate sobre ativismo, representações sociais da negritude e cinema. A tessitura desta edição teve como fio condutor o caráter inovador e até mesmo transgressor das e dos pesquisadores em observarem os fenômenos sociais emergentes a partir da ótica da Comunicação, demonstrando o quanto tais fenômenos têm sido progressivamente atravessados por processos e práticas comunicacionais. Ao campo exige-se, cada vez mais, criatividade, inventividade e coragem para traduzir o social.

A partir da percepção de que as produções culturais no Ocidente estão cada vez mais dialogando com os debates emergentes, no artigo “Estética e representação da bixa preta no videoclipe *Xegay*, de Aglei”, Valéria Amim e Vinícius Teófilo da Silva Santos refletem que “no Brasil, as transformações políticas da década de 2010 parecem ter atenuado as aproximações entre arte e política, assim como as mudanças tecnológicas possibilitaram diferentes plataformas para o escoamento da produção de artistas ativistas independentes”. Observam, em suas análises, que a representação e estetização da obra são constituintes de uma transformação nos modos de ver a negritude, em contraponto a discursos racistas e homofóbicos.

Em outro trabalho, de autoria de Juliana Doretto e Vander Casaqui, o ativismo no atual contexto globalizado e transnacional da Comunicação é discutido a partir da análise das imagens de Greta Thunberg, adolescente e ativista do meio ambiente, em sua presença midiática na rede social Instagram. O artigo “Indústrias criativas e cultura: a semiodiversidade da cultura como fomentadora de explosões criativas e inovadoras” discute como as indústrias criativas podem se aproveitar da ambiência criada pela cultura para fortalecer inovações disruptivas, formatos e produtos inéditos.

A edição apresenta, ainda, um levantamento inédito sobre as pesquisas realizadas no Brasil e na América Latina sobre o campo da Folkcomunicação, a partir de análise das edições da *Revista Internacional de Folkcomunicação* entre os anos de 2003 e 2020. Ao todo, 467 trabalhos foram analisados, constituindo um panorama atualizado das últimas décadas de estudos sobre o tema no Brasil.

Por fim, ainda no esteio das reflexões sobre o mundo pós-pandemia, Marcos Kahtalian e Leda Tenório da Motta pensam sobre o fechamento obrigatório das salas de cinema e o quanto isso intensificou a discussão sobre sobrevivência desses espaços. O artigo refaz o percurso teórico da discussão ontológica do objeto cinema, recuperando a dimensão de experiência coletiva da atividade.

Boa leitura!

Os editores

## INDÚSTRIAS CRIATIVAS E CULTURA: A SEMIODIVERSIDADE DA CULTURA COMO FOMENTADORA DE EXPLOSÕES CRIATIVAS E INOVADORAS

### CREATIVE INDUSTRIES AND CULTURE: THE SEMIODIVERSITY OF CULTURE AS A PROMOTER OF CREATIVE AND INNOVATIVE EXPLOSIONS

Romilson Marco dos Santos<sup>1</sup>

#### RESUMO

A centralidade da proposta deste artigo é discutir em que medida a investigação da semi-diversidade da cultura revela uma atmosfera, cuja potência seja capaz de fomentar explosões criativas e inovadoras às Indústrias Criativas. De fato, dada a sua configuração e complexidade, tal atmosfera se estabelece no extremo caos criativo, o qual é a base de qualquer processo inovador. Por certo, a cultura aponta uma articulação privilegiada para apreender os mecanismos imprevisíveis de criatividade, cujo caráter se estabelece em inovações disruptivas. Trata-se, certamente, de que tal investigação evidencia que este caminho se abra para o engendramento de formatos e produtos inauditos, ampliando, portanto, a área de abrangência de uma economia criativa e cultural.

#### PALAVRAS-CHAVE

indústrias criativas; economia criativa; estudos culturais; semiótica da cultura; criatividade.

#### ABSTRACT

The centrality of the proposal of this article is to discuss to what extent the investigation of the semi-diversity of culture reveals an atmosphere, whose power is capable of fostering creative and innovative explosions to the Creative Industries. In fact, given its configuration and complexity such an atmosphere is established in the extreme creative chaos, which is the basis of any innovative process. Certainly, culture points to a privileged articulation to apprehend the unpredictable mechanisms of creativity, whose character is established in disruptive innovations. It is certainly that such research shows

1 Pesquisador e fomentador das Indústrias Criativas e Economia Criativa. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP(Bolsa CAPES). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC -SP. Graduação em Comunicação Social Rádio e TV (Radialismo) pela UNESP - BAURU Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

that this path opens up for the engendering of unprecedented formats and products, thus expanding the field of coverage of a Creative and Cultural Economy.

## KEYWORDS

creative industries; creative economy; cultural studies; culture semiotics; creativity.

## INTRODUÇÃO

A descrição do cenário em que se gesta a emergência da criatividade como fator incisivo na contemporaneidade, tanto como fator cultural como econômico, ratifica a necessidade de se pensá-la com mais acuidade. Importa salientar, com efeito, que pelo lado cultural evidencia-se a importância da criatividade para as indústrias da cultura tradicional. Por outro lado, os aspectos econômicos inauguram a importância da criatividade para o que está sendo chamada também de Indústrias Criativas.

O termo *indústrias criativas* surge com a chegada do New Labour Party ao poder no Reino Unido em 1997. Para reativar a economia Britânica, o governo Blair ressalta, então, a importância estratégica dessas indústrias, que, no início, estão bastante próximas das indústrias culturais, mas que serão rapidamente definidas por sua capacidade de produzir propriedade intelectual, considerada a nova divisa da economia global (GREFFE, 2015, p. 18, grifo do autor).

Parece ser lícito afirmar que coexiste uma indústria da cultura tradicional, mas, revela-se, também, a emergência de uma nova Indústria Criativa, a qual abrange, além do aspecto cultural, também o aspecto tecnológico e o aspecto inovador. Indústrias Criativas como *Youtube*, *Tik Tok*, *Instagram*, *Spotify*, *Netflix*, entre outras, disputam espaços tanto quanto aquelas indústrias da cultura tradicional. Subjacente a esse cenário está a capacidade de criar e inovar não apenas no que se referem aos produtos e obras, mas, sobretudo, na gestão, criação, produção e circulação dos bens simbólicos. Essa concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre semiodiversidade da cultura, criatividade e inovação.

Cabe fazer notar que é na cultura que se encontra o ambiente onde se processam as transformações sociais e simbólicas, mas, sobretudo, a emergência de uma criatividade desviante, a qual é responsável pelas inovações simbólicas. Nesse sentido, subsiste uma autonomia criativa. Ao que parece, assim, como uma autonomia que comporta desestabilizações das identidades sociais, capacidade de administrar desigualdades, o



sincretismo, a hibridização, a mestiçagem no âmbito que extrapola o contexto originário, assolapando, assim, fronteiras genéticas e simbólicas.

Portanto, a centralidade da proposta deste artigo é discutir em que medida a investigação da semiodiversidade da cultura revela uma atmosfera, cujos mecanismos imprevisíveis de criatividade são capazes de fomentar explosões criativas e inovadoras às Indústrias Criativas. Ao circunscrever em seu bojo, de modo cada vez mais intenso, observa-se, assim, a necessidade de estudos, os quais nos permitam apreender tais mecanismos de complexidade criativa intrínsecos à cultura. Trata-se, sobretudo, de apreender o modo de organização das ideias da cultura. Por certo, a semiótica da cultura de Lotman permite tal investigação. Essa perspectiva passa a ser evidente, sobretudo, como resultado da influência de reflexões em torno das fronteiras culturais e das explosões culturais desenvolvidas por ele. Trata-se, certamente, de evidenciar a importância da semiodiversidade da cultura tanto como potência cultural, mas, sobretudo, como potência econômica às Indústrias Criativas.

## INDÚSTRIAS CRIATIVAS

Pode-se inferir que os primeiros movimentos do entendimento sobre as Indústrias Criativas surgem na década de 1990, na Austrália. Esta eclode como incipiente nesse desafio de entender que a criatividade irrompe como uma verdadeira e efetiva possibilidade de valor econômico, além de cultural, às nações. “Em um ano lançamos a primeira Faculdade de Indústrias de Criação (CIF) do mundo, inaugurada pelo *premier* do estado de Queensland [Austrália], Peter Beattie, em julho de 2001” (HARTLEY, 2011, p. 18). É preciso notar, sobretudo, que é no Reino Unido que esse termo ganha um delineamento e repercussão, como citada na introdução. Nota-se, portanto, o empenho de engendrar uma atmosfera para prover profissionais para o setor criativo. “Entretanto, como defendemos anteriormente, um embate entre cultura e mercado gera apenas impasse: nenhum dos dois lados tem com conta repensar nossa conceituação geral de criatividade. Por isso, as ideias mais criativas vindas de populações leigas não são nem valorizadas e nem levadas em conta” (HARTLEY, 2011, p. 25). É evidente, desse modo, que as Indústrias Criativas, na Austrália e no Reino Unido, facultam as especificidades e expectativas da cultura daquelas regiões. Sendo que, nesse primeiro momento, tal configuração não poderia ser generalizada como padrão para o resto do mundo, uma vez que cada região suscita sua própria cultura e, portanto, as suas próprias Indústrias

Criativas. Logo, a compreensão sobre as Indústrias Criativas está aberta, à medida que é a cultura de cada região, o fator determinante para o seu engendramento. Logo, apreender as articulações criativas da cultura principia-se como um possível delineamento das Indústrias Criativas. Por certo, sem a pretensão de esgotá-la neste artigo.

Diferentemente da abordagem suscitada no artigo *Indústrias Criativas: definições, limites e possibilidades* (BENDASSOLLI et al., 2009), na perspectiva assumida neste estudo, evidencia-se uma convergência com a concepção de Greffe (2015). Ele afirma que as Indústrias Criativas se inserem além de produtora de cultura, como as indústrias da cultura tradicional, existe, também, uma outra indústria criativa com forte caráter de inovação, cujo resultado é a emergência de novos modelos de gestão criativos. Perspectiva que coaduna também com a de Hartley (2005), segundo ele, a ideia das Indústrias Criativas busca descrever a convergência conceitual e a prática das artes criativas. Inseridas, portanto, tanto quanto as indústrias culturais no contexto de novas tecnologias de mídia e de uma nova economia do conhecimento para o uso de consumidores cidadãos recém-interativos.

Portanto, poderia evidenciar como sendo as Indústrias Criativas uma coadunação entre as indústrias da cultura tradicionais e os novos modelos de negócios digitais criativos (plataformas digitais), os quais emergiram de uma sociedade pós-industrial.

Parece ser lícito inferir que ainda não se tenha de forma pragmática a dimensão do que seria, efetivamente, uma definição de Indústrias Criativas. Há de se reconhecer, não obstante, que se evidencia uma eminente valorização dessas indústrias da criatividade para as nações em uma sociedade pós-industrial. Trata-se, na verdade, de ponderar qual a melhor forma de engendrar produtos, formatos e conteúdos criativos. Em outras palavras, “[...] precisamos inventar maneiras de catalisar essa produtividade da criação, mostrando como as contribuições do usuário podem colaborar para o aprendizado social e para o avanço econômico e cultural” (HARTLEY, 2011, p. 37).

Há que se reconhecer, não obstante, que o sistema de inovação da criação requer investigar o modo de produção, cujo objetivo permita extrair, daquela cultura, soluções que possam funcionar como fator criativo. “A sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa subtração e dessa contração de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção e, por essa via, se tornem presentes” (SANTOS, 2008, p. 104-105). É dessa forma que se busca aumentar o campo

de possibilidades das experiências criativas, na medida em que se amplia o espectro da realidade social investigada. Com efeito, expande-se o modo criativo de produção para além do limite estreito já definido.

Consiste em conceder ‘igualdade de oportunidades’ às diferentes formas de saber envolvidas em disputas epistemológicas cada vez mais amplas, visando a maximização dos seus respectivos contributos para a construção de ‘um outro mundo possível’, ou seja, uma sociedade mais justa e mais democrática, bem como de uma sociedade mais equilibrada em suas relações com a natureza (SANTOS, 2008, p. 108).

Nesse sentido, as Indústrias Criativas empenhariam em assolapar as resistências no reconhecimento das diversidades, sobretudo, posicionando-se diante do desafio da complexidade da cultura na qual pretende se basilar. Tendo em vista os aspectos observados, é imperativo depreender como a cultura moureja com a turbulência multifacetada, a incoerência e as contradições contidas na prática social ordinária, autenticando, portanto, uma criatividade inata. “Se é importante ressaltar o potencial de desenvolvimento das indústrias que produzem diretamente propriedade intelectual “[...] é difícil dizer que essas são as únicas indústrias criativas. Todas as indústrias que entram no PIB podem, pelo fato de sua variação no tempo, ser consideradas como criativas” (GREFFE, 2015, p. 20). Nessa medida, a semiodiversidade da cultura se estabelece como fator determinante para tal escopo.

## CULTURA

Pretende-se aqui a aproximação de uma parcela que se faz presente na descrição do cenário apresentado, na qual se gesta na anastomose com a definição de cultura engendrada nos estudos culturais, em específico, por Raymond Williams (1989), no qual conceitua cultura como a prática social ordinária. Tal definição amplia a abrangência do campo de investigação criativo. É importante de início assinalar, então, o fato de tal definição refutar qualquer concepção elitista de cultura. Portanto, permite apreender as mais diversas manifestações criativas. Parece supor que, segundo Williams (1983), a partir de sua ênfase na interdependência de todos os elementos da realidade social, e de sua ênfase analítica em movimento e mudança, os marxistas devem logicamente usar a “cultura” no sentido de todo um modo de vida, um processo social geral. Trata-se, certamente, de compreender as instâncias do modo de vida e do processo social geral como algo intrincado de mecanismos criativos. Logo, ainda, segundo Williams (1989),

há o processo comum das sociedades humanas e mentes humanas e vemos através delas a natureza da cultura: que ela é sempre tradicional e criativa.

Assistem-se, então, a dois posicionamentos para o entendimento da criatividade na cultura. Primeiramente, ampliam-se de forma exponencial as possibilidades dos modos criativos de produção. Em seguida, insere a criatividade em filigrana das mudanças sociais, econômicas e políticas da vida social. Não se objetiva compreender a totalidade desses fenômenos culturais, mas apenas aquele modo mais específico, no qual a escala e as complexidades são fatores centrais para sugerirem processos criativos, nos quais as Indústrias Criativas possam se basilar.

Desse modo, a criatividade na cultura sobrepunha o modelo métrico dominante. Translada-se para a multiplicidade rítmica, para cuja designação imperam processos de simbioses, amálgamas e transmutações; “[...] talvez seja o compromisso mais importante dos estudos culturais: a complexidade. [...] Trata-se de aprender a aceitar a complexidade desde o início, a pensar com e por meio da complexidade” (GROSSBERG, 2015, p. 16). É preciso supor, então, que a criatividade não é um fator isolado. É preciso relacioná-la e ligá-la a um contexto. Tudo está interligado. Nota-se a importância de assimilar a criatividade na cultura para se pensar a criatividade nas Indústrias Criativas. São elementos interdependentes; ou seja, as Indústrias Criativas estão contidas na cultura. Daí podemos afirmar que a cultura determina a potência das Indústrias Criativas.

Segundo este princípio, não só a parte está no todo como o todo está na parte. Isto acarreta consequências muito importantes porque, se quisermos julgar qualquer coisa, a nossa sociedade ou uma sociedade exterior, a maneira mais ingênua de fazer é crer (pensar) que temos o ponto de vista verdadeiro e objetivo da sociedade, porque ignoramos que a sociedade está em nós e ignoramos que somos uma pequena parte da sociedade (MORIN, 2003, p. 17).

Em outras palavras, a cultura é complexa porque se estabelece em um processo de criação complexo. Do mesmo modo que sendo o processo de criação complexo, desencadeia-se uma cultura também complexa. Subjacentes a essa complexidade cultural se inserem os rudimentos dos mecanismos imprevisíveis de criatividade da cultura tão importantes para se gerar inovações simbólicas.

## CULTURA NA AMÉRICA LATINA

Deve-se, portanto, entender como se estabelece tal cultura na América Latina. Não se pretende esgotar a discussão sobre a cultura na América Latina, apenas o traço, segundo o qual, permita apreender a sua configuração criativa. Assim:

Do século XVII em diante, as colônias ficaram mais ou menos entregues a si próprias, marginalização que possibilitou uma criatividade especificamente cultural e social, umas vezes altamente codificada, outras vezes caótica, umas vezes erudita, outras popular, umas vezes oficial, outras ilegal (SANTOS, 2008, p. 205).

É bom que se note, antes de mais nada, que a cultura, na América Latina, se gesta, justamente, pelo crivo da horizontalidade decisória. Ou seja, a criatividade se estabelece por percursos oblíquos e derivações descontínuas.

Tais processos se constituem especialmente a partir de três categorias antropossociais, fundantes e interdependentes: o migratório, o mestiço e o aberto. A primeira determina a mobilidade e a montagem produtivas entre códigos e linguagens antes inimigas ou heterogêneas; a segunda trata de engastar mosaicos de alta complexidade oriundos das mais diversas e divergentes civilizações, contra a catação narcísica das identidades; a terceira exacerba as relações entre natureza e cultura, entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua, entre, por exemplo, frutas exuberantes sobre a mesa e a luz que incide sobre a cidade e as pessoas lá fora. (PINHEIRO, 2000, p. 75-76).

Com efeito, o migratório, o mestiço e o aberto estabelecem uma reunião de forças, as quais justapõem a criatividade em uma mobilidade, uma complexidade e um constante margear fronteiro. Tendo em vista os aspectos observados, as consequências se estabelecem no tocante ao modo de produção criativo advindo do barroco. “A relativa falta de poder central confere ao barroco um caráter aberto e inacabado que permite a autonomia e a criatividade das margens e das periferias” (SANTOS, 2008, p. 205). O barroco, portanto, impõe um modo de produção criativo pautado na subversão e no ato blasfemo. Parece supor um caminhar sem mapas. Não se baliza em certezas óbvias. É assim que o caráter aberto e inacabado delinea um modo de produção que proporciona uma mediação, um envolvimento participativo. É preciso notar, sobretudo, que tal criatividade se orienta a partir de uma subjetividade barroca. “No que concerne à subjetividade barroca, as formas são, por excelência, o exercício da liberdade” (SANTOS, 2008, p.207). De fato, “A subjetividade barroca vive confortavelmente com a suspensão temporária da ordem e dos cânones” (SANTOS, 2008, p.206). Ora, parece evidente que tal subjetividade barroca suscita uma capacidade de ocasionar a surpresa

e, por conseguinte, a novidade. A suspensão temporária da ordem acarreta uma constante turbulência desencadeando, portanto, uma excitação premente. Nota-se que ela requer solicitar as potencialidades organizadoras da desordem, do caos e do acaso, a fim de se manter na transitoriedade perene.

Adumbrar tal atmosfera é reconhecer que a criatividade é um cômputo de fragmentos, situações instáveis e imprevisíveis, as quais convivem ora de forma harmoniosa, ora em conflito. “As interpretações se desenvolvem ao acaso das situações e, volta e meia, fora das normas e dos quadros fixados pelas diferentes tradições” (GRUZINSKI, 2001, p. 87). Fica evidente, porém, que tal criatividade está constantemente em negociação e se adaptando às contingências dessa prática. “Um espaço de impostaciones, rectificaciones y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momento, un agrupamiento polimorfo e inquieto de cuerpos humanos que sólo puede ser observado en el instante preciso en que se coagula, puesto que está destinado a disolverse de inmediato” (DELGADO, 2007, p. 12). Parece supor que se está em um campo de forças, um universo de tensões e distorções. Um espaço de porosidade, no qual vibram energias criativas dissimuladas dos encontros e desencontros, dos intercâmbios em uma incessante produção e coprodução.

Indubitavelmente, as Indústrias Criativas, ao investigarem a criatividade da cultura, devem sinalizar para com a busca das culturas residuais e emergentes. “Por ‘emergente’ quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados” (WILLIAMS, 2011, p. 57). Observa-se que tal cenário obriga uma outra maneira de depreender o que ocorre naquela prática social ordinária advinda do espaço urbano. É evidente, portanto, que exista um jogo sutil de forças, o qual se faz presente um modo criativo de produção. “Assim, temos de reconhecer os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, até mesmo alguns sentidos alternativos do mundo, que podem ser acomodados e tolerados dentro de uma determinada cultura efetiva e dominante” (WILLIAMS, 2011, p. 55). É dessa forma que se notam Indústrias Criativas como *Tik-Tok* e *Youtube* consignarem suas produções de conteúdos criativos a essas culturas emergentes e residuais.

A pesquisa supracitada evidencia a cultura como um emaranhado complexo e mestiço. “Ela parece quimérica porque, de início, salta aos olhos a caótica irregularidade e singularidade dos fenômenos que aparentemente não se reduzem a formações gerais”

(VARGAS, 2000, p. 197). Como apreender tais tenuidades? De fato, Gabriel Tarde con-signa um outro olhar. Aponta uma outra possibilidade de inferir às ideias criativas mais arraigadas.

Para ele (Tarde), o que importa são os microrrelacionamentos, as múltiplas relações difusas e infinitesimais que se produzem *entre* ou *nos* indivíduos. Como escreveu Deleuze, ‘o que Tarde instaura é a microsociologia, que não se estabelece necessariamente entre dois indivíduos, mas já está fundada em um só e mesmo indivíduo’ (1968:105n). (VARGAS, 2000, p. 196).

Deve-se perceber que tal deslocamento não se confunde com uma redução apenas do macro em micro, mas, sobretudo, um outro domínio, o qual possa ser determinante das possibilidades criativas, mas, sobretudo, de perceber a complexidade humana e cultural. Não seria, pois, como recusar, depurar, hierarquizar ou ordenar os saberes locais. Trata-se, na verdade, de integrar o pitoresco da prática social ordinária no entendimento dos mecanismos imprevisíveis de criatividade da cultura.

## CULTURA COMO MESTIÇAGEM

É de todo evidente que a cultura como mestiçagem é fator determinante para ocasionar mecanismos imprevisíveis de criatividade, mas, sobretudo, inovações simbólicas. Como visto anteriormente, “como em tantos outros lugares do continente americano, essa primeira colonização se passa sob o signo do caos e da mestiçagem” (GRUZINSKI, 2001, p. 34). Contudo, é notório que não se pode reduzir tal fato a uma mistura apenas. De fato, não se deve confundir mestiçagem com mistura.

A ideia que remete a palavra ‘mistura’ não tem apenas o inconveniente de ser vaga. Em princípio, mistura-se o que não está misturado, corpos puros, cores fundamentais, ou seja, elementos homogêneos, isentos de qualquer ‘contaminação’. Percebida como uma passagem do homogêneo ao heterogêneo, do singular ao plural, da ordem à desordem, a ideia de mistura carrega, pois, conotações e a priori dos quais convém fugir como o diabo da cruz (GRUZINSKI, 2001, p. 42).

A cultura, portanto, surge como resultado não apenas de misturas de combinações, as quais se convergem em um abalroar criativo. Nota-se que se estabelece em uma simbiose. “A mestiçagem se dá em materiais derivados, numa sociedade colonial que se nutre de fragmentos importados, crenças truncadas, conceitos descontextualizados e, volta e meia, mal assimilados, improvisos e ajustes nem sempre bem-sucedidos”

(GRUZINSKI, 2001, p.196). De fato, a mestiçagem se configura dos encontros aleatórios e imprevisíveis.

Constata-se, portanto, uma realidade mesclada, a qual estaria sob o signo da ambiguidade e ambivalência. Tal fato revolve as referências habituais. Produz um mecanismo, no qual se fundem elementos dissemelhantes de forma a se tornarem intercambiáveis. “Deixa de haver, portanto, autonomia estrutural do que é de dentro diante do que fosse de fora, ou do que seja mais alto (espiritual e abstrato) perante o supostamente mais baixo (matéria, corporeidade)” (PINHEIRO, 2013, p.28). Assim sendo, contaminações e interferências são consideradas algo púbere no que diz respeito à criatividade. “É nessa liberdade de combinações que reside provavelmente a fonte da inovação e da criação” (GRUZINSKI, 2001, p.223). Desse modo, as combinações criativas parecem inesgotáveis. É preciso, pois, compreender que tal caráter inexaurível advém de um espaço de complexidade fomentado por toda essa atmosfera. “Complexidade e fragmentação, evolução não-linear e imprevisibilidade das formas, diversidade quase infinita das criações: os traços que caracterizam essas obras aplicam-se também aos processos de mestiçagem de que são a expressão” (GRUZINSKI, 2001, p.226). Fica evidente, porém, que quando ocorre o trânsito de elementos com suas próprias regras e dinamicidade, o imprevisível é inevitável. Não parece evidente que imprevisibilidade, aqui, se traduz em novidade.

## CULTURA COMO COMPLEXIDADE

Este ponto do trabalho objetiva aduzir a complexidade, contida na cultura, como fator fundamental para se fomentar a inovação, tão requerida pelas Indústrias Criativas. Em outras palavras: “Complexus significa originariamente o que se tece junto. O pensamento complexo, portanto, busca distinguir (mas não separar) e ligar. Ao mesmo tempo, impõe-se, como vimos acima, outro problema crucial: tratar a incerteza” (MORIN, 2003, p. 25-26). Pode-se dizer que no espaço cultural tende a convergir um sistema esponjoso, aberto suficiente para permitir transformações, incorporações e trasladar variadas práticas criativas. Tratam-se, assim, de posições nunca definitivas e nunca absolutas. “Portanto, não surpreende que a complexidade e a mobilidade das misturas e a interpenetração das temporalidades lembrem a imagem da desordem” (GRUZINSKI, 2001, p. 59).



Por outro lado, quando se entende que a cultura, sendo formada a partir de aglomerações e alteridades, ela se constrói, assim, envolvida nesses conflitos. Um espaço, portanto, de constante efervescência e desequilíbrios desviantes. Nota-se uma aceleração dos contágios. “A aceleração dos contágios entre séries culturais [...] redesenhou e redistribuiu em vaivém formas [...] porosas não ortogonais, não proporcionais e assimétricas [...]” (PINHEIRO, 2009, p. 10). Dado esse fato, permite-se desencadear um desenvolvimento acelerado também das práticas criativas. “Os movimentos do sistema flutuam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta, mantendo uma margem importante de imprevisibilidade” (GRUZINSKI, 2001, p. 59).

De imediato ficam evidentes que as perturbações, oscilações e irregularidades promovem um espaço propício para o surgimento do novo. Em termos gerais, um jogo dos efeitos pouco previsíveis. Sendo assim, estabelece-se a complexidade como desordem, como incerteza, como caos, como surgimento do novo e como criação. Portanto, “deve-se buscar a complexidade lá onde ela parece em geral ausente, como, por exemplo, na vida cotidiana” (MORIN, 2011, p. 57). De fato, a prática social ordinária comporta a atmosfera mais auspiciosa para se constatar mecanismos imprevisíveis de criatividade.

Diante dessa complexidade como heterogeneidade, coloca-se o desafio de portar habilidades para habitar no estranho. Desse modo, não se pode estabelecer receita para conhecer o inesperado. Não se pode ter a crença de que tudo será sempre do mesmo modo, infinitamente. “O que o pensamento complexo pode fazer é dar, a cada um, um momento, um lembrete, avisando: ‘Não esqueça que a realidade é mutante, não esqueça que o novo pode surgir e, de todo modo, vai surgir’” (MORIN, 2011, p. 83). Aqui é um ponto no qual as Indústrias Criativas devem se atentar. A criatividade não pode ser uma receita que é sempre repetida. Contextos complexos necessitam de estratégias complexas. Em outras palavras, a criatividade tem que ser dinâmica tanto quanto a dinâmica da prática social ordinária. As Indústrias Criativas não deveriam se estabelecer no modo de produção pautado somente na ordem. Uma vez que ordem é repetição, invariância, previsibilidade e programar. “A vantagem do programa é evidentemente uma economia muito grande: não se precisa refletir, tudo se faz por automatismo” (MORIN, 2011, p. 90). Logo, o modo de produção e gestão criativos devem se alicerçar, também, na desordem. Desordem pressupõe irregularidade, desvios, acasos e imprevisibilidade. Assim sendo: “Num universo de pura ordem, não haveria inovação, criação, evolução. Não haveria existência viva nem humana. Do mesmo modo nenhuma existência seria

possível na pura desordem, porque não haveria nenhum elemento de estabilidade para se instituir uma organização” (MORIN, 2011, p. 89).

Portanto, pensar na criatividade, nas Indústrias Criativas, priorizando também a desordem, imputa uma vitalidade, uma liberdade para responder aos imprevistos e mutações, mas, acima de tudo, sucumbir com a hierarquia central, estabelecendo uma horizontalidade decisória. Nota-se que a desordem fomenta aquela autonomia intrínseca à cultura. É preciso, portanto, resignar ao fato de que, inexoravelmente, a desordem é parte peculiar do desenvolvimento criativo na cultura. “Nas periferias, a transgressão é quase uma necessidade. É transgressora porque não sabe como ser ordem, ainda que saiba que a ordem existe. É por isso que a subjetividade barroca privilegia as margens e as periferias como campos para a reconstrução das energias emancipatórias” (SANTOS, 2008, p. 221). Um espaço colaborativo que arrosta as alteridades como possibilidades fecundas de trocas e não de disputas. O encontro com o estranho permite inquirir o imprevisível, atualizar o inusitado. Aqui se abrem novas possibilidades, e corrompem ideias congeladas pelo oportunismo. Portanto, devoram convenções. A mestiçagem, o caráter mutante e a complexidade da cultura potencializam e possibilitam novas abordagens. Mais importante, contudo, é a possibilidade da emergência da inovação, do nunca antes pensado ou criado. Assim, a complexidade da cultura, evidenciada pelas proposições de distúrbios, ruídos, caos, desordens, funcionam como elemento, o qual propela ao engendramento de uma nova ordem criativa inovadora.

## SEMIÓTICA DA CULTURA

A leitura aqui proposta ambiciona mostrar em que medida a semiótica da cultura nos instrumentaliza para apreender tais qualidades salientes ao deslindar o processo de inovação simbólica da cultura. Não se pretende explicar, em sua totalidade, no que se configura a semiótica da cultura proposta por Yuri Lotman (1922-1993). Ao contrário, trata-se de um exame preliminar que, não obstante seu caráter preliminar, seja capaz de evidenciar modos de investigações para tal apreensão. Trata-se, sobretudo, de envolver disciplina que fomentem as investigações dos mecanismos imprevisíveis de criatividade contidas no filigranar cultural.

Segundo Sanchez (1996), Yuri Lotman foi o pioneiro, juntamente com o professor Uspenski, no campo da tipologia da cultura, demonstrando que a semiótica é uma disciplina capaz de enfrentar o estudo da vida social complexa, das relações que se

estabelecem entre o homem e o mundo. Em termos gerais, ao investigar a tipologia da cultura, a semiótica da cultura, deslinda as teias de significados, as quais foram tecidas na prática social ordinária. Dessa forma, ela permite estudar quais signos irão se coadunar, para em seguida se organizarem em um sistema modelizante, formando, portanto, o que chamamos cultura. Essa perspectiva passa a ser evidente, sobretudo, por contemplar sistemas heterogêneos. Não parece manifesto que a leitura desses sistemas acusa resposta para o entendimento do engendramento criativo na cultura.

Tendo em vista os aspectos observados, tais sistemas modelizantes emergem da semiosfera. “Foi formulado pelo semioticista Yuri Lótman (1922-1993) em 1984 para designar o habitat e a vida dos signos no universo cultural” (MACHADO, 2007, p. 16). Segundo Lotman (1990), a unidade da semiose, o menor mecanismo de funcionamento, não é a linguagem separada, mas todo o espaço semiótico da cultura em questão. Este é o espaço que chamamos de semiosfera. A semiosfera é o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura. Deve-se, então, compreender que o conceito de semiosfera permite uma leitura das questões da cultura e dos seus mecanismos imprevisíveis de criatividade. A criatividade, portanto, se estabelece na medida em que a semiosfera é o espaço da diversidade. Ora, admite-se de imediato, ao fim e ao cabo, no todo, que toda essa contextura comunga como uma semiodiversidade, como afirmou Risério (2002). Na semiodiversidade se estabelece poder, mas também a sedução, a cumplicidade, a negociação e a subversão.

O que tivemos aqui, da aldeia euro-tupinambá de Caramuru à chegada dos africanos, foi a configuração de uma nova realidade socioantropológica. É certo que o que ocorreu foi um encontro assimétrico. Encontro de conquistadores e conquistados e, em seguida, de senhores e escravos. Mas havia margem de manobra, lugar para reinvenções institucionais, para a construção de mundos culturais paralelos, num processo de mestiçagem permanente, de miscigenação genética e simbólica, que se estende do nascimento da Cidade da Bahia ao exibicionismo tecnológico dos dias de hoje. (RISÉRIO, 2002, p. 23).

De fato, a semiodiversidade se estabelece como sede dos encontros culturais. “Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo” (MACHADO, 2003, p. 28). Tal dinâmica das mudanças se estabelece à medida que a semiosfera se encontra como uma estrutura assimétrica. Segundo Lotman (1990), a estrutura da semiosfera é assimétrica. Assimetria é aparente na relação entre o centro da semiosfera e sua periferia. Nota-se que tal assimetria configura um diálogo entre

fronteiras. Nesse atritar, suscitam-se instabilidades, as quais insinuam tendências criativas inovadoras.

## FRONTEIRAS CRIATIVAS

Em termos gerais, esta etapa visa a apreender em que medida tal contato fronteiriço desencadeia inovação simbólica. É legítimo supor que, de uma maneira geral, tais fronteiras possuem um caráter criativo na medida em que consente o surgimento de novas informações. Acrescente-se, igualmente, que tais fronteiras criativas somente se estabelecem, como tal, em função daquela semiodiversidade. Logo, segundo Lotman (1996), a transmissão de informações através dessas fronteiras, o jogo entre diferentes estruturas e subestruturas, as “irrupções” semióticas ininterruptas desta ou daquela estrutura em um “território estrangeiro”, determinam gerações de significado, o surgimento de novas informações. Quando sistemas ditos estranhos são aproximados em zonas fronteiriças, a primeira consequência é a instabilidade. Portanto, atribuir uma trajetória determinada se encontra no âmbito das possibilidades e não das certezas. Desse modo, são essas possibilidades que revelam a existência do aparecimento do novo. De fato, a ressonância, advinda desse espaço fronteiriço, acarreta uma ruptura com o previsível, introduz, portanto, a incerteza do que se irá formar. Ora, parece evidente que quando se resgatam as consequências daquela mestiçagem, principalmente, as transcendências dos efeitos do barroco, já apontadas, tais efeitos estão subjacentes às fronteiras da criatividade da cultura e que consiste no seu progresso estrutural.

Nota-se que ao provocar tensão e ao testar os limites fronteiriços impelem, a esse ambiente, duas consequências: a primeira é a expansão e, por conseguinte, a inovação de um novo espaço usurpado; e, a segunda, tem-se uma revolução, uma crise ou o caos, em virtude das novas percepções; “[...] todo o fenômeno ‘barroco’ surge justamente por ‘degradação’ (ou desestabilização) de um sistema ordenado [...]” (CALABRESE, 1988, p. 206). De fato, o expandir e o dissipar obrigam a formação de uma nova ordem simbólica. Tal formação se faz necessária em virtude da introdução de uma instabilidade acometida nos limites fronteiriços. É imperativo esclarecer que tal atmosfera somente pode suceder em ambientes complexos, nos quais imperam as turbulências, flutuações e caos. A presença da alteridade se faz necessária e definitiva. Desse modo, as fronteiras são o interstício que agregam novas informações. Multiplicam, portanto, potencialidades de criação. Deslocam, assim, o entendimento das situações do fastígio

e do repetitivo, para possibilidades de caráter de caóticas errâncias suscitando, portanto, a inovação. Não surpreende, todavia, que “[...] nas camadas menos visíveis e mais densas da cultura atuam uma corrente de marcas e procedimentos criativos que não se expressa por temas em voga, mas por preferências e aptidões que submetem o fácil importado a outra geografia” (PINHEIRO, 2013, p. 102). Portanto, não se deve excluir a exceção, mas assimilar o dessemelhante em favor da constituição de fatores que podem ser o gatilho para o surgimento do novo.

Parece necessário, assim, verificar o posicionamento estratégico da criatividade nas fronteiras. Por certo que a estratégia consiste na “[...] Inter-identidade como identidade originária” (SANTOS, 2008, p. 256). A inter-identidade é uma resultante da mestiçagem. Logo, ferramenta fundamental de tradução. O estado de estar *entre* as fronteiras desencadeia uma circularidade cosmopolita, da qual lhe permite lidar com as intempéries nativas da prática social ordinária. É, nesse sentido, que se permite abarcar a compreensão dos dois lados da fronteira. Desse modo, a própria incompletude mútua já se justifica para um diálogo intercultural. Logo: “A hermenêutica diatópica exige uma produção de conhecimento coletiva, participativa, interativa, intersubjetiva e reticular” (SANTOS, 2008, p. 454). Um processo cooperativo o qual provoca um choque desencadeando, portanto, em crescimento, evolução e novidade.

É preciso notar, sobretudo, que tal complexidade aventa uma deglutição de tudo aquilo que está constituído na semiodiversidade da cultura. Indubitavelmente, adumbrar um espaço, no qual avultam a mestiçagem, mutação e complexidade, obriga a se ter uma consciência de um espaço na iminência de uma explosão criativa. O que desencadeiam, portanto, às inovações, à expansão, o movimento e, por conseguinte, uma nova ordem criativa.

## EXPLOSÃO CRIATIVA

O que se objetiva aqui é mostrar que as explosões criativas surgem em virtude da iminência das interfaces fronteiriças. Ou seja, “um lugar privilegiado onde a memória cultural serve para criar um espaço de liberdade explosiva, quer dizer, criativa, já que ambas noções são equivalentes para Lotman” (ARÁN, 2007, p. 153). Portanto, as explosões criativas são resultantes dos estados dinâmicos dos sistemas semióticos e das fronteiras criativas. O objetivo da explosão é expandir, logo, promover movimento. O movimento, por sua vez, pressupõe transformações. Daí se poder inferir que a criatividade na

cultura possui a capacidade de deslocar a ordem estabelecida engendrando uma nova ordem. “[...] os processos dinâmicos na cultura são construídos como uma espécie de oscilações de pêndulo entre o estado de explosão e o estado de organização, a qual se realiza em processos graduais [...]” (LOTMAN apud TOROP, 2003, p. 88).

É assim, aliás, que as colisões aumentam a imprevisibilidade do movimento seguinte. Imprevisibilidade entendida como possibilidades ilimitadas, e não determinadas por algo anterior. Por conseguinte, é um lugar de um aumento brusco de informações de todo o sistema. Segundo Lotman (1999), as maiores ideias científicas são, em certo sentido, semelhantes à arte: sua origem é semelhante a uma explosão.

No entanto, deve-se atentar para o seguinte problema, ao qual Lotman (1999) nos reporta: desta forma surge o problema da diferença entre a explosão real e aquela que é a imitação da explosão como uma forma da estrutura antiexplosiva. Indubitavelmente, considera-se que as explosões autênticas estão no âmbito do caos. É preciso admitir, entretanto, que se faz necessário pensar o caos de uma outra vertente. Busca-se pensar o caos sobre o conjunto de todas as percepções possíveis.

Quando sustento que não há caos, não quero dizer que nosso globo ou outros corpos nunca estiveram num estado confuso exterior..., mas quero dizer que aquele que tivesse os órgãos sensitivos suficientemente penetrantes para aperceber-se de pequenas partes das coisas encontraria tudo organizado [...]. (DELEUZE, 1991, p.119).

Esta ênfase admite afirmar que “o extremismo barroco é o dispositivo que permite criar rupturas a partir de aparentes continuidades e manter o devir das formas em estado de permanente bifurcação prigogianiana” (SANTOS, 2008, p. 207). O pressuposto dessa citação consiste na constatação da emergência da eclosão de uma nova aliança entre criatividade e a bifurcação proposta por Prigogine. Uma vez que: “O universo é um sistema termodinâmico gigante. Em todos os níveis, encontramos instabilidades e bifurcações” (PRIGOGINE, 1996, p. 194). Deve-se, portanto, compreender essa nova aliança como mais um elemento de mestiçagem, a qual se está envolvida a cultura. Parece ser lícito inferir que quando se denomina “[...] bifurcação ao ponto crítico a partir do qual um novo estado se torna possível” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 122), reconhece-se este como o traço pelo qual se insere como resultante da criatividade. Portanto, a instabilidade encerra um papel fundamental da criatividade. Esta concepção propõe, assim, uma articulação privilegiada entre desvios, flutuações e bifurcações com os acontecimentos criadores de novas ordens criativas na cultura.

De fato, estruturas dissipativas (criação da ordem pela desordem) e ordem por flutuações (caos entrópico como fonte de evolução) desencadeiam a reabilitação da desordem e do acaso organizador. Portanto, “A ordem por flutuação opõe ao universo estático da dinâmica um mundo aberto, cuja atividade produz a novidade, cuja evolução é inovação, criação e destruição, nascimento e morte” (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 150). É preciso notar, sobretudo, o fato de que não se pode pensar na criatividade em modo de produção estável e imutável. A criatividade, assim, se estabelece nos mecanismos imprevisíveis da cultura, como mostra LOTMAN (2021).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A centralidade da proposta deste artigo foi discutir em que medida a investigação da semiodiversidade da cultura revela uma atmosfera, cujos mecanismos criativos são capazes de fomentar explosões criativas e inovadoras às Indústrias Criativas. Assim sendo, as aproximações e conexões aqui estabelecidas são frutos de minudenciar a cultura em seu caráter instável, mutável, ou seja, um espaço o qual desestabiliza a fixidez fomentando mecanismos imprevisíveis de criatividade. Configura-se em uma constante possibilidade do novo e da inovação. Por certo, a cultura aponta uma articulação privilegiada para apreender os mecanismos imprevisíveis de criatividade às Indústrias Criativas. Nota-se que a cultura latino-americana pode imprimir um tipo de Indústrias Criativas, cujo caráter se estabelece em inovações disruptivas. Cabe fazer notar, finalmente, o fator cultural como determinante para transformar as Indústrias Criativas em potências engendradoras de explosões criativas e inovadoras. De fato, dada a sua configuração e complexidade, tal atmosfera se estabelece no extremo caos criativo, o qual é a base de qualquer processo inovador. Na perspectiva assumida neste estudo, trata-se, certamente, de uma primazia, a qual colocam as Indústrias Criativas, dessa região, em vantagem competitiva em relação às Indústrias Criativas do restante do mundo. Negligenciar tal investigação é se estabelecer em uma criatividade anacrônica e, portanto, previsível e repetitiva. Ao mesmo tempo que, ao investigá-la, as Indústrias Criativas se comportam não mais apenas como produtoras de cultura, mas, sobretudo, criadoras de cultura. Possibilitando, assim, a dilatação da área de abrangência de uma Economia Criativa e Cultural.

## REFERÊNCIAS

- ARÁN, Pampa Olga. O (im)possível diálogo Bakhtin-Lótman para uma interpretação das culturas. *In*: MACHADO, Irene de Araújo (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- BENDASSOLLI, Pedro F. *et al.* Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p.10-18, jan./mar. 2009.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- DELGADO, Manuel. **Sociedades movedizas: pasos hacia una atropología de las calles**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- GREFFE, Xavier. **A economia artisticamente criativa**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.
- GROSSBERG, Lawrence. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 13-46, 7 dez. 2015.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HARTLEY, John. Os estudos culturais e a urgência por interdisciplinaridade: cedo, e não tarde, vamos precisar de uma ciência da cultura. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 11-44, 15 dez. 2011.
- HARTLEY, John. **Creative Industries**. London: Blackwell, 2005.
- LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. 2ª ed. Barcelona. Gedisa, 1999.
- LOTMAN, Yuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Yuri. **Mecanismos imprevisíveis da cultura**. São Paulo: Hucitec, 2021.
- LOTMAN, Yuri. **Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture**. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.



MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. *In*: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (org.). *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina: Edipucrs, 2003.

PINHEIRO, A. Signo, paisagem, cultura. *In*: WILLEMART, Philippe (org.). *Fronteiras da Criação[anais] 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PINHEIRO, Amálio. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, Amálio. *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança: metamorfose da ciência*. Brasília, DF: Editora UNB, 1991.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

RISÉRIO, Antônio. Em defesa da semiodiversidade. *Galáxia: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, São Paulo, n. 3, p. 19-26, fev. 2002. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1263>. Acesso em: 19 ago. 2019.

SÁNCHEZ, Manuel Cáceres. Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografia intelectual. *In*: LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

TOROP, Peeter. A escola de Tártu como escola. *In*: MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

VARGAS, Eduardo Viana. *Antes tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Culture & Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. New York: Verso, 1989.

SUBMISSÃO: 29/07/2021

ACEITE: 02/02/2023

## MULTIFACES DE GRETA: ADOLESCÊNCIA, ATIVISMO E INSPIRAÇÃO

### GRETA'S MULTIPLE FACES: ADOLESCENCE, ACTIVISM AND INSPIRATION<sup>1</sup>

Juliana Doretto<sup>1</sup>  
Vander Casaqi<sup>2</sup>

#### RESUMO

Este artigo analisa as imagens de Greta Thunberg, adolescente e ativista do meio ambiente, em sua presença midiática na rede social *Instagram*. O quadro teórico trata da questão da adolescência em perspectiva sociocultural; discute os sentidos da prática ativista no contexto globalizado da comunicação; e reflete sobre a cultura da inspiração nesse contexto. A metodologia está baseada na proposta de Landowski, na expressão imagética de identidade e diferença; e nos contratos comunicativos de Charaudeau. Entre as conclusões do estudo, destacamos as contradições da condição de adolescente de Greta, de seu papel político e da projeção global de sua imagem como líder inspiradora.

#### PALAVRAS-CHAVE

adolescência; inspiração; análise do discurso; comunicação midiática.

#### ABSTRACT

This article analyzes images of Greta Thunberg, a teenager and environmental activist, in her mediatic presence on the social network *Instagram*. The theoretical framework deals with the issue of adolescence from a sociocultural perspective; discusses the meanings of activist practice in the globalized context of communication; and reflects on the culture of inspiration in that context. The methodology of analysis is based on

1 Professora no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas; doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. E-mail: jdoretto@gmail.com

2 Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo; Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, com Pós-Doutoramento pela Universidade Nova de Lisboa. Bolsista do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil (processo no. 303434/2019-8); e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo no. 2019/14365-7. E-mail: casaquivander@gmail.com

Landowski's proposal, on the imagery expression of identity and difference; and in Charaudeau's communication contracts. Among the study's conclusions, we highlight the contradictions of Greta's adolescent condition, of her political role and of the global projection of her image as an inspiring leader.

## KEYWORDS

adolescence; inspiration; discourse analysis; media communication.

## INTRODUÇÃO

Este estudo analisa os modos de presença midiática (LANDOWSKI, 2002) da jovem ativista sueca Greta Thunberg, em um momento em que ela já se estabelece como líder global, identificada principalmente com as questões relativas ao meio ambiente, mas também inserida no processo de projeção-identificação (MORIN, 2007) de jovens ao redor do planeta. Ser adolescente, ser ativista, ser uma pessoa “comum” e ser uma agente global que “inspira” seus seguidores; esses extremos se encontram na galeria de imagens do *Instagram* - o objeto de estudo -, que produzem significados sobre Greta, para serem consumidos nas redes sociais. Procurou-se identificar e discutir as várias faces de Greta na rede social, por meio de um processo de categorização e análise crítica, que tem como base metodológica o olhar para a materialidade da linguagem visual e suas ancoragens referenciais, bem como os contratos comunicativos (CHARAUDEAU, 2013) propostos a partir das imagens. A questão que norteia essa pesquisa é: quais os significados atribuídos a Greta Thunberg por meio da galeria de imagens que compõem seu perfil na rede social *Instagram*? Como essas imagens narrativizam a sua vida e produzem o imaginário do que é ser jovem, do que é o ativismo ambiental, e de como sua figura está associada à cultura da inspiração?

A pesquisa que se desenvolveu a partir das imagens de Greta Thunberg no *Instagram* contribui para o debate comunicacional ao analisar a entrada em cena midiática de um ícone do ativismo contemporâneo potencializado pelas mídias digitais e os paradoxos resultantes desse processo de midiatização - que entrelaça bandeiras ecológicas, exposição da intimidade e questões relativas à vida juvenil. Esses paradoxos não se restringem a essa personagem; são questões que envolvem o ativismo digital, a personificação de causas sociais e a celebração de atores políticos potencializada pela difusão e circulação das imagens nas redes digitais.

Segundo Castells (2013), os movimentos sociais se originam na “injustiça” constituinte das sociedades e nas aspirações pela transformação dessa realidade. Castells destaca que os ativismos atuais (e provavelmente de épocas anteriores) se organizam a partir de expoentes e multidões de seguidores, gerando por vezes a ação coletiva que se estabelece na confluência de “agendas políticas, ideológicas e pessoais” (CASTELLS, 2013, p. 14). Além disso, o autor afirma que, no século XXI, esses movimentos se caracterizam também pelo uso das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs). Nesse sentido, foram encontrados trabalhos recentes que discutem o espectro amplo do ativismo digital no entrecruzamento do *Instagram* e da comunicação em torno de Greta nessa plataforma, que evidenciam essa combinação entre a dimensão emotiva e individual e as pautas e organizações coletivas.

Nesse cenário, Sorce (2022) aponta para o “Efeito Greta” na mobilização transnacional de jovens em defesa das causas ambientais. A hiper-visibilidade das representações visuais do movimento liderado por Greta, o *Fridays for Future* (FFF), que investe em narrativas sobre o futuro para promover o engajamento, baseia-se fortemente na identificação com a imagem da jovem ativista sueca por meio de redes conexonistas. Díaz-Pérez, Soler-i-Martí e Ferrer-Fons (2021) reforçam o impacto da ascensão de Greta Thunberg, principalmente a partir de 2019, na capacidade de mobilização política e midiática do movimento climático global. Os autores explicitam o uso da imagem mítica e heroica de Greta como elemento predominante nas postagens em redes sociais do movimento FFF; no entanto, destacam o papel fundamental de ações e movimentos locais, caracterizando assim uma ação glocal para a transformação climática.

Em outro espectro, Haastrup (2022) analisa perfis de três “celebridades” ambientais dinamarquesas - incluindo um ativista, um influenciador digital e um político tradicional, para identificar como se dá a personificação da causa climática no Instagram. A autora indica que essa perspectiva é uma das faces menos pesquisadas da comunicação ambiental. O artigo, mais próximo da presente abordagem, estuda como a autoapresentação desses atores se funda em uma lógica de autenticidade e de mobilização de afetos. Nesse sentido, o pessoal se torna político e estratégico. As narrativas de vida das celebridades configuram a causa climática envolta por emoções, como a “ansiedade climática” (HAASTRUP, 2022, p. 80), para “inspirar” a mudança de estilo de vida em termos sustentáveis.

Este trabalho também se filia ao campo da comunicação em suas conexões com os estudos de consumo, por não considerar essa noção restrita às práticas de aquisição de mercadorias. entende-se, por meio da obra de Bauman (2008), que *a vida se articula às lógicas de consumo*: especialmente quando tratamos de sujeitos que servem aos processos de projeção-identificação discutidos por Morin (2007), ou seja, dos semideuses contemporâneos, seguidos por milhões de pessoas, a presença midiática é pensada de forma estratégica, pois suas imagens estão inseridas num circuito de redes e afetos, que implica a produção e também o consumo simbólico e cultural da imagem pessoal e daquilo que ela representa.

Em um primeiro nível dessa discussão, entende-se que a imagem de Greta está associada a modos de ser adolescente, e isso inclui tanto estilos de consumo quanto o estilo de vida que ela publiciza nas redes. Dessa forma, o ambientalismo aplicado de Greta tem conexão com suas práticas de consumo cotidianas, suas formas de lazer, sua vida de estudante, sua intimidade - e tudo isso tem um caráter político, pois pode servir de modelo a milhões de jovens que seguem seus passos nas redes sociais. A vida, em sentido amplo, se oferece para o consumo simbólico nesse ambiente, que se configura por meio de um imaginário de comunidade, de partilhas, experiências e interesses comuns: essa é a lógica da “sociedade de consumidores” discutida por Bauman (2008).

Associaram-se esses processos de consumo da imagem de Greta com a cultura da inspiração, conforme Casaqui (2017). Essa cultura pressupõe o contrato comunicativo entre quem enuncia, se vê e é visto como “inspirador”; e uma audiência que quer, ou que é vista como “inspirada”. Esse processo fica evidente no modelo paradigmático dessa cultura, o palco dos TED Talks - o evento de palestras que serve de inspiração para milhões de pessoas, com uma audiência expandida, para além da presença física nos locais de sua realização, como será visto a seguir. O que essencialmente caracteriza a cultura da inspiração é o caráter estratégico da presença de si no palco midiático, um modo esquemático de narrativizar a experiência e as ideias do orador com o objetivo de produzir certo efeito sob a audiência: o convencimento, a emoção e a sensibilização são elementos identificados com a capacidade dos palestrantes de promover a inspiração.

## IMAGENS DE GRETA: PROCESSOS DE CONSUMO E INSPIRAÇÃO

“Eu não deveria estar aqui. Eu deveria estar na minha escola, do outro lado do oceano. [...] Vocês roubaram meus sonhos e minha infância com suas palavras vazias. E, ainda

assim, eu tenho que dizer que sou uma das pessoas com mais sorte [nesta situação].” Foi lamentando o fato de não estar em seu colégio que Greta Thunberg, então com 16 anos, discursou na abertura do Encontro de Cúpula sobre Ação Climática, da ONU, no dia 23 de setembro de 2019. A jovem sueca, nascida em 2003, ganhou projeção mundial em 2018, quando, em uma sexta-feira, ela faltou às aulas para protestar, em frente ao Parlamento da Suécia, contra os incêndios que afetavam o país, causados por ondas de calor incomuns. Ela segurava um cartaz que dizia, em sueco: “Em greve escolar pelo clima”. O ato aparece em seu perfil na rede social *Instagram*, no dia 20 de agosto de 2018 (Figura 1). A página teve sua primeira publicação em 1 de junho de 2018 e até essa foto o perfil tinha apenas 18 publicações: na maioria, a jovem aparecia com seus cães, além de divulgar um protesto contra o abate de animais e uma reprodução da chamada de um site noticioso sueco para um artigo seu (publicado a partir de concurso promovido pela empresa jornalística). Até então, as publicações no seu perfil não tinham descrições, ou, quando havia, elas estavam em sueco. Diagnosticada com síndrome de Asperger, um transtorno do espectro autista, a sueca é filha de uma reconhecida cantora de ópera e de um produtor cultural<sup>3</sup>.

Figura 1 – Publicação de Greta Thunberg em seu Instagram



Fonte: Thunberg (2018b).

A partir da divulgação do protesto pela imprensa nacional e internacional, outros jovens ao redor do mundo adotaram a mesma atitude (protestando pelas redes sociais), o que deu início ao movimento chamado “Sextas para o Futuro” (*FridaysForFuture*, em inglês). Em 2018, sua página na rede social acompanha o crescimento de seu ativismo: as fotos de Greta com o cartaz aparecem a cada sexta-feira (em imagens realizadas por alguém, que não ela própria), aliadas a outras em que ela dá entrevistas ou aparece em

reportagens. As descrições das fotos começam a aparecer em inglês, ainda que várias continuem a ser feitas em sueco. Em dezembro daquele ano, surge ainda uma fotografia da gravação de sua fala em um TED Talk<sup>4</sup> e imagens de sua participação na 24<sup>a</sup> Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas (COP24) na Polônia, em que realizou um discurso e também apareceu ao lado do secretário-geral da ONU, António Guterres. São cerca de 130 imagens.

No *Instagram*, em 2019, pouco mais de 350 fotos registram a consolidação da figura de Greta como ativista ambiental, englobando recebimento de prêmios; chamadas para quatro edições de Greves Globais pelo Clima (com fotos dessas manifestações ao longo do mundo); entrevistas e capas de revistas com sua imagem (incluindo a americana *Time*, que a elegeu personalidade do ano); discursos nos EUA (e registros de sua viagem de barco da Suécia até lá, para evitar o transporte aéreo), na França, na Austrália, no Fórum Econômico Mundial e em nova edição da COP; e encontros com figuras como o papa Francisco, o ex-presidente norte-americano Barack Obama e a antropóloga Jane Goodall, além de seu discurso nas Nações Unidas, na Cúpula sobre Ação Climática. Essas ações, que lhe renderam ainda a indicação ao Prêmio Nobel da Paz nesse ano, se misturam a registros de sua vida cotidiana e são acompanhadas hoje por 10,6 milhões de usuários no *Instagram*. A ativista também tem presença no *Facebook*, com 2,9 milhões de seguidores (como a rede social denomina as pessoas que seguem as publicações de uma personalidade), e no *Twitter*, com 4 milhões de seguidores.

Greta Thunberg é uma adolescente que serve de modelo a outros jovens e adultos pela difusão midiática de sua imagem: a sua conexão com a cultura TED (Figura 2) reforça esse papel de líder inspiradora, característico de uma cena contemporânea, no contexto de um mercado de ideias (ANGENOT, 2010). Outros discursos seus midiáticos servem a propósito semelhante, de “inspirar” a transformação social. Neste trabalho, foi dada ênfase ao papel das imagens do *Instagram*, que obviamente estão inseridas em contextos e possuem ancoragens referenciais (textos verbais que muitas vezes servem ao direcionamento dos significados possíveis), mas que não evitam as apropriações, as leituras dissonantes, e até a resignificação dessas imagens para inserir os sujeitos em circuitos de afetos de ódio.

Figura 2 – Imagem da apresentação de Greta Thunberg no TEDx Stockholm



Fonte: Thunberg (2018a).

É nesse cenário que as fotografias publicadas por Greta em seu *Instagram*, sua rede social com maior público, são estudadas neste trabalho. Para isso, analisaram-se as imagens que receberam mais de 1 milhão de “curtidas” desde o início do perfil, somando 33 fotos<sup>5</sup> (foram desconsiderados os vídeos, tendo em vista que seria necessário um novo esforço investigativo, pela natureza diversa desse tipo de publicação). A seleção deu-se não apenas pela repercussão das publicações, mas também pela demonstração de que essa amostra representa tendências mais gerais dos *posts* realizados na página de Greta, em observações prévias que foram realizadas das mais de 500 imagens divulgadas nesse perfil.

## A ADOLESCÊNCIA E O “MUNDO NOVO”

O período da vida que se encontra entre a infância e a adultidade, cuja origem remonta à transição do século 19 para o 20, é definido por seu caráter de moratória social (GOBBI, 2012; PARGA, 2003), ou de “espera”: os adolescentes seriam aqueles que, apesar de já estarem preparados em sua força física para a entrada no mundo dito adulto, são proibidos de fazê-lo, por serem considerados ainda imaturos mentalmente para essa atuação. A preparação escolar, antes destinada apenas às crianças, passa então a fazer parte também desse grupo, como forma de deixar os jovens prontos para atuar no mercado laboral e assumir as responsabilidades do casamento – o que antes poderia ocorrer logo após o fim da infância, quando as crianças deixavam os bancos escolares.



Por conta dessa moratória, Bourdieu diz que são “posições quase exteriores ao universo social que definem a condição de adolescente”. É por ordem dos adultos que esses sujeitos devem ficar no ambiente escolar, em fase de preparação cognitiva, e são também os mais velhos que decidem quais são os poucos espaços além dos muros dos colégios onde os jovens podem atuar: “Parece que um dos efeitos mais fortes da situação de adolescente se deriva dessa espécie de existência separada que o situa como alguém socialmente à margem” (BOURDIEU, 2011, p. 45; grifo do autor, tradução nossa).

Esse cenário, analisado por Bourdieu no fim dos anos 70, sofreu mudanças nas últimas décadas, com relacionamentos mais democráticos entre as gerações (há inversões na transmissão de certos conhecimentos, com os jovens ensinando aos adultos a lidar com as novas tecnologias, por exemplo, e posturas parentais menos rígidas), mas essa estrutura não se altera em sua base: “As crianças, os adolescentes e os jovens continuam distantes e excluídos de certas práticas sociais e políticas, permanecendo em espaços sociais próprios. Há uma maior liberdade e autonomia para as crianças e para os jovens, mas o poder do adulto permanece” (SALLES, 2005, p. 40, grifo nosso).

Por conta dessa condição, Calligaris (2009) aponta que a adolescência é também um processo alimentado pela busca por autenticidade e reafirmação. O adolescente passa por um período em que ele reexamina seu pertencimento ao mundo e aos valores adultos: já que não pode fazer parte desse universo, ele o combate, e busca se diferenciar dele. “O jovem precisa diferenciar-se não só dos pais, mas também da cultura na qual cresceu, e só pode fazê-lo isolando-se dela e quebrando os elos de dependência” (BECKER, 2003, p. 63-64). Essa postura rebelde é, paradoxalmente, incentivada pelos próprios adultos, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que impedem a autonomia do jovem, cobram dele o desenvolvimento da sua independência, a ser atingida durante esse período moratório: “O adolescente é levado a concluir que o adulto quer dele revolta. E a repressão só confirma nele essa crença, apenas acrescentando a constatação de que o adulto repressor é hipócrita” (CALLIGARIS, 2009, p. 30).

Os adultos olham para a adolescência como um período repleto de prazer, por conta da ausência laboral e das possibilidades de mudança. Por conta disso, a idealizam, e impõem essa fantasia aos jovens. Os adolescentes devem, portanto, se comportar de acordo com esse padrão imaginado. “Se a adolescência é um ideal para todos, ele só pode ter a delicadeza de ser feliz ou, no mínimo, fazer barulhentemente de conta” (CALLIGARIS, 2009, p. 18). Nesse processo, os produtos da indústria cultural passam

a ser fundamentais, pois as criações classificadas como “jovens” trazem agora esse arcabouço de valores que ligam a adolescência a uma fase de felicidade: “A mídia, juntamente com as técnicas de propaganda e de publicidade, desenvolveu um novo perfil de adolescente. Ele foi transformado em um clichê, um slogan, uma fórmula, como se simplesmente consumir garantisse uma vida prolongada e cheia de prazeres” (GOBBI, 2012, p. 113). Dessa maneira, os adultos também podem consumir esses valores, e se mostrar ao mundo mais jovens, mais alegres, mais despreocupados. Esse é o processo de juvenilização da cultura.

Assim, como Morin (2006, p. 40, grifos do autor) afirma, a cultura juvenil não é produzida fora do sistema social instaurado, mas, ao contrário, o retroalimenta – “pode-se dizer esquematicamente que esta cultura é criada pela adolescência, mas que ela é *produzida* pelo sistema”. Ao consumir esses produtos e se identificar com eles, os jovens, portanto, reproduzem o sistema dominante, estando integrados a ele. A rebeldia dessa cultura deve ter exata medida e seguir certos moldes, preestabelecidos socialmente: “[...] o adolescente se torna um ideal para ele próprio. Ele é empurrado pelo olhar admirativo dos adultos a se tornar cada vez mais a cópia de seu próprio estereótipo” (CALLIGARIS, 2009, p. 73). Associando esse pensamento à afirmação de Bourdieu, nota-se, portanto, que a cultura juvenil, de modo geral, não altera o caráter “à margem” do adolescente, já que não modifica os espaços em que ele pode atuar, mas, ao contrário, cria territórios de consumo nos quais os jovens podem estar.

Nesse processo, os jovens buscam, em seu processo de construção identitária, se aproximar de certas figuras que os possam “inspirar”, servindo a eles como “modelo” – e isso também se dá por meio do consumo. Essas ações, segundo Becker (2003), se dão tanto em esferas menores, no chamado grupo de pares, em que os jovens se unem em pequenos coletivos que compartilham visões de mundo (associadas a gostos e hábitos), mas também em relação a personalidades públicas (como Greta Thunberg), cujas ações muitas vezes se transformam em objetos de consumo (tais como as fotos divulgadas pela ativista em seu *Instagram*), muitas vezes ligados às culturas juvenis. Nesse sentido, além de inspiradora, Greta também demonstra ser inspirada, como é possível ver em imagens suas no *Instagram* com outros ativistas e líderes reconhecidos pela luta ambiental ou dos direitos dos adolescentes. Isso revela o caráter dialógico da inspiração, como será visto melhor a seguir: o inspirador, para se constituir como legítimo, em seu

lugar de fala, também necessariamente revela suas inspirações, que servem de salvo-conduto para suas ideias.

Porém, segundo Morin, há também brechas nesse movimento: no processo de integração ao sistema a dissidência e revolta são “filtradas”, mas nem sempre são eliminados “todos os fermentos corrosivos” – que, no caso, se associavam aos valores da contracultura dos anos 60, processo a partir do qual Morin olhava para a adolescência. A partir disso, o autor observa, então, o crescimento vultoso, apesar de difuso, de um movimento em que os jovens clamam por serem considerados iguais aos adultos “em direito e em liberdade” (MORIN, 2006, p. 141). Esses adolescentes reivindicam o seu “direito à palavra” (MORIN, 2006, p. 141) entre os mais velhos, numa clara ânsia de mudar estruturalmente seu papel na sociedade. Entende-se que é o que Greta faz em seu ativismo, ao querer participar de cenários de decisão, ao mesmo tempo em que reflete valores de um processo social maior, marcado pela negação da sociedade de consumo, do mesmo modo como os jovens dos anos 60/70 faziam, ao espelhar os dizeres da contracultura.

Por fim, Becker (2003, p. 59) ressalta o fato de que nem todas as adolescências são vividas da mesma forma. “O jovem de classe mais pobre já chega à adolescência com grandes desvantagens: atravessa-a com muita dificuldade, frequentemente sem poder nem sequer pensar em conflitos familiares, sexuais ou mudanças no corpo, pois têm necessidades básicas mais prementes”. Do mesmo modo, Morin, ao olhar para o movimento estudantil da virada dos anos 60 para os 70, demonstrava como esse grupo, por estar mais próximo à “*intelligentsia*” da época, voltava seu poder contestador para a identificação de problemas centrais da sociedade. Ou seja, por serem jovens de muita potência revolucionária (cuja existência imediata já estava garantida pelas condições familiares, e por estarem em contato com adultos bastante críticos), conseguiam identificar os gargalos mais fundamentais do cotidiano, ao contrário dos mais pobres, que têm preocupações pragmáticas. Mas Morin (2006, p. 155) já alertava para o fato de que esses jovens diziam (ao lado dos intelectuais) que o mundo que conhecemos vai acabar, “sem que necessariamente surja um mundo novo”.

Greta, assim como os estudantes para os quais Morin olhava, é uma adolescente que faz parte da nossa *intelligentsia* (vinda de um rico país nórdico, branca, de família letrada e de classe média) e que também consegue espelhar dilemas mais estruturantes da vida moderna. Até que ponto, no entanto, os adultos não pedem aos jovens que inventem um “mundo novo”, sem que tenham ajuda para ver que, para isso, mais elementos têm

de ser destruídos (inclusive alguns que estruturam suas próprias vidas)? Ou o discurso renovador dos jovens já acalenta apenas pela sua potência de renovação (e pelos “fermentos corrosivos” que escapam), ainda que se saiba que ele sempre se reintegrará ao sistema posto? Falaremos mais sobre isso no tópico a seguir.

## **ANÁLISE: AS MULTIFACES DE GRETA NO *INSTAGRAM***

A perspectiva metodológica aplicada a esta análise se articula em dois pontos: em primeiro lugar, na observação da retórica da imagem, mais especificamente nos modos de presença que produzem significados de identidade e de alteridade. Como aponta Landowski (2002, p. X, grifo do autor):

[...] se o ‘discurso’ (verbal, claro, mas também o do olhar, do gesto, da distância mantida) nos interessa, é porque ele preenche não só uma função de signo numa perspectiva comunicacional, mas porque tem ao mesmo tempo valor de ato: ato de geração de sentido, e, por isso mesmo, ato de presentificação. Daí essa ambição talvez desmedida: a semiótica do discurso que gostaríamos de empreender - a do discurso *como ato* -, deveria ser, no fundo, algo como uma poética da presença.

A proposta de Landowski envolve um diálogo tanto com a semiótica quanto com a antropologia; sua reflexão sobre a identidade, sobre a presença do “eu”, parte da reflexão sobre o Outro, a figura do Terceiro, o “tu” que é constituinte da cena dialógica. Nesse sentido, as imagens de Greta Thunberg não se referem somente a si, mas são indissociáveis da trama em que se enreda sua atuação político-ambientalista, por estarem em situação, ou seja, em diálogo tanto em processos de identificação quanto na demarcação das diferenças e nos embates com esse Outro, que é parte do cenário dos movimentos ambientalistas. Seguindo a trilha proposta por Landowski (2002), a presença midiática de Greta no *Instagram* é traduzida em expressões faciais, em afetos traduzidos em linguagem corpórea, em enquadramentos de cena, em códigos cromáticos, na proximidade com certos sujeitos e distanciamento de outros, em inúmeros recursos visuais produtores de sentido, que possuem um caráter estratégico. As escolhas ali presentes corporificam um diálogo pressuposto com sua audiência, e mobilizam sentidos de si, do “nós” e de seu Outro. Dessa forma, entende-se a noção de estratégia na perspectiva de “[...] uma problemática das relações intersubjetivas vivenciadas, tais como se manifestam em um conjunto de discursos e de práticas empiricamente observáveis” (LANDOWSKI, 2002, p. 31).

Em segundo lugar, esse jogo de imagens, de olhares, de demarcação de identidade e de alteridade são constituintes dos contratos comunicativos (CHARAUDEAU, 2013) presentes nessa rede social, na configuração de papéis de enunciadores e enunciatários, e do que está implícito nessa relação, que tem um caráter “inspirador”. A observação de que as imagens não são produzidas por ela, mas sim por um outro que pensa estrategicamente na entrada na cena midiática de Greta, reforça essa intencionalidade de produzir significados como figura pública e líder inspiradora, pouco depois do início de suas postagens no *Instagram*. De acordo com Landowski, “[...] o jogo político - como a vida pública em seu conjunto - continua a se desenrolar induzindo certos efeitos de presença que dependem das modalidades de sua encenação” (LANDOWSKI, 2002, p. XIII, grifos do autor).

Partindo dessas proposições, a análise foi desenvolvida tendo como ponto de partida a observação e categorização das imagens de Greta no *Instagram*, caracterizando-as como regimes de presença, com efeitos específicos em relação à representação da líder ambiental, a “pessoa política” assinalada por Landowski. A análise das fotografias publicadas no perfil da ativista sueca, cuja repercussão somou mais de um milhão de “curtidas”, revela três grandes categorias de publicação, que se ligam à forma como Greta constrói sua representação no *Instagram*, oferecendo-se como figura a ser midiaticamente consumida, de forma a inspirar ações e comportamentos (inclusive nos jovens brasileiros). São elas: sua condição idealizada de adolescente; seu enfrentamento dos adultos; e, por último, a dissolução do *self* da ativista.

A primeira das categorias envolve o que entende-se por sua *condição idealizada de adolescente*: são imagens em que ela aparece em sua intimidade, divertindo-se a caminho de um evento político; voltando para casa; posando com seus cachorros; e falando sobre o fato de ser jovem ou de ter sido diagnosticada com Asperger. Nesse caso, Greta assume o papel social tradicionalmente direcionado aos adolescentes, como aqueles que usufruem de um período de preparação para o mundo adulto, repletos de momentos de prazer e alegria, longe das obrigações laborais (ainda que elas perpassem esses momentos). Ela reproduz assim a condição idealizada como os adultos interpretam a adolescência, em que a rebeldia igualmente esperada não pode romper com a necessidade de o jovem ser obrigatoriamente feliz, como diz Calligaris (2009).

Nas Figuras 3 e 4, a jovem aparece em Estocolmo, com seus cães, durante o mês de dezembro. Na primeira imagem, a legenda é “De volta para casa” e, na segunda

(Figura 4), a mensagem é para que nos lembremos de “tomar conta” de nós mesmos e do “bonito planeta em que vivemos”. Nessas fotos, Greta sorri, numa postura mais relaxada e alegre.

Figuras 3 e 4 – Publicação de Greta Thunberg em seu Instagram, nos dias 17 dez. 2019 (à esq.) e 25 dez. 2019 (à dir.)



Fonte: Thunberg (2019b, 2019e).

O mesmo comportamento pode ser notado nas Figuras de 5 a 9, em que Greta aparece olhando para a câmera, com olhar suave, ocupando quase todo o quadro e sorrindo. O olhar dirigido ao outro o inclui na cena, revelando cumplicidade, intimidade, a ideia de um sentimento comum, de uma ideia de “nós” que rege o contrato comunicativo. Na primeira foto (Figura 5), em *post* sem identificação de lugar (mas no mar, em sua viagem de veleiro aos EUA), ela se defende de críticas em relação à sua síndrome (usa a *hashtag* #aspiepower, ou poder de Asper), ao mesmo tempo em que tece considerações sobre o modo displicente como crianças e jovens são tratados pelos adultos em nossa sociedade:

Aqui vamos nós de novo... Como você deve ter notado, os odiadores estão mais ativos do que nunca - indo atrás de mim, minha aparência, minhas roupas, meu comportamento e minhas diferenças.

Eles criam todas as mentiras imagináveis e teorias da conspiração. Parece que eles cruzarão todas as linhas possíveis para evitar o foco, pois estão desesperados para não falar sobre o clima e a crise ecológica.

Ser diferente não é uma doença e a melhor ciência atual disponível não é opinião - são fatos. Sinceramente, não entendo por que os adultos escolhem passar o tempo zombando e ameaçando adolescentes e crianças por promoverem a ciência, quando poderiam fazer algo de bom. Eu acho que eles devem simplesmente se sentir tão ameaçados por nós [...].<sup>6</sup> (THUNBERG, 2019d, tradução nossa).

Na Figura 9, ela agradece aos votos de feliz aniversário que recebeu, em publicação novamente sem identificação de lugar; nas Figuras 6 e 7 ela aparece em diferentes locais dos EUA (Denver, no dia 10 de dezembro, e, no dia 12 de dezembro, “apreciando a natureza espetacular de Wyoming, Idaho e Montana”), em sua série de eventos pelo país, usando inclusive a *hashtag* #slowtravel (viagem lenta); e na Figura 8 ela está em Lisboa, falando novamente sobre o ódio e o *bullying* contra as crianças que “se comunicam e agem de acordo com a ciência”<sup>7</sup>. São, portanto, momentos íntimos, em que ela parece dialogar com seus apoiadores (que imagina-se serem sobretudo adolescentes, pelas ancoragens textuais<sup>8</sup>), mostrando momentos de sua vida mais pessoais, porém não desconectados totalmente de sua atividade política, tendo em vista que eles muitas vezes acontecem em meio a aparições ativistas.

Figuras 5 e 6 - Publicações de Greta Thunberg em seu *Instagram*, nos dias 25 set. 2019 (à esq.) e 10 out. 2019 (à dir.)



Fonte: Thunberg (2019d, 2019i).

Figuras 7, 8, 9 – Publicações de Greta Thunberg em seu Instagram, nos dias 12 out. 2019 (à esq.), 4 dez. 2019 (centro) e 3 jan. 2020 (à dir.)



Fonte: Thunberg (2019c, 2019k, 2020b).

Esse mesmo posicionamento sereno está na imagem em que aparece com outra ativista adolescente, a paquistanesa Malala, ganhadora do prêmio Nobel da Paz, a quem ela chama de “modelo” (Figura 10), ou seja, de figura *inspiradora*. Trata-se, portanto, de um evento político e, ao mesmo tempo, de um encontro entre adolescentes, entre pares que se compreendem e se apoiam. Aparece, portanto, novamente a Greta adolescente, leve e divertida, que dialoga com outros como ela, em quem encontra suporte, se permitindo assim atuar de acordo com as premissas dominantes de “ser jovem” na sociedade contemporânea: o ímpeto (controlado) por mudanças não deve retirar sua condição de felicidade, que ela encontra quando está entre pares. O olhar inclusivo das duas está dirigido a esse outro, multiplicado pelas bandeiras que ambas representam: do meio ambiente à educação, sugere-se uma ampla comunidade, uma rede de pessoas (sobretudo jovens como elas) que correspondem afirmativamente à mirada afetuosa e desarmada das duas ativistas.



Figura 10 – Publicação de Greta Thunberg em seu Instagram, no dia 25 fev. 2020



Fonte: Thunberg (2020a).

Essa postura contrasta bastante com a forma como Greta se coloca em atos que tomam lugar em esferas tradicionais do mundo adulto ou quando se dirige a seus críticos mais velhos. São representações situadas na dimensão da segunda categoria de fotos: o enfrentamento dos adultos. As publicações abaixo ilustram esse processo: na Figura 11, ela aparece “a caminho da ONU” (THUNBERG, 2019g, tradução nossa), enquanto a Figura 12 traz o seu discurso durante a Cúpula sobre Ação Climática: “Vocês estão falhando conosco. Mas os jovens estão começando a entender sua traição. Os olhos de todas as gerações futuras estão sobre vocês. E, se vocês escolherem nos deixar, eu digo que nunca iremos perdoá-los [...]” (THUNBERG, 2019m, tradução nossa)<sup>9</sup>.

A comparação das duas fotografias explicita a transformação do circuito de afetos e os jogos de cena a partir do olhar: se, na Figura 11, o olhar permanece inclusivo e complacente, que constitui simbolicamente a interação do “nós”, excluindo o Outro da cena; na imagem 12 o Outro é violentamente pressuposto pela manifestação física que remete ao ódio, à demarcação da diferença, ao distanciamento - a ausência de cor na foto reforça essa transformação do estado de alma, das paixões identificadas com a figura de Greta. Ao mesmo tempo, há a pressuposição do contrato entre quem é olhada e quem olha para a cena, a audiência que compartilha o mesmo sentimento da ativista em fúria. Essa implicação daqueles que são representados por Greta não é concretizada por um olhar direto da ativista, e sim pela identificação com o afeto da indignação direcionado ao Outro contra o qual ela se insurge em seu discurso. Esse Outro escapa ao enquadramento da imagem, mas é reconhecível pela ancoragem referencial da linguagem verbal, pelo contexto - no caso, o interlocutor imaginado pela narrativa

de Greta, o adulto que está em instâncias decisórias e que não compartilha com suas preocupações ambientais.

Figuras 11 e 12 – Publicações de Greta Thunberg em seu Instagram, no dia 23 set. 2019



Fonte: Thunberg (2019g, 2019m).

O mesmo olhar cerrado e as mãos quase sempre cruzadas estão nas Figuras de 13 a 15: na Figura 14, ela recusa o recebimento de um prêmio (ela está em viagem e não pode recebê-lo); além disso, “o movimento a favor do clima não precisa de mais prêmios”<sup>10</sup>; na Figura 15, no *Halloween*, ela diz que não precisa se fantasiar para assustar os que negam a crise global. O olhar dirigido ao outro é desafiador, e os braços cruzados explicitam o enfrentamento desse Outro, o motor de suas ações, que é o elemento motivador de seu ativismo. Aqui, Greta assume a figura da adolescente que, para estar nas esferas decisórias da sociedade adulta, precisa assumir uma postura dura, de quem “não deveria estar aqui”, como ela disse em seu discurso da ONU.

Como diz Morin (2006), o discurso da adolescente reflete as incongruências que formam a “classe de idade” dos adolescentes, recortados no que ele chama de “movimento estudantil”. Esses jovens, que fazem parte da “*intelligentsia*” da sociedade, são parte fundamental da reprodução dos valores sociais e, ao mesmo tempo, querem romper com o modo dos adultos de ver e gerir o mundo – tido como ultrapassado e mentiroso. No entanto, eles vão necessariamente constituir a idade adulta, na sequência de sua vida, e assim se preocupam com sua fase de preparação escolar.

Por isso Greta, ao mesmo tempo em que quer propor um (pseudo) novo pacto social, o faz com postura agressiva. Isso acontece não apenas porque ela enfrenta críticas duras em seu ativismo, mas porque se irrita por ter de perder seu estatuto adolescente (e infantil), para estar no mundo adulto decisório: por isso diz aos governantes que eles

roubaram seus sonhos e sua infância. A promessa era de que ela poderia, por ser adolescente, se divertir com seus cachorros e se preocupar com as tarefas escolares, e não ter de “salvar o mundo” da crise ambiental. Esse comportamento, no entanto, contradiz a ânsia adolescente de sair do período moratório e se integrar ao mundo adulto, e, nos casos dos jovens mais engajados, transformar certas posições sociais destinadas a eles. Isso faz dessa fase da vida um período em que tendências e contratendências (MORIN, 2006, p. 132) se misturam, como mostramos anteriormente.

Figuras 13 e 14 – Publicações de Greta Thunberg em seu Instagram, nos dias 2 out. 2019 (à esq.) e 29 out. 2019 (à dir.)



Fonte: Thunberg (2019f, 2019j).

Figuras 15 e 16 – Publicações de Greta Thunberg em seu Instagram, nos dias 31 out. 2019 (à esq.) e 11 dez. 2019 (à dir.)



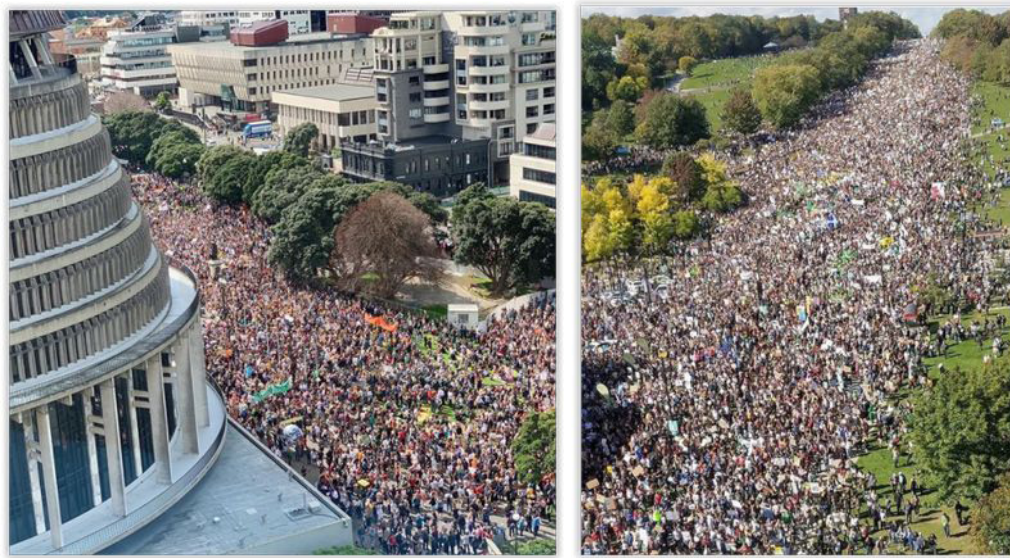
Fonte: Thunberg (2019h, 2019l).

Na Figura 16 o enfrentamento do Outro ganha um caráter mítico, numa imagem que reforça o lugar da líder visionária e inspiradora, imersa na natureza que defende. Essa

integração entre corpo e meio ambiente, assim como o filtro da fotografia que ressalta o caráter onírico da imagem, produz o sentido do *Olimpiano* discutido por Morin (2007) no movimento da neurose da cultura de massas (o imaginário que produz a projeção-identificação com os semideuses derivados da cena midiática), ao mesmo tempo que é herdeira da contracultura derivada do movimento da *necrose* dessa cultura - das fissuras da indústria cultural, das ondas de choque que emergem em contraponto ao sistema capitalista, entre eles os movimentos ambientalistas. A cultura da inspiração, dessa forma, se expressa na imagética que Greta compartilha, da capa da Revista Time que anuncia a sua eleição como “*Person of the year*” (“personalidade do ano”), como personificação do “poder da juventude”. Essa é a face transcendente de sua atividade de enfrentamento dos adultos.

Por fim, apresenta-se agora a terceira categoria, em que se pode ver imagens de manifestações de rua, entre outras cenas compartilhadas no *Instagram* de Greta Thunberg, que tem como característica a sua ausência, contrastando com o padrão dominante de seu perfil na rede social. Nelas é notável a dissolução do *self* em favor da ideia de um “nós”, do movimento do qual a ativista pode ser representante, mas que se faz apenas mais uma em meio à multidão. Quase como uma negação do processo de celebração e personificação que identificamos em categorias anteriores, que encontra o ápice na nomeação de Greta como “personalidade do ano”, o enquadramento dessas imagens em seu *Instagram* simula o olhar da ativista para o que seria o objetivo final de seu trabalho. O contrato comunicativo aqui aprofunda a ideia política do *comum*, da dissolução dos *selves* em favor de uma causa maior, do enfrentamento coletivo do Outro, que figurativiza as ameaças ao equilíbrio ecológico do planeta e a preservação da existência humana.

Figuras 17 e 18 – Publicações de Greta Thunberg em seu Instagram, nos dias 26 set. 2019 (à esq.) e 27 set. 2019 (à dir.)



Fonte: Thunberg (2019a, 2019n).

A expressão do político a partir de Greta aponta para o que Mouffe (2015) discute: por meio da bandeira de defesa do meio ambiente e de sua condição de adolescente, zelando pelo próprio futuro e de seus pares, as noções de “consenso universal” e de bem comum se colocam acima dos antagonismos, dos conflitos inerentes à atividade política, posicionando-se acima do bem e do mal. Essa é uma característica identificável através de figuras como Greta, Malala, Al Gore (ex-candidato à Presidência dos EUA e, assim como Greta, atual ativista da causa ambiental), entre outros líderes globais produzidos pela cultura das imagens contemporâneas. Essas figuras, em essência, carregam consigo um caráter positivo ao negar o palco político tradicional, em favor de um ativismo globalizado e apoiado nas redes sociais.

## CONCLUSÕES

Nas considerações finais deste artigo, dá-se destaque ao processo de constituição e das multifaces de Greta Thunberg - adolescente, ativista, líder global, “pessoa política”, em contratos de comunicação e modos de presença múltiplos. Todas as nuances apresentadas - do olhar complacente e cúmplice à fúria ativista, passando por momentos de reflexividade, de conflitos relativos ao lugar que ocupa e que gostaria de ocupar no mundo - produzem o sentido da Olimpiana, da semideusa de uma cultura das redes sociais, que atualiza o cenário discutido por Morin. Se outrora o cenário do *star system*

direcionava o olhar das multidões para os mesmos ícones, os novos mitos constituídos pela cultura de massas, hoje nota-se o sentido da multidão, de milhões de seguidores, para celebridades que coexistem em cenários diversos. Nesse espectro, cabe também a propagação da imagem de líderes associados a uma perspectiva política que procura escapar a filiações partidárias, um ativismo planetário identificado com bandeiras de “consenso universal”. Como é a causa ambientalista e o papel de Greta Thunberg nesse contexto político e midiático.

Nesse sentido, como podemos deduzir das análises apresentadas, as imagens de Greta no *Instagram* evidenciam os paradoxos do ativismo digital, como aponta Haastrup (2022), pois se apoiam na alternância entre aspectos pessoais da vida cotidiana e reflexões sobre a questão climática, incluindo convocações à ação coletiva para a mudança social. Greta é protagonista desse ativismo jovem, e as estratégias de mobilização se apoiam na sua vida como exemplo, como modelo inspirador a ser seguido. Ou seja, a visibilidade desse ativismo, que visa a transformação climática, predominantemente se centra num processo de *personificação*, por meio da figura da adolescente. Dessa forma, as inquietações de Castells (2013) se concretizam na sustentação do ideal coletivo em torno de uma individualidade *mítica* (DÍAZ-PÉREZ; SOLER-I-MARTÍ; FERRER-FONS, 2021). Em síntese, o “efeito Greta” (SORCE, 2022) na popularização da pauta ambiental em perspectiva global é sustentado pela estratégia da confluência de “agendas políticas, ideológicas e pessoais” (CASTELLS, 2013, p. 14).

Além da perspectiva ativista, nas imagens de seu *Instagram*, Greta é uma adolescente que compartilha pequenos momentos de sua intimidade, exhibe seus ídolos e instiga, de modo contrassensual (já que critica o modelo de “sociedade de consumidores” em que vive), ao consumo de um certo estilo de vida, calcado em um hedonismo vagaroso e simbiótico à natureza: é aqui que a adolescente inspira outros como ela (seus pares jovens) a disputar um lugar de fala com os adultos, propondo um “novo mundo”, ao mesmo tempo em que se diz inspirada por outros modelos. Esse movimento reproduz uma das facetas do sistema que estrutura a “classe de idade” dos adolescentes, como diz Morin (2006): os jovens se unem para enfrentar o pacto social mentiroso e mofado dos adultos, o que se concretiza em fotos de grandes manifestações, com multidões que pedem essa mudança.

Em outro grupo de imagens, no entanto, essa mesma ativista acaba por reforçar o lugar social à margem dos adolescentes, ao demonstrar irritação por ter de abandonar a

posição para a qual os jovens são tradicionalmente destinados. Ela preferiria ficar na escola, preparando-se para o mundo laboral, imersa em um ambiente idílico, a estar ali, enfrentando o Outro, o adulto. Nesse movimento, em vez de propagar a ideia de que os adolescentes podem ter os mesmos direitos decisórios dos adultos, Greta se resente por ter de estar entre eles.

Mesmo contrariada, a sueca faz esse tipo de “concessão” e “sacrifício” porque quer divulgar um modo diferente de cuidar do planeta em que habitamos. Ela, de modo similar aos estudantes do fim dos anos 60, estudados por Morin, expõe uma incoerência basilar de nossa sociedade capitalista, calcada no crescimento econômico incessante, mas sem conseguir propor um novo contrato que substitua o atual. Sua defesa da diminuição dos poluentes ou do consumo não prega a construção de um sistema totalmente diferente; seriam somente correções e reformas (ainda que significativas) no fluxo produtivo atual, como os contrassensos identificados em suas postagens indicam.

A condição de Greta de europeia do Norte, branca e de classe média lhe possibilita identificar essa crise e se fazer ouvir, ao falar sobre o destino que se desenha para a humanidade. Mas, se o seu espírito contestador de adolescente de classe privilegiada lhe permite apontar o buraco em que se está caindo, o ambiente em que ela se encontra, favorecido pela ideologia dominante, talvez não lhe faça ser capaz de encontrar uma corda que livre toda a humanidade da queda. Daí sua postura que não reivindica o conflito político em diversas facetas, mas que a situa como porta-voz de um discurso “acima do bem e do mal”, como abordado anteriormente. Na representação visual divulgada no perfil de Greta, o único inimigo a ser combatido é o adulto que não defende a causa ambientalista, mas isso se dará não pelo antagonismo na política (campo em que ela preferia não estar), mas pela demonstração óbvia de seus argumentos irrefutáveis. O que talvez as imagens não mostrem é que a solução efetiva para a crise ecológica global talvez ainda não tenha sido inventada, nem pelos adolescentes, nem pelos adultos.

## REFERÊNCIAS

ANGENOT, Marc. El discurso social: los limites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- BBC. Como a jovem ativista Greta Thunberg se tornou alvo de batalha ideológica. 27 set. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-49844322>. Acesso em: 23 set. 2021.
- BECKER, Daniel. O que é adolescência. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. Cuestiones de sociologia. Madri: Akal, 2011.
- CALLIGARIS, Contardo. A adolescência. São Paulo: Publifolha, 2009.
- CASAQUI, Vander. Abordagem crítica da cultura da inspiração: produção de narrativas e o ideário da sociedade empreendedora. E-Compós, Brasília, DF, n. 20, v. 2, p. 1-18, 2017.
- CASTELLS, Manuel. Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das mídias. São Paulo: Contexto, 2013.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DÍAZ-PÉREZ, Silvia; SOLER-i-MARTÍ, Roger; FERRER-FONS, Mariona. Del mito global a la movilización local: creación y resonancia del marco Greta Thunberg. Comunicar, [s. l.], n. 68, v. 29, p. 35-45, 2021.
- GOBBI, Maria Cristina. Na trilha juvenil da mídia: dos suplementos *teen* para as tecnologias digitais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- HAASTRUP, Helle Kannik. Personalising climate change on Instagram: self-presentation, authenticity, and emotion. MedieKultur. [s. l.], v. 38, n. 72, p. 65-85, 2022.
- MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: volume 1: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: volume 2: Necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- MOUFFE, Chantal. Sobre o político. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- PARGA, José Sánchez. Para una sociología de la infancia. In: CONGRESSO ALAS - SOCIOLOGÍA DE LA INFANCIA, 24., 2003. *Infancia y adolescencia en américa latina: aportes desde la sociología*, Lima: IFEJANT, 2003. t. 1, p. 109-290.
- SALLES, Leila Maria Ferreira. Infância e adolescência na sociedade contemporânea: alguns apontamentos. Estudos de Psicologia, Campinas, v. 22, n. 1, p. 33-41, 2005.
- SORCE, Giuliana. The “Greta Effect”: networked mobilization and leader identification among Fridays for Future protesters. Media and Communication, [s. l.], v. 10, n. 2, p. 18-28, 2022.



THUNBERG, Greta. [A beautiful sight]. [S. l.], 26 Oct. 2019a. Instagram: gretathunberg. Disponível em: [S. l.], 25 Dec. 2019a. Instagram: gretathunberg. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B6fmYUepR\\_S/](https://www.instagram.com/p/B6fmYUepR_S/). Acesso em: 23 set. 2021. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Happy holidays!]. [S. l.], 25 Dec. 2019b. Instagram: gretathunberg. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B6fmYUepR\\_S/](https://www.instagram.com/p/B6fmYUepR_S/). Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Heading north again]. [S. l.], 10 Oct. 2019c. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3itAsipA37/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Here we go again]. [S. l.], 25 Sept. 2019d. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B22CF52imEw/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Home!]. [S. l.], 17 Dec. 2019e. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B6K5-JxJ4uU/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta [I have received the Nordic Council's environmental award 2019]. [S. l.], 29 Oct. 2019f. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4Ns7PQpE5C/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [On my way to the United Nations]. [S. l.], 23 Sept. 2019g. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2wSK73iqox/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [So today is Halloween]. [S. l.], 31 Oct. 2019h. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4TZ8PoJgOa/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [So... today I met my role model. What else can I say?]. [S. l.], 25 Feb. 2020a. Instagram: gretathunberg. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B8\\_6MM-pjsh/](https://www.instagram.com/p/B8_6MM-pjsh/). Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Stockholm Waterfront Congress Centre]. [S. l.], 24 Nov. 2018a. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bqk5dUmhrrW/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Tomorrow I'll join the climate strike in Denver, Colorado]. [S. l.], 10 Oct. 2019i. Instagram: gretathunberg. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B3co51JJp\\_h/](https://www.instagram.com/p/B3co51JJp_h/). Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [To those who question my so called "opinions"]. [S. l.], 2 Oct. 2019j. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3ltSsECyey/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Thank you so much for all the birthday wishes today!] [S. l.], 3 Jan. 2020b. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B63gfbhp6MU/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [The endless conspiracy theories and denial of facts]. [S. l.], 4 Dec. 2019k. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B5qXl9VpBfP/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Vi barn gör ju oftast inte som]. [S. l.], 20 Aug. 2018b. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BmsTxPPI0qW/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [Wow, this is unbelievable!]. [S. l.], 11 Dec. 2019l. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B58C1l8JLox/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [You are failing us]. [S. l.], 23 Sept. 2019m. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2wLOVCiy3S/>. Acesso em: 23 set. 2021.

THUNBERG, Greta. [The preliminary numbers say 170'000 people]. [S. l.], 26 Sept. 2019n. Instagram: gretathunberg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B25dpNjCY5s/>. Acesso em: 23 set. 2021.

## NOTAS

- 1 Versão modificada e ampliada de trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Consumos e Processos de Comunicação do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, de 24 a 27 de novembro de 2020.
- 2 Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/09/23/o-discurso-da-jovem-ativista-greta-thunberg-na-onu-em-5-pontos.ghtml>. Acesso em: 23 set. 2021.
- 3 Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/09/20/quem-e-greta-thunberg-a-jovem-ativista-que-esta-por-tras-da-greve-global-pelo-clima.ghtml>. Acesso em 23 set. 2021.
- 4 TED é a abreviatura de “*Technology, Entertainment and Design*” (Tecnologia, Entretenimento e Design). São conferências em temas diversos e de curta duração (até 18 minutos), gravadas e disseminadas pelas redes, pela organização global de mesmo nome, sem fins lucrativos e fundada em 1984.
- 5 Publicações feitas até o dia 25 de fevereiro de 2020.
- 6 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B22CF52imEw/>. Acesso em: 23 set. 2021.
- 7 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B5qXl9VpBfP/>. Acesso em: 23 set. 2021
- 8 O Instagram não oferece dados sobre a idade dos seguidores da jovem.
- 9 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2wLOVCiy3S/>. Acesso em: 23 set. 2021.
- 10 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4Ns7PQpE5C/>. Acesso em: 23 set. 2021.

Artigo recebido em: 29 de setembro de 2021.

Artigo aceito em: 22 de dezembro de 2022.

## JORNALISMO DECLARATÓRIO E A NATURALIZAÇÃO DOS FATOS NA SELEÇÃO DAS FONTES

### PRESS STATEMENT AND THE NATURALIZATION OF FACTS IN THE SELECTION OF SOURCES

Luãn José Vaz Chagas<sup>1</sup>

#### RESUMO

O artigo analisa a percepção dos profissionais sobre a seleção das fontes e a naturalização dos fatos com o jornalismo declaratório presente na cobertura cotidiana. Os dados foram obtidos a partir de entrevistas semiestruturadas com radiojornalistas da BandNews e da CBN no Rio Janeiro e de uma afiliada da CBN no interior do Paraná. Os resultados contrastam com valores da comunidade interpretativa do jornalismo e demonstram formas de dependência e passividade dos profissionais na relação com fontes profissionalizadas em questões que apontam para a naturalização de “pseudofatos”. A “fonte que fala bem” e a sonora como materialização do acontecimento integram valores compartilhados por jornalistas radiofônicos na escolha das vozes nas notícias.

#### PALAVRAS-CHAVE

seleção; fontes; radiojornalismo; jornalismo declaratório.

#### ABSTRACT

The article analyzes the professionals' perception about the selection of sources and the naturalization of the facts with the declaratory journalism present in the daily coverage. Data were obtained from semi-structured interviews with BandNews and CBN radio journalists in Rio de Janeiro and a CBN affiliate in the interior of Paraná. The results contrast with the values of the interpretative community of journalism and demonstrate forms of dependence and passivity of professionals in relation to professional sources in questions that point to the naturalization of “pseudofacts”. The “source that speaks well” and the soundbite as materialization of the event integrate values shared by radio journalists about the choice of voices in daily news.

1 Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPGJor) da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Docente na Universidade Federal do Mato Grosso. *E-mail: luan.chagas@ufmt.br*

## KEYWORDS

selection; sources; radiojournalism; declaratory journalism.

## INTRODUÇÃO

A confiança nos setores tidos como oficiais e em agentes proeminentes no Estado na construção das notícias ganha cada vez mais questionamentos na atualidade. Até que ponto as fontes mentem e criam fatos que reverberam da prática do jornalismo declaratório? Quais os limites conceituais do termo jornalismo declaratório e os atravessamentos destes na construção das notícias? A agência brasileira Aos Fatos, por exemplo, destacou em abril de 2019, que em 100 dias de governo, 6 a cada 10 declarações do presidente Jair Bolsonaro eram falsas ou distorcidas<sup>1</sup>. É interessante observar que nos casos selecionados pela agência, todas foram veiculadas em espaços jornalísticos de periódicos, emissoras de rádio e televisão ou portais na *web*. Ou seja, uma voz selecionada que passou com informações não checadas pelos(as) *gatekeepers*. Nos Estados Unidos, o jornal *The Washington Post* revelou que ao final de 2018, o presidente Donald Trump fez 15 declarações falsas por dia, o que levou o jornalista responsável pela contagem, Glen Kessler, a nominar o relatório como “ano das mentiras”<sup>2</sup>.

Em agosto de 2019, esse debate chegou à coluna da ombudsman da Folha de São Paulo, Flávia Lima, intitulada “Males do jornalismo declaratório”. No texto, a jornalista apontou o erro da imprensa ao não contextualizar falas que contenham absurdos, mentiras ou dados falsos. Em novembro do mesmo ano, a Folha também criou a ferramenta “Bolsonômetro” e os dados destacam que o presidente “dá ao menos uma declaração falsa ou imprecisa a cada quatro dias”<sup>3</sup>. Nesse cenário, a seleção e relação com as fontes se torna um eixo central nos estudos de jornalismo em questões que contrastam com valores presentes na comunidade interpretativa dos jornalistas. O artigo realiza uma análise sobre a seleção das fontes profissionalizadas e não profissionalizadas na cobertura local e cotidiana das emissoras CBN e BandNews no Rio de Janeiro, e na CBN em Ponta Grossa, no Paraná na perspectiva dos jornalistas que realizam esse processo de escolha.

Na atualidade, o rádio expandido (KISCHINHEVSKY, 2016) e hipermediático (LOPEZ, 2010) implica diretamente no perfil profissional e de trabalho de jornalistas em emissoras *All News* como a CBN e *All Talk*, como a BandNews do Rio de Janeiro. O(a) jornalista sentado(a) e ausente do palco dos acontecimentos, o trabalho multitarefa são

características presentes junto a um número menor de profissionais nas redações que outros meios de comunicação (NEVEU, 2006; SANT`ANNA, 2009). Mesmo nesse cenário, o rádio se mantém como uma das principais formas de acesso às informações, segundo o Book do Kantar Ibope Media em 2018<sup>4</sup>. Os dados apontam que 86% da população nas 13 regiões metropolitanas, o equivalente a mais de 50 milhões de pessoas, afirmaram ouvir as emissoras por um tempo médio de 4 horas e 40 minutos. No Rio de Janeiro o alcance chega a 89% da população com um tempo de escuta de 5 horas e 18 minutos. Outro dado interessante da pesquisa é que para 83% dos entrevistados o radiojornalismo é fácil de entender e para 78% “oferece notícias que eu posso confiar”.

A partir desse contexto, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com seis jornalistas da BandNews Rio, cinco na CBN Rio e três na CBN Ponta Grossa com foco nos processos de *gatekeeping* e *gatewatching* realizados pelos(as) jornalistas. O objetivo é analisar as estratégias e valores compartilhados pelos(as) jornalistas quanto ao processo de seleção das fontes e suas declarações. A escolha das emissoras analisadas tem como justificativa verificar se a seleção das fontes e vozes incorporadas à programação converge ou diverge em seus contextos e práticas profissionais na produção local e cotidiana em um momento de reconfiguração profissional no radiojornalismo.

Junto à naturalização dos fatos proposta por Moretzsohn (2007), percebeu-se uma naturalização dos “pseudofatos”, conceito proposto por Gomis (1991), na relação de dependência das fontes profissionalizadas na atualidade (CHAPARRO, 1994; ELÍAS, 2003; FRANKLIN, 2011; GANS, 1980; O’NEILL; O’CONNOR, 2008). A “fonte que fala bem” e a sonora como materialização do acontecimento integram valores compartilhados pelos jornalistas radiofônicos sobre a seleção das vozes nas notícias do cotidiano, o que reforça a necessidade de estudos voltados ao jornalismo declaratório e aos valores na comunidade interpretativa com relação às fontes.

## **FONTE OFICIAL TAMBÉM MENTE: OS PSEUDOFATOS E O JORNALISMO DECLARATÓRIO**

O debate sobre jornalismo declaratório nas pesquisas da área e a relação com a seleção das fontes ainda aparece à margem da importância que o tema ganhou na atualidade. O professor de jornalismo da UFSC, Orlando Tambosi (2005) propõe o debate sobre as diferenças entre informação e conhecimento com uma definição em nota de rodapé sobre o jornalismo declaratório como aquele que “se baseia exclusivamente em declarações

e informações das fontes”. Para o autor, o problema disso está na confiança exacerbada em setores oficiais e de que “uma informação pode ser falsa; um conhecimento jamais”. Há, nesse sentido, a defesa de que nem toda informação é conhecimento, mas que informações corretas podem gerar conhecimento. A base está no que defende Meditsch (1992) em um jornalismo também para formar e não somente seguir a velocidade de difusão noticiosa ininterrupta que sofre constrangimentos como a passividade frente aos posicionamentos das fontes.

Nos argumentos dos autores, a possibilidade de apuração, angulação e verificação é o que confere ao trabalho jornalístico a utilização do contraditório e do próprio questionamento às declarações das fontes: “Por um lado, quanto mais declaratório for o jornalismo, quanto mais depender exclusivamente de fontes, mais difícil será sustentar que seja uma forma de conhecimento autônoma” (TAMBOSI, 2005, p. 37). Outra questão é uma confiança que os fatos são neutros como “realidade do mundo objetivo”, discutível na ótica de Moretzsohn (2007). A conclusão de Tambosi (2005, p. 37), na perspectiva de aprofundar a seleção das fontes com base no que é dito pelos agentes, é de que o “jornalismo declaratório produz informações, mas é difícil saber se são verdadeiras, por mais ‘checadas’ que sejam e por mais críveis e honestas que sejam as fontes”. A desconfiança e a conseqüente necessidade de apuração, aprofundamento e angulação são contínuas em toda a produção jornalística independente da voz ou fonte selecionada pelos profissionais.

Ao sacralizar os fatos como detentores da realidade do mundo objetivo, Tambosi (2005) esbarra na crítica feita por Moretzsohn (2007, p. 180) à premissa da distinção entre fatos e opiniões. Para a autora, a ideia do “*facts, facts, facts*”, oriundo das mudanças propostas pelo *penny press*, é um debate que se aprofunda quando se relacionam os fatos com a ideia de precisão e objetividade. Faltaria, no argumento da professora da Universidade Federal Fluminense, um distanciamento do repórter para o “cumprimento” da promessa de se ater aos fatos justamente pelas condições profissionais atuais marcadas “crescentemente pela urgência do ‘tempo real’”.

Seguindo o raciocínio da autora e o argumento central da seleção das fontes, a naturalização dos fatos como algo que surge sem intencionalidades escusas é uma das implicações da linha de montagem industrial inserida nas rotinas profissionais na atualidade. As “interpretações prontas”, citadas por Moretzsohn (2007), com base em Jacques Rancière, são exemplos que se unem à dependência e passividade na relação estabelecida com

fontes profissionalizadas e oficiais. A ausência de checagem e verificação do que é dito por esses agentes selecionados pelos jornalistas deixa a construção da notícia suscetível à manipulação por esses setores: “A verificação é comumente substituída pela confiabilidade das fontes, donde termina por prevalecer, no cotidiano profissional, a busca por uma pluralidade de interpretações” (MORETZSOHN, 2007, p. 186).

A construção de um “jornalismo de mãos limpas”, que nomina Moretzsohn (2007), se insere - sem citar o termo jornalismo declaratório - na utilização da consulta às fontes e das aspas sem se importar com o que foi dito ou qual informação foi repassada. A seleção possui um papel central nesse processo pelo nível de profissionalização de assessorias e departamentos de comunicação na atualidade. O que acontece é o risco da manipulação dos fatos pelas fontes “quanto mais preparadas ou qualificadas elas forem” (MORETZSOHN, 2007, p. 200). A checagem, a desconfiança permanente e a necessidade de apuração pré e pós seleção das fontes e declarações está presente tanto nas fontes oficiais, como agentes políticos, e/ou institucionais, empresariais até populares com a interação desempenhada por diferentes canais, de mensagem instantânea ou não.

Lorenzo Gomis (2004, p. 115) exemplifica o caráter negocial entre fontes e jornalistas no mundo político com a afirmação sobre os agentes que conferem importância aos noticiários ao serem indagados na cobertura cotidiana. É preciso, segundo ao autor, considerar que a lógica não é simples e que “nem sempre o meio está disposto a dar para a notícia oferecida, a importância e a extensão que o político desejaria”, porém é deste espaço e situação que surge um considerável número de notícias. Uma das explicações é de que “as fontes estão interessadas tanto em [...] mostrar a própria competência como em deixar clara a incompetência de seus rivais e adversários”. A continuidade do processo de seleção é permeada por essa disputa, pois as “notícias que o interessado omitiu, porque teme que não lhe favoreçam, o adversário se apressa em divulgar”.

Para Gomis (2004, p. 104), “se não fossem os interessados em que algo seja publicado, muitas notícias não apareceriam nunca”. Entendimento que confere uma lógica de dependência e de construção noticiosa que está diretamente relacionada com o que querem as fontes. Há assim, um acordo entre o que procura o jornalista e o que a chamada fonte interessada quer que a sociedade saiba. Forma-se a partir disso uma relação dupla entre o que pode ser um serviço ao público se o fato tenha relevância para se tornar notícia ou então é somente um interesse, um pseudo-evento para prejudicar adversários políticos ou econômicos.

As fontes habituais, que destacam Molotch & Lester (1999), estão inseridas nesse formato de acordo ou coalizão, como prefere Cook (2011). Algo não explícito ou afirmado entre quatro paredes, mas que passa pela necessidade das organizações que vivem de notícias e “buscam essas fontes para encher os espaços de programação diária” (GOMIS, 2004, p. 104). Para o autor espanhol, fontes oficiais possuem estruturas que garantem “notícias esperadas e inesperadas, oferecem furos e facilitam conhecimentos amplos”, tornam seguro o trabalho dos jornalistas e conferem grau de credibilidade ao conteúdo noticioso.

E para Schmitz (2011, p. 9) as fontes podem ser proativas a partir do nível de profissionalização e aprimoramento de ações estratégicas. Essa proatividade da fonte também está relacionada ao que Gomis (2004, p. 109) classifica como pseudoevento a partir do interesse de uma “instituição real a aparecer como o que pretende ser: é uma profecia que se cumpre ao pronunciar-se”. A condição para o cumprimento do “pretender ser”, para o autor é a existência dos meios de comunicação. O autor utiliza como base, a ideia de pseudoevento de Daniel Boorstin, escrita em 1971 para explicar a propagação de mentiras ou desinformação e o cenário do real que se cria com as imagens em nossas cabeças. Gomis (2004, p. 110) aponta as características do pseudoevento que se enquadra diretamente na fala e no interesse das fontes em criar ou especular cenários a partir de coletivas de imprensa, entrevistas abertas ou declarações polêmicas. Isso, para o autor levaria ao que chama de “pseudofatos”:

- I. é algo previsto, provocado estrategicamente e não algo espontâneo;
- II. a declaração, a entrevista tem mais impacto do que um acontecimento, como um terremoto, uma tragédia, um acidente, ou seja, torna-se a manchete como um acontecimento;
- III. objetiva registrar algo, uma opinião, algo que se torna o fato em si;
- IV. a informação pode ser pensada estrategicamente de antemão para posterior difusão;
- V. a informação é ambígua e quanto mais questionamento sobre o que a fonte realmente queria dizer;
- VI. a dúvida favorece o comentário, análises posteriores, respostas de outras fontes, a penetração e a duração da notícia.



Essas características, de acordo com Gomis (2004), favorecem a construção de um cenário enigmático em que a fala da fonte torna-se algo além de uma proteção, como definiu Tuchman (1999). As aspas, ou sonoras neste caso, continuam a repetir-se como objeto de interpretação, notícia, mesmo sendo algo muitas vezes questionável ou então apenas algo falso ou mentiroso, um pseudofato. É importante também, questionar a ideia de credibilidade na tribo jornalística ou o que consideram credível quando o assunto são as fontes. O pesquisador israelense Zvy Reich (2011, p. 31) argumenta que a “familiaridade” e a “credibilidade” estão associadas ao modelo de seleção desempenhado pela comunidade profissional, o que reforça uma hierarquia a partir da regularidade do contato e do subsídio de informações.

Para reforçar o argumento, Deirdre O’Neill; Catherine O’Connor (2008) e Bob Franklin (2011) argumentam que a dependência e a passividade surgem como situações contextuais, que refletem e servem as estruturas de poder no controle e fluxo de notícias. O(a) jornalista passivo(a), nesse sentido, se torna uma característica da dependência de fontes organizadas e profissionalizadas em um contexto que combina as pressões com a crescente experiência das instituições em se relacionar com as redações. O argumento das autoras é que até mesmo o papel do *gatekeeper* muda para o profissional da assessoria que seleciona e distribui o que é de interesse para a organização em que trabalha. Ao contrário de um investigador ativo que cruza informações, contrasta com outras fontes e busca diversificar as versões de uma notícia, o jornalista passivo apenas olha ao redor e seleciona aquilo que está mais fácil, confiando menos nos cidadãos comuns e em instituições não alinhadas, mantendo o status quo de quem está no poder: “Essa passividade também leva a uma confiança excessiva em fontes únicas, excluindo certos pontos de vista e questões relevantes para os leitores e permitindo que fontes de rotina dominem a agenda de notícias e formem histórias subsequentes” (O’NEILL; O’CONNOR, 2008, p. 498).

É neste cenário que se insere o radiojornalismo e a comunidade de repórteres, jornalistas, âncoras, colunistas, chefias de reportagens e radialistas. Os conceitos de dependência (MANNING, 2001; O’NEILL; O’CONNOR, 2008) e passividade (FRANKLIN, 2011) se juntam ao ambiente permeado pela profissionalização das fontes, diminuição no número de profissionais nas redações e a lógica da naturalização dos fatos e “pseudo-fatos” na sociedade. O jornalismo ganha singularidade e a seleção das fontes é um dos aspectos a aprofundar os estudos sobre a disputa de narrativas no atual momento. A

fala, a declaração e o impacto dela tem relação direta com a alternância de vozes e as estratégias adotadas pelos profissionais para selecionar e amplificar sonoras das fontes, sejam elas oficiais, empresariais, institucionais, especialistas, populares ou notáveis.

## A “FONTE QUE FALA BEM” E AS ASSESSORIAS COMO BRAÇOS ESQUERDO E DIREITO DA REDAÇÃO

Os dados do Kantar Ibope Media citados no início deste artigo destacam a importância do rádio e do radiojornalismo na atualidade. No caso das duas grandes redes de rádio aqui analisadas, a CBN está em um cenário mais sensível que a BandNews no eixo Rio-São Paulo em relação à diminuição do número de jornalistas. Somente em novembro de 2016, foram 41 baixas no Sistema Globo de Rádio entre a capital carioca e a paulista. No interior, as afiliadas aproveitam o conteúdo da rede e mantêm contratações modestas para os programas locais. A CBN Ponta Grossa, por exemplo, em um dos principais centros econômico-industriais do Paraná durante a pesquisa contava com apenas três pessoas - duas delas terceirizadas - na produção, edição, controle e apuração de informações locais.

Nesse contexto, com o objetivo de analisar as estratégias e valores compartilhados pelos jornalistas quanto ao processo de seleção das fontes profissionalizadas e não profissionalizadas, foram utilizadas entrevistas semiestruturadas como protocolo central de coleta de dados objetivos e subjetivos, algo tradicional nas pesquisas das ciências sociais (GIL, 2008; PATHERSON, 2008; TRAVANCAS, 2006). O primeiro passo do planejamento para a realização das entrevistas foi a organização do tópico guia após a literatura da área e os estudos realizados sobre o objeto (GASKELL, 2002). Na escolha dos entrevistados, a variável padrão foi construída a partir das ações desempenhadas na seleção das fontes com a finalidade de explorar seus aspectos valorativos. Seguindo o argumento de Duarte (2006), o objetivo não é provar algo, mas explorar o caráter subjetivo dos profissionais envolvidos.

As entrevistas - que serão detalhadas à frente - foram realizadas com seis jornalistas da BandNews Rio: Rodolfo Schneider, diretor de jornalismo; Taís Dias, chefe de redação; Mário Dias, chefe de reportagem; Carlos Briggs, coordenador de produção e repórter; Tatiana Campbell, repórter do *WhatsApp*; e Marcus Lacerda, repórter do site. As entrevistas na CBN Ponta Grossa foram realizadas com os jornalistas Clarisson Kawa, produtor e âncora do programa local e com os repórteres terceirizados, Emmanuel Fornazari

e Thanile Ratti. Os entrevistados na CBN Rio foram o gerente de jornalismo, Thiago Barbosa; a âncora Bianca Santos; Ricardo Porto, produtor; Matheus Carrera, chefe de reportagem; e a repórter Rafaela Cascardo. Todos serão identificados segundo comum acordo durante a realização.

As emissoras foram escolhidas pelos diferentes contextos e diferenciais existentes entre emissoras que estão na cabeça das redes e a afiliadas. Além disso, a situação profissional vivenciada pelas emissoras exige uma análise diante dos constrangimentos organizacionais e a precariedade do trabalho desempenhado nas redações. No caso das duas grandes redes de rádio aqui analisadas, a CBN possui uma situação mais sensível que a BandNews no eixo Rio-São Paulo em relação à diminuição do número de jornalistas. Somente em novembro de 2016, foram 41 baixas no Sistema Globo de Rádio entre a capital carioca e a paulista. No interior, as afiliadas aproveitam o conteúdo da rede e mantêm contratações modestas para os programas locais. A CBN Ponta Grossa, por exemplo, em um dos principais centros econômico-industriais do Paraná, durante a pesquisa contava com apenas três pessoas - duas delas terceirizadas - na produção, edição, controle e apuração de informações locais.

Os resultados das entrevistas foram sistematizados a partir das frequências (HERSCOVITZ, 2007) de fala sobre determinados temas com foco na seleção das fontes e de suas declarações, além do cruzamento teórico-conceitual das seguintes categorias: a) interação com os ouvintes como estratégia de seleção de novas vozes na programação; b) cuidados com a seleção em torno de questões éticas e profissionais; c) profissionalização das fontes; e d) jornalismo declaratório.

Na a) - interação com os ouvintes como estratégia de seleção de novas vozes na programação - aparece o objetivo de aumentar o fluxo de cobertura noticiosa diante do contexto econômico e profissional vivenciado no Rio de Janeiro. A chefe de redação Taís Dias<sup>2</sup> afirma que pelo imediatismo do rádio, a chegada das informações abastece toda a produção jornalística do grupo Bandeirantes na cidade. A estratégia se intensificou na utilização da plataforma de mensagem instantânea do *WhatsApp* e na busca em diferenciar-se do modelo *All News* da concorrente CBN.

---

2 Entrevista realizada no dia 28 de agosto de 2017, Rio de Janeiro.

O problema da estratégia está na seleção das fontes que se torna algo mais próximo à emissora e não na relação com o jornalista. Como explica Carlos Briggs,<sup>3</sup> *“aqui os jornalistas não têm fontes, é a emissora que tem, se eu sair para outra emissora, dificilmente irei levar esses contatos que são da própria rádio”*. A estratégia que se mantém por meio do telefone, do e-mail, dos sites de redes sociais ou da antiga agenda de fontes se concentra no *WhatsApp* com dois profissionais trabalhando nos turnos da manhã e da tarde focados nessa interação. O trabalho se resume a atuar de forma sentada (NEVEU, 2006) selecionando os materiais oriundos de fontes populares e oficiais por meio da plataforma, armazenando mensagens durante todo o *BandNews Rio 1ª Edição* e repassando para a Central de Apuração. Segundo Tatiana Campbell,<sup>4</sup> a identificação *“ouvinte final de telefone”* se justifica porque *“na maioria das vezes as fontes não querem ser identificadas em casos de tiroteios ou acidentes”*.

Na CBN Rio, a repórter da central de apuração, Rafaela Cascardo,<sup>5</sup> que mantém o contato diário com os ouvintes, explica que a entrada das informações como sonora ou como pauta na programação da emissora demanda confiabilidade e subsídio na construção das notícias. Segundo ela, os casos de problemas pessoais ou situações específicas não são relevantes no contexto geral de que necessitam as notícias. Neste sentido, os valores notícias são acionados para pensar o que é importante para a sociedade, ou não, na seleção do *gatekeeper*: *“meu filtro é verificar o que vai impactar a população ou que está impactando especificamente a vida dele”*.

Já para Clarisson Kawa,<sup>6</sup> existe um cuidado na checagem para que notícias falsas não possam se sobressair no contato com vozes populares e a preferência pelo que chama de fontes com credibilidade, como órgãos da *“sociedade civil organizada de Ponta Grossa”*. Isso se repete com o que Thanile Ratti<sup>7</sup> chama de *“padronização do envio das informações”* concentrada no e-mail principal da emissora. É nesse processo que a preferência pelos setores oficiais acaba se sobressaindo a outras vozes e impede a possibilidade até mesmo de interações ao vivo de forma a incluir fontes populares nos debates sobre a cidade: *“como a gente já tem acertado quais são essas fontes, quais são os locais que a gente busca, acaba sendo padronizado”*. (Thanile Ratti)

3 Entrevista realizada no dia 22 de agosto de 2017, Rio de Janeiro.

4 Entrevista realizada no dia 23 de agosto de 2017, Rio de Janeiro.

5 Entrevista realizada no dia 18 de agosto de 2018, Rio de Janeiro.

6 Entrevista realizada no dia 18 de junho de 2018, Ponta Grossa.

7 Entrevista realizada no dia 20 de junho de 2018, Ponta Grossa.

Os b) - cuidados com a seleção em torno de questões éticas e profissionais - são os principais focos de questionamento quanto à forma com que aparecem na programação as colaborações em trânsito e segurança. Não se propõe aqui fazer uma dualidade entre o “ouvinte final de telefone” e os setores oficiais a partir de sua hierarquia da credibilidade, como destaca Traquina (2005). Rodolfo Schneider<sup>8</sup> afirma que o cruzamento dos dados com setores oficiais para o aprofundamento das informações e a confirmação dos dados continua:

*A gente acredita no ouvinte até porque enquanto um liga, outros também falam sobre a mesma informação, cruzamos os dados e levamos para o ar. Nós confiamos plenamente no ouvinte, o que não quer dizer que não nos enviem boatos, coisas que estão viralizando, achando que é verdade.*

Na mesma ótica da BandNews, o número de relatos ou intensidade das mídias pode garantir a entrada de uma informação no ar, como afirmam Ricardo Porto<sup>9</sup> e Rafaela Cascardo na CBN Rio. Entre os critérios elencados pelo produtor, está o bom senso quando a velocidade da busca pela informação “*para quem lida com o jornalismo hard*” seria necessária, mesmo que sem uma receita na seleção das vozes: “*bom senso, às vezes até porque, não necessariamente, as fontes oficiais vão falar toda a verdade*” (Ricardo Porto). Para o produtor, ainda é possível sublinhar questões como quantidade de gente falando sobre algo, consistência das informações, relação de confiança e envio de mídias como fotografias, áudios e vídeos.

Com o silenciamento das vozes populares como parte da dinâmica estrutural presente e na estratégia de seleção da CBN Ponta Grossa, há, segundo Clarisson Kawa, o uso de agentes que possam manter uma relação de subsídio de informações tidas como “confiáveis” para a redação ou então figurem na esfera da representação, exemplo de “*advogados, uma pessoa que luta por uma causa ambiental desde que alinhada a alguma instituição, fontes oficiais mesmo*”. Não figura, por outro lado, desconfiança nos envios dos materiais de assessoria, ou até mesmo, nas declarações dos ouvidos durante o programa.

A confiança total nos órgãos exteriores à redação que se converte em dependência e passividade também atinge questões cruciais na postura ética e deontológica frente aos materiais que não possuem um aprofundamento ou apuração. Isso seria um dos

8 Entrevista realizada no dia 29 de agosto de 2017, Rio de Janeiro.

9 Entrevista realizada no dia 17 de agosto de 2018, Rio de Janeiro.

resultados da c) - profissionalização das fontes e o impacto nas redações - como parte de um processo de sofisticação da relação com as redações (CHAPARRO, 1994), da ditadura organizacional imposta pelo controle de assessorias e aproveitamento das condições vivenciadas pelos jornalistas em casos como a CBN Ponta Grossa e da própria proatividade das fontes (SCHMITZ, 2011). Esse controle é reconhecido por Clarisson Kawa com o relato de que em momentos de crise como a Operação Lava Jato ou polêmicas,

*Ele só quer falar de um tema ou então não falar sobre a situação, ou seja, só expõe o que é de interesse dele, por isso que se eu vou entrevistar o cara e se eu não posso perguntar sobre essa Operação aí eu nem entrevisto, não tem porque eu entrevistar uma pessoa se ela não quer falar do tema principal.*

Além do controle habitual por parte das fontes organizadas na gestão de crises, a passividade dos jornalistas é parte do processo de aceitação da postura de agentes que utilizam as assessorias também como escudos de proteção em momentos como escândalos e polêmicas. Thanile Ratti argumenta que há outros fatores na dependência cotidiana, como a facilidade pela construção de textos oriundos de diferentes setores de comunicação em que ainda há o exercício de separar o que é notícia no release e o que é somente o destaque ao assessorado.

Para ela, mesmo diante de todos os problemas éticos e estruturais no tocante ao formato de trabalho, esses órgãos são os “braços direito e esquerdo” na CBN Ponta Grossa e que se deixassem de existir, o sistema de jornalismo praticado na emissora teria que ser revisto:

*O meu trabalho depende totalmente de uma assessoria, se elas não mandam textos eu fico sem notícia e eu vou demorar muito mais, enfim, vou ter que apurar mais, o que não é de certa forma acertado para que fosse feito, mas acontece de algumas vezes eu ter que trabalhar em cima do material das assessorias porque ele não vêm pronto. (Thanile Ratti)*

Os resquícios em torno do d) - jornalismo declaratório - e a naturalização dos fatos estão presentes no argumento do coordenador de produção da BandNews Rio, Carlos Briggs), sobre a análise da relevância do assunto e da fonte selecionada, e da necessidade do repórter, pois a sonora seria a “materialização da denúncia ou do acontecimento”. Há um cuidado em não expor a fonte em casos de segurança e a opção por não levar ao ar políticos que queiram usar o espaço como palanque: “As vezes é muito comum o cara não ter uma resposta clara desse mundo político e a gente não coloca no ar, nós colocamos o ouvinte e não colocamos o oficial”. Assim, um número alto de

agentes auxilia os jornalistas como fontes secundárias, entre políticos, empresários e os próprios ouvintes.

Por outro lado, a lógica de naturalizar os fatos como detentores de uma realidade sem o reconhecimento de uma construção social disto, a materialização do acontecimento baseada em uma fala se torna o ápice de uma lógica para além da opinião versus fatos (Moretzsohn, 2007). Aqui, o que propõe Gomis (1991) se estabelece ao reconhecer que a entrevista possui mais impacto que o acontecimento em si, diante da impossibilidade de o repórter estar presente no local dos fatos e depender do testemunho de fontes oficiais ou populares. A opinião registra algo que se torna o fato em si, o que leva a analisar não somente a naturalização dos fatos, mas de pseudofatos incluídos na possibilidade de selecionar erros e equívocos cometidos pelas fontes. Nesse sentido, independente da comprovação, o modelo de jornalismo declaratório se insere em diferentes tipos de fontes, inclusive na interação realizada por aplicativos de mensagens.

O modelo de seleção de fontes que abordam os jornalistas foge da lógica tradicional em que o profissional vai em busca de personagens, testemunhas, autoridades no cotidiano da cobertura local. O poder do *WhatsApp* no controle e fluxo informativo atual e também as estratégias que conduzem a uma fonte que terá a voz na programação e aquela que somente subsidia os jornalistas com os dados é percebido no cotidiano de produção dos jornalistas e na percepção sobre os valores compartilhados. No caso da seleção de diferentes vozes e a definição de quem fala e quem somente indica possíveis pautas ou interfere na programação sem aparecer, Bianca Santos<sup>10</sup> argumenta que depende da relevância da notícia e do acesso à fonte: “*se ela falar ‘olha essa informação que eu estou te passando é em off, não quero colocar a minha voz’, isso acontece também com ouvintes que moram, por exemplo, em áreas de risco, ele tem medo de represália, de se tornar alvo*”.

O contato via *WhatsApp* é realizado durante toda a apresentação do CBN Rio e, mesmo na ancoragem, Bianca Santos mantém a busca por informações via aplicativo e o contato com as fontes ao longo do programa:

*Em outros casos se ele optar por falar, aí é muito relevante porque no rádio a voz é fundamental e isso dá um corpo à matéria, torna a matéria ainda mais importante mais especial, então na maioria dos casos a gente prioriza a sonora, se ele topa falar, se ele quiser ir pro ar a gente vai dar esse espaço pra sonora.*

10 Entrevista realizada no dia 17 de agosto de 2018, Rio de Janeiro.

Segundo Thiago Barbosa,<sup>11</sup> a preferência pelas fontes oficiais é tida como forma de garantir ao ouvinte um material checado e com a confirmação de órgãos que detenham o poder de garantir a “veracidade” dos fatos:

*Tem alguns institutos que acabam sendo de maior credibilidade a gente já usa e já dá o crédito, como informações do IBGE, da Fundação Oswaldo Cruz que são instituições que a gente confia totalmente, porque até hoje eles nunca erraram ou mentiram de alguma maneira que nos coloquem em alguma forma em descrédito.*

Dessa forma, o gerente de jornalismo elenca que a lista de fontes ainda precisa contemplar informações importantes, “falar bem, debater bem, discutir bem” como critérios para decidir quem irá emitir suas opiniões sobre determinado assunto, reconhecendo a possibilidade de levar ao ar primeiro para depois apurar no caso de vozes oficiais:

*Tem uma frase que eu acho espetacular pro rádio que é a seguinte ‘o radiojornalismo é um prato que você cozinha e come ao mesmo tempo’ e isso é muito bacana porque ele fala e faz todo o sentido, então a gente fica com grande prazer nisso e olha, vamos fazer e vamos tentar entender o que está acontecendo ao vivo”.*

Por fim, destacam-se aqui alguns âmbitos da análise que confirmam a hipótese sobre a percepção dos jornalistas em relação ao que Tambosi (2004) define como jornalismo declaratório: “se baseia exclusivamente em declarações e informações das fontes”. A partir disso, a estrutura de profissionalização e sofisticação das relações entre os agentes sociais e suas distintas atuações na sociedade conduz para a naturalização dos fatos. É possível entender também na lógica de percepção dos jornalistas, como algo que é parte da comunidade interpretativa na promoção dessa confiança, presente nas lógicas de produção.

Os relatos também demonstram potencialidades no formato radiofônico de *gatekeeping* e *gatewatching* que não segue um modelo linear e controlado por uma linha de produção que envolve editores, chefias de reportagem. Há um modo específico que permite a autonomia de repórteres, âncoras e jornalistas, permeados pela relação subjetiva com a linha editorial das emissoras e suas relações de trabalho inseridas em constrangimentos organizacionais como a rapidez e o número de profissionais executando diferentes tarefas.

11 Entrevista realizada no dia 13 de agosto de 2018. Rio de Janeiro, 2018.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do “jornalismo de mãos limpas” e o que possui na relação com as fontes, a base para a produção noticiosa são apresentados aqui de diferentes formas na percepção dos jornalistas. Foi possível perceber como no radiojornalismo, a sonora é tida como algo fundamental na escolha realizada pelos profissionais, bem como a ideia de que a “fonte que fala bem” pode desempenhar um papel de protagonismo nesses espaços. As dinâmicas de produção nas três emissoras voltadas à transmissão noticiosa reverberam sentimentos e valores comuns de confiança e dependência das fontes em suas produções.

Como já alertou Gomis (1991), não há como saber se as declarações são sempre verdadeiras. Por isso, argumentos dos jornalistas como a ideia de uma “fonte que fala bem” ou de agentes que enviem sonoras enquanto fontes profissionalizadas nem sempre remetem a fatos que possam ser comprovados. O próprio ato de ouvir os dois lados, que pode se resumir a uma atitude mecânica, não necessariamente se converte em diversidade ou então em fatos verificáveis naquilo que propõem os autores. Ainda há a substituição da checagem e dos subsídios como parte da confiança estabelecida entre jornalistas e suas fontes nas três emissoras, algo instituído entre os profissionais. Considera-se que não há somente a naturalização dos fatos, como algo preocupante na relação estabelecida com os valores compartilhados pelos jornalistas, mas também a naturalização de “pseudofatos” quando a sonora vai ao ar para uma posterior verificação.

Dessa forma, a dependência e a passividade, no cenário enigmático em que a fala das fontes, aspas ou sonoras podem se tornar também proteção dos jornalistas, tornam o ambiente jornalístico um espaço de disputas constantes. A fala de uma fonte utilizada como parte do jornalismo declaratório ou selecionada pela concepção de “falar bem” pode continuar a repetir-se como objeto de interpretação, notícias, mesmo sendo algo muitas vezes questionável ou então apenas algo falso, um pseudofato. Há que se ressaltar que essa situação se amplia a partir das formas de confiança da fonte. A dependência e a confiabilidade exercida em cargos como a presidência dos poderes de um país, o grau de proeminência e poder político-econômico são fatores a serem pensados no momento em que uma fonte é entrevistada e como isso repercute socialmente.

O oficialismo como resultado da pesquisa nas emissoras, a preponderância das mesmas vozes e a ausência de pontos de vista diferenciados ou oriundos dos cidadãos comuns

são partes de uma dinâmica que vai das estratégias das empresas à forma de dependência e passividade com relação a fontes profissionalizadas. Essas são características do jornalismo em contexto de periferia, do *modus operandi* da construção social da realidade que interfere diretamente na seleção das fontes no radiojornalismo e de quem está habilitado a falar, possui acesso direto ao espaço midiático e conduz os debates sobre as políticas de uma região. Configurar o jornalismo como forma de conhecimento passa pelos estudos que evidenciem as relações entre as fontes e o que circula socialmente na disputa por visibilidade de argumentos e informações de interesse público.

## REFERÊNCIAS

- CHAPARRO, Manuel Carlos. **Pragmática do jornalismo: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística**. São Paulo: Summus Editorial, 1994.
- COOK, Timothy E. O jornalismo político. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, DF, n. 6, p. 203-247, jul./dez. 2011.
- ELÍAS, Carlos. Adaptación de la metodología de “observación participante” al estudio de los gabinetes de prensa como fuentes periodísticas. **Revista de Metodología de Ciencias Sociales**, Madrid, n. 6, 2003.
- FRANKLIN, Bob. Sources, credibility and the continuing crisis of UK journalism. *In*: FRANKLIN, Bob; CARLSON, Matt (org.). **Journalists, sources and credibility**. Londres: Routledge, 2011.
- GANS, Herbert J. **Deciding what’s news: a study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek and Time**. New York: Vintage, 1980.
- GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guarechi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Editora Tchê: 1987. Disponível em: [www.adelmo.com.br/bibt/t196.htm](http://www.adelmo.com.br/bibt/t196.htm). Acesso em: 3 maio 2023.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOMIS, Lorenzo. Os interessados produzem e fornecem os fatos. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 102-117, jan. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1901>. Acesso em: 3 maio 2023.
- GOMIS, Lorenzo. **Teoría del periodismo: cómo se forma el presente**. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de Conteúdo em Jornalismo. *In*: LAGO, Cláudia e BENEETTI, Márcia (org.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio e mídias sociais: mediações e interações radiofônicas em plataformas digitais de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

KISCHINHEVSKY, Marcelo; CHAGAS, Luãn. Diversidade não é igual a pluralidade - Proposta de categorização das fontes no radiojornalismo. **Galáxia: revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, n. 36, p. 111-124, dez. 2017.

LOPEZ, Débora Cristina. **Radiojornalismo hipermediático: tendências e perspectivas do jornalismo de rádio all news brasileiro em um contexto de convergência tecnológica**. Covilhã: UBI/LabCom Books, 2010.

MANNING, Paul. **News and News Sources: A Critical Introduction**. Londres: Sage, 2001.

MEDITSCH, Eduardo. B. V. **O conhecimento do jornalismo**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

MOLOTCH, Harvey; LESTER, Marilyn. A notícia como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos. *In*: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1999.

MORETZSOHN, Sylvia. **Pensando contra os fatos: jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico**. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

NEVEU, Érick. **Sociologia do jornalismo**. São Paulo: Loyola, 2006.

O’NEILL, Deirdre; O’CONNOR, Catherine. The passive journalist: how sources dominate local news. **Journalism Practice**, Londres, v. 2, n. 3, 2008.

PATHERSON, Chris. Why ethnography? *In*: PATHERSON, C.; DOMINGO, D. **Making Online News: The Ethnography of New Media Production**. New York: Peter Lang, 2008.

PINTO, Manuel. Fontes jornalísticas: contributos para o mapeamento do campo. **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 14, n. 1/2, p. 277-294, 2000.

REICH, Zvi. Source Credibility as a Journalistic Work Tool. *In*: FRANKLIN, Bob; CARLSON, Matt. **Journalists, sources and credibility**. Londres: Routledge, 2011.

SANT’ANNA, Francisco. **Mídia das fontes: um novo ator no cenário jornalístico brasileiro: um olhar sobre a ação midiática do Senado Federal**. Brasília, DF: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2009.

SCHMITZ, Aldo A. **Fontes de notícias: ações e estratégias das fontes no jornalismo**. Florianópolis: Combook, 2011.

TAMBOSI, Orlando. Informação e Conhecimento no Jornalismo. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 31-38, jan. 2005. DOI: <https://doi.org/10.5007/%x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/2139>. Acesso em: 6 out. 2019.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo Etnografia no Mundo da Comunicação. In: BARROS, A.; DUARTE, J. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo, Atlas, 2006.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1999.

## NOTAS

Em 100 dias, 6 em cada 10 declarações de Bolsonaro são falsas ou distorcidas. Disponível em: <https://aosfatos.org/noticias/em-100-dias-6-em-cada-10-declaracoes-de-bolsonaro-sao-falsas-ou-distorcidas/>. Acesso em setembro de 2019.

A year of unprecedented deception: Trump averaged 15 false claims a day in 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/politics/2018/12/30/year-unprecedented-deception-trump-averaged-false-claims-day/>. Acesso em setembro de 2019.

Bolsonaro dá 1 declaração falsa ou imprecisa a cada 4 dias; veja o Bolsonômetro. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/11/bolsonaro-da-1-declaracao-falsa-ou-imprecisa-a-cada-4-dias-veja-o-bolsonometro.shtml?origin=folha#>

Book de Rádio 2018. Disponível em: [https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2018/09/Book-de-Rádio-2018\\_Final.pdf](https://www.kantaribopemedia.com/wp-content/uploads/2018/09/Book-de-Rádio-2018_Final.pdf). Acesso em setembro 2019.

SUBMISSÃO: 07/03/2022

ACEITE: 10/11/2022

## OS ESTUDOS FOLKCOMUNICACIONAIS NO BRASIL A PARTIR DA REVISTA INTERNACIONAL DE FOLKCOMUNICAÇÃO: CARTOGRAFIA INSTITUCIONAL E GEOGRÁFICA

### THE FOLKCOMMUNICATIONAL STUDIES IN BRAZIL FROM THE REVISTA INTERNACIONAL DE FOLKCOMUNICAÇÃO: INSTITUTIONAL AND GEOGRAPHIC CARTOGRAPHY

Felipe Adam<sup>1</sup>

Kevin Kossar Furtado<sup>2</sup>

Rafael Schoenherr<sup>3</sup>

#### RESUMO

O presente trabalho compõe a pesquisa *A Folkcomunicação e a produção bibliográfica contemporânea sobre mídia e cultura popular: levantamento e retrato das 40 primeiras edições da Revista Internacional de Folkcomunicação*, que identifica as principais contribuições dos estudos folkcomunicacionais no Brasil a partir das publicações da Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF) de 2003 a 2020 e realiza um levantamento de identificação empírica, de formatos, autoral, regional, teórica e metodológica do periódico. Este texto se concentra na localização institucional (instituição de ensino superior) e geográfica (região do Brasil ou país) dos autores - no momento da produção para o periódico - que publicaram nas primeiras 40 edições da revista. A pesquisa conferiu todos os 467 trabalhos disponíveis. O estudo traz um panorama atualizado das últimas duas décadas da folkcomunicação no Brasil. A região Nordeste se destaca nas produções científicas. A região Sul, nas produções técnicas. Constata-se a baixa presença de autores oriundos do Centro-Oeste e do Norte. Chama a atenção a pequena e restrita presença de pesquisadores de fora do Brasil na RIF.

1 Doutorando em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: felipeadam91@gmail.com

2 Pós-doutorando em Sociologia na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). E-mail: kevin@aol.com.br.

3 Doutor em Geografia pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Professor do Departamento de Jornalismo da UEPG. E-mail: rafaelschoenherr@gmail.com

## PALAVRAS-CHAVE

folkcomunicação; Revista Internacional de Folkcomunicação; Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação; estudos de mídia e cultura popular; genealogia da folkcomunicação.

## ABSTRACT

The present work is part of the research *The Folkcommunication and the contemporary bibliographic production on media and popular culture: survey and portrait of the 40 first editions of the Revista Internacional de Folkcomunicação*, that identifies the mainly contributions of the folkcommunication studies in Brazil, based on the publications of the Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF) from 2003 to 2020 and carries out a survey of empirical identification, formats, authorship, regional, theoretical and methodological identification of the magazine. This text focuses on the institutional (university education) and geographic location (region of Brazil or country) of the authors - at the time of production for the magazine - who published in the firsts 40 magazine's edition. The research checked all the 467 available works. The study provides an actualized overview of the last two decades of folkcommunication in Brazil. The northeast region stands out in scientific production. The south region stands out in technics production. It's been proved that there is a low presence of authors from the Midwest and North. The attention is drawn to the small presence of researchers that aren't Brazilian in the RIF.

## KEYWORDS

folkcommunication; Revista Internacional de Folkcomunicação; Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação; media and popular culture studies; genealogy of folkcommunication.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

No primeiro semestre de 2020, a Revista Internacional de Folkcomunicação (RIF)<sup>2</sup> alcançou a marca de 40 edições publicadas. Único periódico no mundo dedicado exclusivamente ao campo folkcomunicacional, a RIF foi criada em 2003 pela Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Rede Folkcom), sob coordenação editorial do professor Antônio Barros, do Centro Universitário de Brasília (CEUB), que editou o periódico até o primeiro semestre de 2004 e foi responsável pelas três primeiras edições. Em 2004, o professor José Marques de Melo consultou alguns docentes da Universidade Estadual

de Ponta Grossa (UEPG) que participavam das conferências da Rede Folkcom, desde as primeiras edições do evento, com apresentação de trabalho, que aceitaram editar a revista a partir de julho de 2004 (GADINI, 2021).

A UEPG formalizou uma parceria, documentada, que possibilitou apoio interno para a edição do periódico. O então reitor assinou termo de convênio com a Cátedra Unesco/ Umesp de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, a Rede Folkcom e o então projeto de extensão Agência de Jornalismo da UEPG, que ficou responsável pela edição da revista naquele momento. No âmbito da UEPG, a produção da RIF se viabiliza pela parceria e apoio de estudantes, em geral bolsistas, seja para edição, contatos em autores, organização e também editoração. Com a criação do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UEPG, em 2013, a revista passou a contar também com o apoio do grupo de pesquisa Jornalismo Cultural e Folkcomunicação e de estudantes de mestrado. Ao longo desse período, destaca-se a figura do professor Marques de Melo, seja como parceiro direto, mediador nas dificuldades e incentivador do trabalho de edição. A manutenção da RIF, desde as primeiras edições, frisa Gadini, deve-se à memória do professor José Marques de Melo (GADINI, 2021).

A pesquisa que este artigo integra, *A Folkcomunicação e a produção bibliográfica contemporânea sobre mídia e cultura popular: levantamento e retrato das 40 primeiras edições da Revista Internacional de Folkcomunicação*, realiza um levantamento de identificação (empírica, de formatos, autoral, regional, teórica e metodológica) das produções científica e autorais da RIF para reconhecer as principais referências de estudos em folkcomunicação, bem como as principais abordagens que, atualmente, dialogam com estudos folkcomunicacionais no Brasil. Objetiva identificar, ainda, as principais contribuições dos estudos em folkcomunicação, no campo da Comunicação no Brasil, a partir de todas as produções publicadas nas 40 primeiras edições da revista (entre 2003 e 2020); e verificar impactos, pertinência e atualidade da RIF, a partir de presença conceitual, de autores e instituições de pesquisa.

A investigação que dá origem ao presente trabalho se desdobra de pesquisa de iniciação científica *A Folkcomunicação e a produção bibliográfica contemporânea sobre mídia e cultura popular: levantamento e retrato das 15 primeiras edições da Conferência Brasileira de Folkcomunicação*, desenvolvida por Kevin Kossar Furtado, orientada por Sérgio Luiz Gadini, de meados de 2011 a meados de 2012. Futuramente, deve-se comparar os dados do levantamento das conferências Folkcom<sup>3</sup> com os da RIF.

Embora a Conferência Brasileira de Folkcomunicação seja o maior evento nacional relacionado ao tema, as pesquisas acadêmicas folkcomunicacionais também recebem destaque no GP Folkcomunicação, Mídia e Interculturalidade, ofertado pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), no GT Comunicação Intercultural e Folkcomunicação, organizado junto ao evento da Associação Latino-americana de Investigadores em Comunicação (Alaic) e na DT Folkcomunicação, da Associação Ibero-americana de Comunicação (Assibercom). A RIF foi escolhida por ser a única revista que tem por escopo congregar produções acadêmicas baseadas no referencial teórico de Luiz Beltrão.

## METODOLOGIA

Tem-se como objeto empírico do projeto a Revista Internacional de Folkcomunicação, em suas 40 primeiras edições, publicadas entre 2003 e 2020 - todas disponíveis *on-line*. Após a definição das técnicas de coleta e elementos de coleta, serão sistematizadas as referências que melhor traduzem o material apresentado no periódico. Na sequência, o estudo se volta à identificação de fatores, indicadores e variáveis que podem revelar possíveis contribuições dos estudos folkcomunicacionais ensejados pela RIF no Brasil. Espera-se levantar e indicar alguns aspectos que podem expressar a eventual importância, atualidade, pertinência ou mesmo influência dos estudos folkcomunicacionais no campo da Comunicação no Brasil, no referido período de amostragem. Ao considerar que a revista se constitui na principal publicação da subárea, o mapeamento de suas publicações deve contribuir para que os pesquisadores do tema, em especial o grupo que atua em torno da Rede Folkcom, elaborem ações de expansão do legado teórico de Luiz Beltrão.

Esta investigação objetiva apontar possíveis centros institucionais incentivadores e revitalizadores da produção da teoria da folkcomunicação no Brasil, bem como mapear a rede de autores que dá sustentação e promove efetivamente o debate em torno da perspectiva folkcomunicacional na análise de fenômenos comunicacionais, midiáticos e culturais. Para isso, utiliza-se como objeto de pesquisa a RIF, cuja amostra foram as primeiras 40 edições da revista, que compreendem o período de 2003 a 2020.

O período de coleta ocorreu em dois momentos: em julho de 2020, quando foram listadas as produções científicas e técnicas da revista das edições 1 a 40 em uma planilha do *Excel*; e num segundo período, entre março e abril de 2021, quando o documento



foi dividido pelos pesquisadores. Segundo Lakatos e Marconi (2017, p. 334), o momento da reunião de informações é importante, pois “é a fase da pesquisa que se ocupa de reunir as informações necessárias aos objetivos da investigação e aos problemas que o pesquisador objetiva resolver”. A organização dos dados e o processo conjunto de sistematização, com idas e vindas, era a forma de melhor modular, por assim dizer, os próprios objetivos ou focos de investigação. Gradativamente, a análise se baseou na leitura dos títulos, autores, resumos e palavras-chave a fim de levantar 16 elementos dos trabalhos publicados na RIF (dos quais quatro foram tratados diretamente, aqui): “Ano”, “Edição”, “Dossiê”, “Organizadores”, “Lista de títulos”, “Formato”, “Palavras-chave”, “Autores”, “Instituições de ensino superior” (IES), “Região”, “Área de conhecimento”, “Tipo de pesquisa”, “Referências teóricas”, “Objeto empírico”, “Localidade do objeto” e “Metodologia”. Os oito elementos trabalhos no presente trabalho foram: “Ano”, “Edição”<sup>4</sup>, “Dossiê”, “Organizadores”<sup>5</sup>, “Formato”, “Autores”<sup>6</sup>, “Instituições de ensino superior” e “Região”.

Após a coleta inicial vinda de cada autor, foram realizados ajustes que demandaram outros acessos às publicações da revista para reordenamento dos dados computados, visto que a completude dos passos da coleta não foi estabelecida a priori, mas construídos ao longo do processo. Sobretudo, foram alterados os modos de contagem de “Autores”, o que implicou no recálculo das “Instituições de ensino superior” e “Região”<sup>7</sup>. Optou-se por identificar todos os autores de cada publicação. Assim, por exemplo, se determinado artigo possuía três autores de uma mesma IES, somava-se três pontos para a referida instituição e três pontos para região onde ela se localiza; se fossem três autores de diferentes IES, somava-se um ponto para cada e um ponto para cada região onde elas se localizam, como forma de melhor visualizar, ao final, a presença ou recorrência autoral e institucional no escopo analisado.

Por isso, como se verá nos gráficos adiante, os números de produções encontradas (científicas e técnicas) não foram equivalentes ao de IES, visto que cada produção poderia conter mais de um autor. Por sua vez, há equivalência entre o número de IES com o de regiões. Quanto ao formato, a pesquisa dividiu-se em produções científicas (subdivididas em artigos e artigos de dossiê) e produções técnicas (subdivididas em discografia, ensaios fotográficos, entrevistas e resenhas). Em relação às instituições e regiões, levou-se em conta a IES - e seu respectivo estado ou país - a que o(a) autor(a) estava filiado na época da publicação da produção. Quando não havia menção da pertença

institucional do(a) autor(a), optou-se por dar crédito à IES - e respectiva região em que se localiza - da última formação indicada pelo(a) pesquisador(a). Quando não havia menção de outros elementos (para este trabalho, especificamente), “Instituição de ensino superior” e “Região”, usou-se a nomenclatura “não identificado”. Neste texto, focou-se nos formatos, IES e regiões indicadas.

Por fim, realizou-se uma breve entrevista com os editores executivos da RIF do período de edição sob responsabilidade da UEPG - os pesquisadores Sérgio Luiz Gadini<sup>8</sup> (julho de 2004 a dezembro de 2011) e Karina Janz Woitowicz<sup>9</sup> (janeiro de 2012 até o momento). Cada editor recebeu sete perguntas por *e-mail*, quatro comuns aos dois e três específicas, referentes a acontecimentos da gestão de cada um. Futuramente, no desdobrar da pesquisa, outra entrevista em profundidade será realizada com os editores da revista e eventuais colaboradores estratégicos.

## PERFIL DA REVISTA

Editada pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UEPG, com o apoio da Rede Folkcom e a Cátedra Unesco/Umesp de Comunicação para o Desenvolvimento Regional, a RIF, publicada, no momento, semestralmente, tem o intuito de divulgar a produção científica em folkcomunicação ao valorizar o diálogo entre as contribuições conceituais da teoria e as análises de pesquisa empírica em uma atualização constante do legado de Luiz Beltrão, estimular novas investigações, considerar novos objetos e o fortalecimento de metodologias específicas da folkcomunicação, além de oferecer conhecimento da teoria beltraniana para docentes, pesquisadores e estudantes da Comunicação.

Em 18 anos de história, a revista publicou 41 edições, 13 com dossiês temáticos. A partir da terceira edição ocorreu uma padronização nos materiais publicados, ainda que não houvesse um *template* oficial. Até então, os textos possuíam formatações diferentes, com variações formais. Em alguns casos, elementos importantes para a identificação de formato e autoria não estavam presentes, como, por exemplo, vinculação institucional e e-mail para contato dos autores. Além disso, os resumos não apresentavam o problema de pesquisa, não mencionavam a fundamentação teórica ou sequer sinalizavam a metodologia aplicada.

A RIF ganhou seu primeiro projeto gráfico em 2012, em uma edição comemorativa<sup>10</sup>, que iniciou uma fase com padronizações visuais e a produção de uma capa exclusiva

para cada edição. “A iniciativa foi uma maneira de valorizar o uso de imagens que remetem à cultura nas capas e, também, tornar a revista mais elaborada nas páginas internas. O novo projeto gráfico ficou a cargo do colega AUTOR.” (WOITOWICZ, 2021). A maior parte das capas foi produzida a partir de imagens do acervo do projeto de extensão em fotojornalismo do curso de Jornalismo da UEPG, o *Lente Quente*<sup>11</sup>, ou de fotos produzidas por mestrandos, no momento da transferência da edição da revista para o Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. Uma nova reformulação do projeto gráfico da RIF foi feita em 2015 com a participação da então bolsista de mestrado Elaine Schmidt (WOITOWICZ, 2021).

As primeiras nove edições, publicadas entre 2003 a 2011, foram semestrais. A partir de 2012, a revista passou a ter periodicidade quadrimestral. Em 2016, a RIF retornou a publicar duas edições ao ano, frequência mantida até o presente momento. A periodicidade quadrimestral, adotada entre 2012 a 2016, fez parte das reformulações da revista e tinha como propósito intensificar o fluxo de produção, com a expectativa de impactos na avaliação do periódico. Pretendia-se manter duas edições regulares anuais, com artigos em fluxo contínuo e as demais seções, e uma edição temática em forma de dossiê. Alguns dossiês foram associados às temáticas das conferências da Rede Folkcom, com o intuito de reunir trabalhos de pesquisadores com o mesmo tema. Como os trabalhos passavam pelo mesmo sistema de avaliação e edição, os prazos para publicação se mostraram difíceis de viabilizar. “Após uma avaliação deste período, entendemos que, como a RIF possui um foco específico e não apresenta grande demanda de artigos, seria mais viável retornar à edição semestral, a exemplo do que fazem os principais periódicos da área” (WOITOWICZ, 2021). Do ano de 2012 a 2016, ao menos uma edição do ano foi temática. A partir de 2017, cada edição compõe um dossiê específico, em conjunto com as demais seções da revista. “A mudança contribuiu para um maior equilíbrio no número de textos publicados por edição e, inclusive, para a qualidade do material apresentado.” (WOITOWICZ, 2021).

A RIF se constitui em uma referência para pesquisadores que trabalham com a folkcomunicação e com as interfaces comunicação e cultura, não só na Comunicação, mas em áreas como Educação, Antropologia, História, entre outras. Embora receba poucos artigos de pesquisadores do exterior, o interesse para publicação tem crescido, principalmente como espaço de difusão de resultados de pesquisas de mestrado e doutorado. Observa-se, sobretudo nos dossiês, a adesão de pesquisadores que procuram se

aproximar dos estudos folkcomunicacionais, o que contribui para a renovação das pesquisas e dos diálogos teóricos na área (WOITOWICZ, 2021).

Neste trabalho, foram analisados os primeiros 40 números da revista, 12 dos quais dossiês. Durante o levantamento, imaginou-se que os textos dos dossiês tenderiam a ser de autoria de pesquisadores cujas instituições seriam as mesmas dos organizadores da edição. Porém, a hipótese não se confirmou completamente. Poucas foram as edições com dossiês que tiveram publicação de uma grande quantidade de artigos cujos autores eram oriundos das mesmas universidades dos organizadores.

Quadro 1 – Dossiês temáticos da Revista Internacional de Folkcomunicação

Ano	Edição/Dossiê da RIF	IES dos organizadores	Quantidade de textos da instituição
2012	20/Sabores populares na mídia	UEPG	2 (UEPG)
2013	23Festas juninas: cenários folkcomunicacionais	UFPB (2)	Nenhum texto das instituições
2014	26/Folkcomunicação e ativismo	UEPG e UFPR	4 (UEPG)
2015	29/Folkcomunicação e decolonialidade	UFMT, UFRN e UEPG	8 (UFMT), 2 (UFRN)
2016	32/Folkcomunicação e religiosidade	Umesp e UFBA	2 (Umesp), 2 (UFBA)
2017	34/Folkcomunicação e políticas públicas	UMC (3)	8 (UMC)
2017	35/Culturas populares e mídias digitais	UFPE e UEPG	2 (UFPE)
2018	36/Folkcomunicação, patrimônio e identidade cultural	Umesp, UEPG e UNAM (México)	3 (Umesp), 4 (UEPG)
2018	37/Centenário de Luiz Beltrão	Unesp, USP e FIAM-FAAM	Nenhum texto das instituições
2019	38/Amazonidades e questões folkcomunicacionais	UFAM (3)	11 (UFAM)
2019	39/Tradição nos estudos de (folk)comunicação e cultura	UFRB e Uniso	2 (Uniso)
2020	40/Folkcomunicação, povos e comunidades tradicionais	UMC, UPE e Unitins	4 (UMC)

Fonte: elaborado pelos autores.

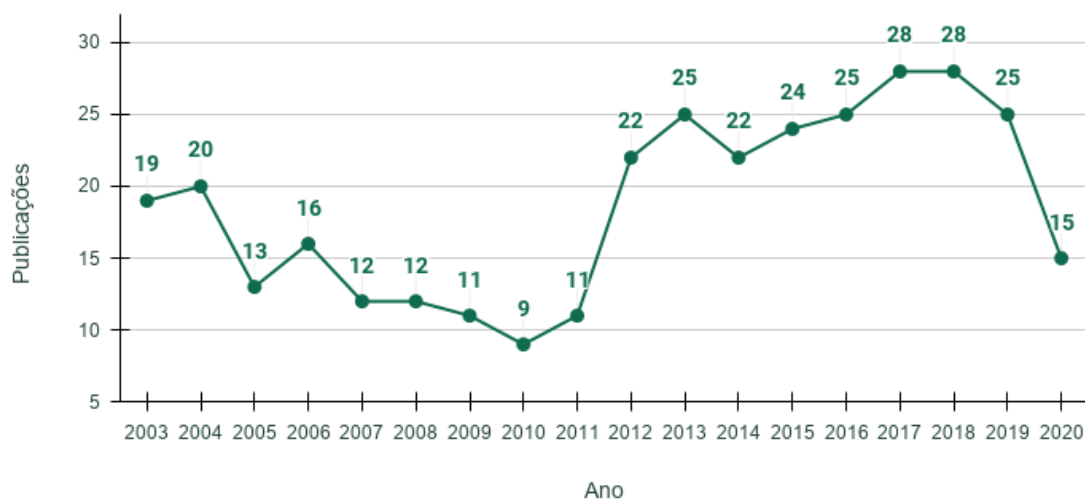
Em termos de diversidade e de quantidade autoral, destaque para a edição 29 (*Folkcomunicação e decolonialidade*), que contou com textos de oito autores da UFMT e dois da UFRN. Já a edição 34 (*Folkcomunicação e políticas públicas*), publicou textos

assinados por oito autores da UMC. No número 38 (*Amazonidades e questões folkcomunicacionais*), 11 pesquisadores da UFAM tiveram os textos publicados na RIF.

Em alguns dossiês, percebe-se a relação com as temáticas debatidas nos congressos nacionais da Rede Folkcom. A edição 20 (*Sabores populares na mídia*) foi inspirada no tema *Esteja a gosto, sabores e saberes populares: a folkcomunicação gastronômica da XIII Conferência Brasileira de Folkcomunicação* (Folkcom 2010), em Ilhéus (BA). O dossiê do número 23 (*Festas juninas: cenários folkcomunicacionais*) da RIF já havia sido discutido um ano antes, na Folkcom 2012 de Campina Grande (PB), quando a temática foi *Festas juninas na era digital: da roça à rede*. Além disso, a edição 29 (*Folkcomunicação e decolonialidade*) do periódico funcionou como extensão do debate realizado em Cuiabá (MT), na ocasião da Folkcom 2015, quando o tema discutiu a *Folkcomunicação e pensamento decolonial na América Latina*. Por fim, o dossiê 38 (*Amazonidades e questões folkcomunicacionais*) também possui semelhança com a Folkcom 2018 (*Folkcomunicação, ancestralidade e desenvolvimento local*), que aconteceu em Parintins (AM) sob coordenação da UFAM. Inclusive, três docentes dessa instituição foram os responsáveis pela organização do número.

## PRODUÇÕES CIENTÍFICAS NA RIF

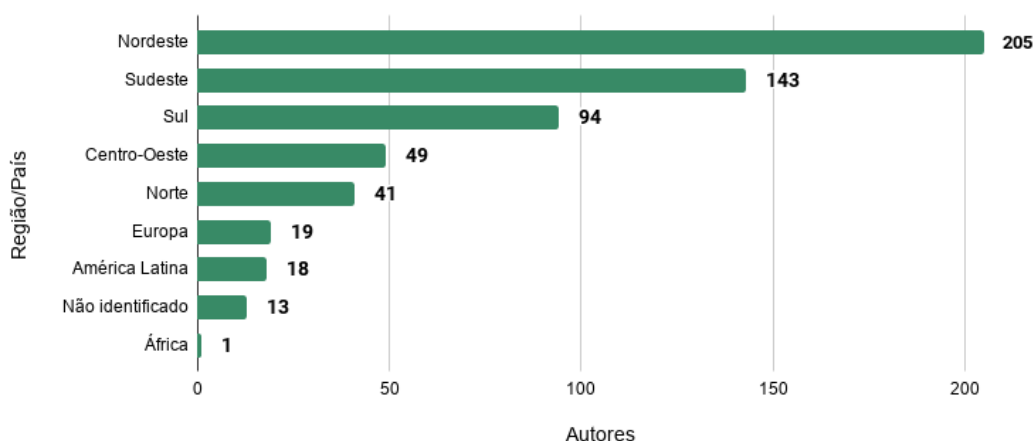
A fim de entender o retrato da produção da teoria da folkcomunicação no Brasil, o presente trabalho se dedicou a analisar as 40 primeiras edições da RIF. Busca-se elaborar um panorama da produção contemporânea folkcomunicacional publicada no Brasil. A seguir, serão apresentados dados que tratam da evolução das publicações científicas, a quantidade de produções técnicas e um levantamento numérico a respeito das instituições e regiões dos autores que enviaram textos ao periódico. O levantamento foi dividido entre produções científicas (Artigos e Dossiês) e produções técnicas (Discografia, Ensaio fotográfico, Entrevistas e Resenhas). O gráfico a seguir mostra a evolução da quantidade de textos científicos publicados no período de 2003 a 2020.

Gráfico 1 – Produções científicas publicadas na RIF (2003-2020)<sup>12</sup>

Fonte: elaborada pelos autores.<sup>4</sup>

O levantamento encontrou 337 produções científicas. 241 artigos gerais e 96 textos dos dossiês. A média de publicações científicas chegou a 19 por ano. Em 2012, no décimo ano da revista, a publicação teve 22 textos científicos, o que coincide com o primeiro ano de publicação de dossiês, mais especificamente na edição 20. O pico de publicações foi atingido nos anos de 2017 (edições 34 e 35) e 2018 (edições 36 e 37) quando, em ambos os anos, o periódico totalizou 28 textos.

Gráfico 2 – Número de autores das produções científicas por região/país



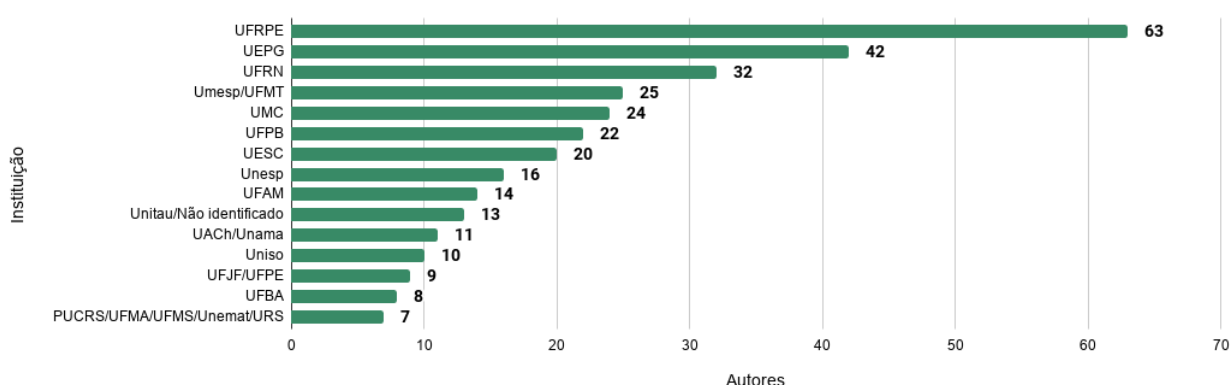
Fonte: elaborada pelos autores.

Autores situados em 114 universidades<sup>13</sup> tiveram seus artigos científicos publicados na RIF. O Nordeste foi a região com mais participação no periódico. Entretanto, as

4 Arte dos gráficos de Matheus Gastaldon.

instituições são variadas - como indicado no Gráfico 3 - com destaque para Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). O Sudeste, que aparece na segunda posição, também aparenta uma característica semelhante, com autores pulverizados em diversas instituições, como a Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), Universidade de Taubaté (Unitau) e Universidade de Sorocaba (Uniso).

Gráfico 3 – Número de autores das produções científicas por instituições



Fonte: elaborada pelos autores.

Outros vieses apontados pelo Gráfico 3 mostram que no Sul, por exemplo, quase metade das produções se concentram em uma única instituição de ensino superior, a UEPG, mantenedora da publicação. Mesma sintonia encontrada no Centro-Oeste, onde metade dos 49 autores estava concentrada na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Por fim, a região que teve menos participação nos primeiros 40 números da RIF foi a Norte, com 41 autores - 14 deles da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), muito em função do dossiê sobre amazonidades, em que 11 autores provinham dessa instituição.

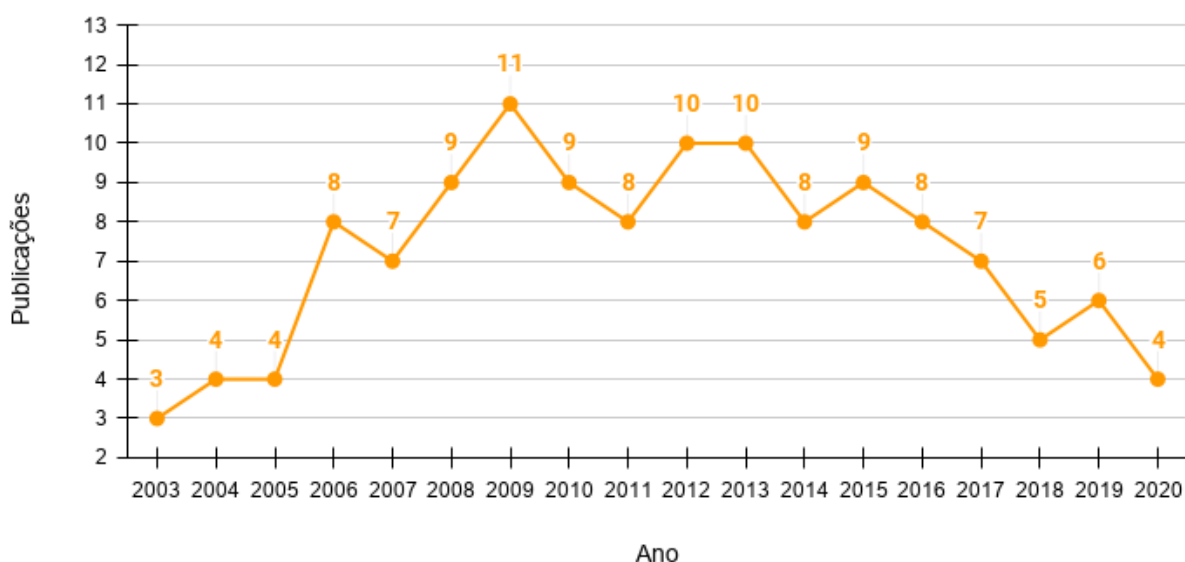
Destaca-se, ainda, duas informações, que são fundamentais para compreender a publicação sobre folkcomunicação além das fronteiras brasileiras: 19 autores são europeus, especificamente da Península Ibérica (16 de Portugal e três da Espanha) e 18 da América do Sul, para além do Brasil (11 do Chile, 2 da Argentina e da Colômbia, além de 1 autor da Bolívia, Equador e México).

## PRODUÇÕES TÉCNICAS NA RIF

Quando passou a ser responsável pela edição da RIF, a equipe da UEPG criou as seções resenhas e críticas, entrevista, ensaio fotográfico e discografia folkcom para fortalecê-la, com a perspectiva de abrir espaço para estudos, reflexões, análises e expressões que não entravam como ensaio ou artigo na revista e, ao mesmo tempo, garantiam diálogos transversais, envolvendo estudantes que manifestavam interesse pela folkcomunicação (GADINI, 2021).

O levantamento encontrou 130 produções técnicas. Foram 53 resenhas de livros, 29 entrevistas, 28 ensaios fotográficos e 20 textos de análise de álbuns musicais, as discografias.

Gráfico 4 – Produções técnicas publicadas na RIF (2003-2020)



Fonte: elaborada pelos autores.

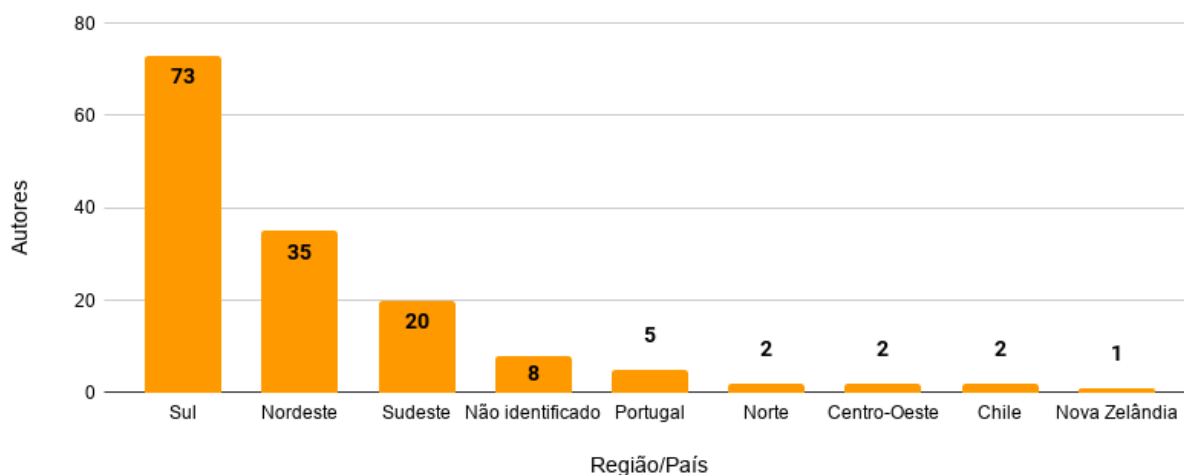
Com uma média de sete publicações por ano, as produções técnicas começaram a aparecer timidamente na RIF (três no primeiro ano). O ápice de publicação em um único ano (2009, com 11), em uma quase crescente (excetuando o ano de 2007), chega antes da primeira década de publicação da revista - acompanhando mais ou menos a presença de artigos científicos (comparar com Gráfico 1). Depois de leve baixa, a RIF publica, por dois anos (2012 e 2013), coincidindo com o início da publicação de dossiês, números expressivos de produções técnicas (10 em cada ano). No período que compreende os últimos seis anos, excetuando os anos de 2015 e 2019, a revista baixa o número de



textos desse expediente mais “jornalístico” ou informativo e chega ao menor número de produção técnica (4) na edição do primeiro semestre de 2020, dados só vistos no início do periódico, nos anos de 2004 e 2005.

A região Sul agrega quase metade dos autores das produções técnicas, 73 contra 75 somados das demais regiões e países que publicaram na RIF.

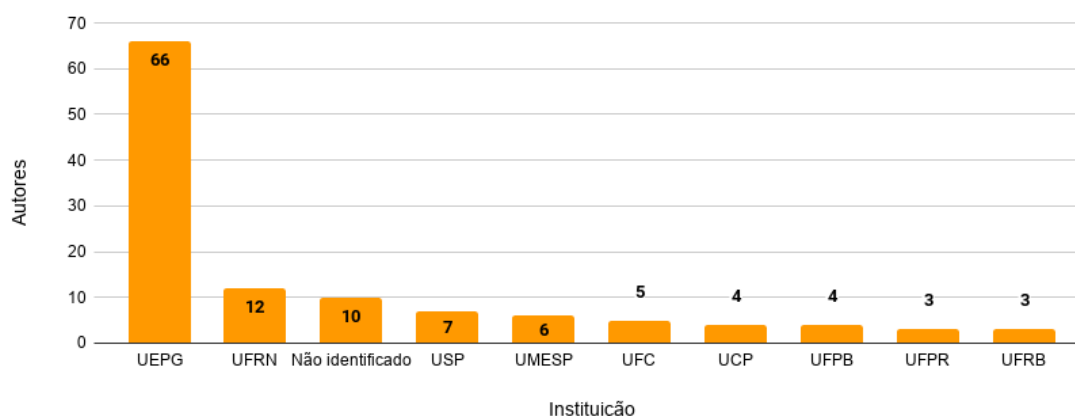
Gráfico 5 – Número de autores das produções técnicas por região/país



Fonte: elaborada pelos autores.

No Sul se encontra a maior parte de autores que produziram textos sobre discografias, ensaios fotográficos, entrevistas e resenhas. O Nordeste, que aparece como a região que possui mais autores nas produções científicas, vem em segundo, com menos da metade da autoria (35) do que a região Sul. O Sudeste, que ocupa nas produções científicas o segundo lugar em autoria, aparece, aqui, em terceiro (20). Em quarto, os (8) autores que não indicaram a região onde se encontravam no momento da produção - mesma quantia de autores de fora do país (5 de Portugal, 2 do Chile e 1 da Nova Zelândia). Completam o quadro 2 autores do Norte e 2 do Centro-Oeste. Em relação às instituições de ensino superior de vínculo dos autores, a UEPG se destaca nas produções técnicas publicadas na RIF (66), indicando que a produção técnica se revela em alguma medida como uma estratégia ou um expediente mais próximo das próprias dinâmicas de gestão editorial da revista.

Gráfico 6 – Número de autores das produções técnicas por instituições



Fonte: elaborada pelos autores.

Autores situados em 32 universidades<sup>14</sup> publicaram produções técnicas na RIF. Diferentemente do ocorrido em algumas produções científicas, nas técnicas não foram encontrados textos de autor(a) que indicava pertencer a mais de uma universidade ou de autores que indicavam pertencer a universidades diferentes. Universidades do Nordeste - UFRN (12), UFC (5), UFPB (4) e UFRB (3) -, do Sudeste - USP (7) e Umesp (6) -, não identificadas (10), UCP de Portugal (4) e a UFPR (3), do Sul, são as que mais publicaram produtos técnicos. Outras 23 universidades publicaram 2 ou 1 trabalhos cada.

A posição de destaque da UEPG pode se explicar pelo fato de ser a universidade responsável pela edição do periódico. Atestado pelos autores deste trabalho, que ocuparam, em diferentes momentos, as posições de editor associado e assistente editorial da RIF, ocorre de muitos estudantes ou mesmo profissionais formados, sobretudo da pós-graduação em Jornalismo da instituição (e, antes de sua existência, da graduação em Jornalismo), serem estimulados e convidados a escrever discografias, fazer ensaios fotográficos, entrevistas e resenhas. Pode-se dizer até que o incentivo às produções técnicas de estudantes locais foi essencial para a manutenção das referidas seções ao longo da história da revista - dada a ênfase do curso de Jornalismo da instituição se dar historicamente na graduação, realidade partilhada por diversas outras universidades que formam em Jornalismo e Comunicação.

## CONCLUSÕES

O presente artigo se propôs a responder onde está centrada a produção da teoria da folkcomunicação no Brasil. Após levantamento baseado nas 40 primeiras edições da RIF,

identificou-se que o periódico já publicou 337 produções científicas: 241 artigos gerais e 96 textos de dossiês. Ademais, foram publicadas 130 produções de caráter técnico: 53 resenhas, 29 entrevistas, 28 ensaios fotográficos e 20 críticas musicais na seção discografia.

Nota-se a importância do Nordeste nas produções científicas. A região foi o berço de Luiz Beltrão, nascido em Pernambuco, e José Marques de Melo, natural de Alagoas (e que depois fortalece o campo justamente a partir de São Paulo), bem como dos discípulos Roberto Benjamin e Osvaldo Trigueiro. Também se valoriza o peso da UEPG nas produções técnicas. Os professores Sérgio Luiz Gadini e Karina Janz Woitowicz, enquanto editores da RIF, estimularam a produção sobre folkcomunicação localmente. Em oposição, aponta-se a baixa presença de autores oriundos do Centro-Oeste e Norte. Embora a RIF tenha organizado um dossiê sobre amazonidades em 2019 - o que fez alavancar a presença de autores do Norte - acredita-se que seja necessário diversificar algumas temáticas dos dossiês por meio das regiões brasileiras. Abordar realidades regionais pode induzir pesquisadores a se interessarem e produzirem a partir da teoria de Beltrão.

Diante dos dados do levantamento, chama também a atenção a indicação da pequena e restrita presença de pesquisadores de fora do Brasil. Quanto às produções científicas, em 40 edições da RIF, houve 532 autores brasileiros em contraponto aos 38 estrangeiros provenientes da Europa (16 de Portugal e 3 da Espanha), América do Sul (11 do Chile, 2 da Argentina e da Colômbia, além de 1 autor da Bolívia, Equador e México) e África (1 de Angola). Já em relação às produções técnicas, a revista contou com 132 pesquisadores do Brasil e 8 do exterior (5 de Portugal, 2 do Chile e 1 da Nova Zelândia).

Por fim, trabalhos como este ajudam a identificar nichos dos estudos em comunicação no Brasil. Assim como na RIF, pesquisas semelhantes poderiam ser aplicadas em periódicos temáticos específicos, como a Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo (REBEJ), mantida pela Associação Brasileira de Ensino de Jornalismo (ABEJ), sobre o ensino de Jornalismo; e Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM), publicação da Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (Rede Alcar), sobre a história da mídia.

## REFERÊNCIAS

FURTADO, Kevin Willian Kossar; GADINI, Sérgio Luiz; WOITOWICZ, Karina Janz. Disposição geográfico-institucional dos pesquisadores folkcomunicacionais no Brasil: perfil da produção científica de 15 anos

da Conferência Brasileira de Folkcomunicação. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v. 12, n. 27, p. 107-119, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/1937/1376>. Acesso em: 30 abr. 2021.

GADINI, Sérgio Luiz. **Questões sobre a RIF**. [Entrevista cedida a Felipe Adam, Kevin Kossar Furtado e Rafael Schoenherr]. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2021. E-mail.

GADINI, Sérgio Luiz; FURTADO, Kevin Willian Kossar. Retrato da Folkcomunicação no Brasil: análise temática das produções apresentadas em 15 anos da Conferência Brasileira de Folkcomunicação. *Comunicação e Sociedade*, São Bernardo do Campo, v. 35, n. 2, p. 159-184, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/view/3647/4209>. Acesso em: 30 abr. 2021.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia científica*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

WOITOWICZ, Karina Janz. **Questões sobre a RIF**. [Entrevista cedida a Felipe Adam, Kevin Kossar Furtado e Rafael Schoenherr]. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2021. E-mail.

WOITOWICZ, Karina Janz; FURTADO, Kevin Willian Kossar; GADINI, Sérgio Luiz. Revista Internacional de Folkcomunicação: 10 anos. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v. 10, n. 19, p. 6-7, jan./abr. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/1484/1055>. Acesso em: 30 abr. 2021.

## NOTAS

- 1 Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada na XX Conferência Brasileira de Folkcomunicação, realizada em São Luís (MA), de 29 de junho a 2 de julho de 2021..
- 2 Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- 3 Ver Furtado; Gadini e Woitowicz (2014) e Gadini e Furtado (2014).
- 4 “Ano” e “Edição” apenas como indicadores para situar as produções no tempo.
- 5 “Dossiê” e “Organizadores” não se aplicou a todas as edições.
- 6 A categoria “Autores” foi trabalhada parcialmente. Para o momento, não interessava a autoria nominal, mas o aspecto quantitativo dela.
- 7 A partir disso, para “Ano” e “Edição” foi dado mais destaque.
- 8 Entrevista concedida aos autores em 21 de abril de 2021.
- 9 Entrevista concedida aos autores em 27 de abril de 2021.
- 10 Ver Woitowicz; Furtado e Gadini (2012).
- 11 Projeto de extensão criado em 2010 e que até 2020 publicou em torno de 2 mil fotos sobre cultura em Ponta Grossa e região. Acervo disponível em: <https://www.flickr.com/photos/lentequente/>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- 12 O gráfico indica o ano de 2020 com apenas 15 textos, pois a pesquisa alcança até a edição 40 da RIF, equivalente ao primeiro semestre do ano.

- 13 Autores de universidades com 5 produções científicas publicadas: Universidade de Lisboa, Unip, UENF, UPE, UFT, UFC. Autores de universidades que tiveram 4 produções científicas publicadas: USP, UFSM, UFRGS, UFSC, Univates, PUC-SP, UNIFG, UFPA, Unimonte. Autores de universidades que tiveram 3 produções científicas publicadas: UC (Portugal), Uniaeso, ESPM, UFPI, UECE, UFPR, UFRR. Autores de universidades que tiveram 2 produções científicas publicadas: UTP, Cesumar, UNIR, CEUT, Univali, FSBA, Estácio, UNEX (Espanha), Unifamma, Uminho (Portugal), UFRJ, PUC Goiás, PUCPR, UP (Portugal), Unipampa, Unilasalle, UERJ, Unila, UEL, IESB, CEUB, Unisinos, Facipe, Unicsul, UA (Portugal), Unisul. Autores de universidades que tiveram 1 produção científica publicada: Faculdade Anhanguera, Fatec, UFAL, UESPI, UFU, UFCG, Unime, IPL, UNC, UCP (Portugal), Unicamp, Iphan, UnB, UNAM (México), Unicentro, Unicap, IFCE, UFF, UAN (Angola), UFMG, IF SERTÃO-PE, UNAB (Chile), Universidade do Amazonas, UCB, UEPB, FIB, Unipac, FAEF, UEPA, UFS, FADOM, UMA, Unifor, UTPL, UFG, UESB, Universidade São Marcos, Univiçosa, Uvigo (Espanha), Feevale, FEAPA, Urosario (Colômbia), Univap.
- 14 Autores de universidades que tiveram duas produções técnicas publicadas: UFPE, UFRPE, UFJF, UFAM e UACH. Autores de universidades que tiveram uma produção técnica publicada: UNIAESO, UFS, UP, UEMG, UFOP, UFSC, UESPI, UESC, UFCA, Unesp, UFMA, UEM, UNEMAT, UFRGS, UAM, UFMS, UNL (Portugal) e Massey University (Nova Zelândia).

Artigo recebido em: 15 de julho de 2022.

Artigo aceito em: 10 de novembro de 2022.

## NENHUM DISPOSITIVO A MENOS: SOBRE A EXPERIÊNCIA DA AUSÊNCIA DA SALA DE CINEMA

### NO LESS DISPOSITIF: ON THE EXPERIENCE OF THE ABSENCE OF MOVIE THEATRES

Marcos Kahtalian<sup>1</sup>

Leda Tenório da Motta<sup>2</sup>

#### RESUMO

O fechamento obrigatório das salas de cinema durante a pandemia do novo coronavírus não apenas afetou economicamente o setor, mas também intensificou a discussão da sobrevivência das salas. O tropo da morte do cinema foi retomado mais uma vez, tanto no campo teórico quanto da práxis cinematográfica. O artigo refaz o percurso teórico da discussão ontológica do objeto cinema, recuperando a necessária dimensão de experiência coletiva da atividade, como vem sendo apontado por diversos autores, como Jacques Aumont, e Raymond Bellour. Para tanto, mobiliza-se a revisitação do conceito de dispositivo de Jean-Louis Baudry em chave crítica a partir da recuperação fenomenológica do ato de ver filmes. Ao final do artigo aponta-se que a “espontânea” proliferação de *drive-ins* e outras ações podem ser sintomáticas de uma relação sentida como necessária pelo espectador de cinema e, portanto, configuradora ontológica do objeto cinema, o que não impede e até estimula outros dispositivos de visão.

#### PALAVRAS-CHAVE

dispositivo cinematográfico; sala de cinema; ontologia.

1 Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. E-mail: marcoskahtalian@gmail.com

2 Pesquisador do CNPq Nível 1. Pesquisador associado ao Reseau International Roland Barthes. Membro do grupo de pesquisa em Humanidades e Mundo Contemporâneo à testa do projeto Aceleração do Tempo e Pós-Democracia - Violência e Comunicação? no Instituto de Estudos Avançados da USP. Possui graduação em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo (1972), mestrado em Semiologia Literária pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1978) e doutorado em Semiologia Literária pela Université de Paris VII (1983). Fez pós-doutorados na Université de Paris VII (1986-1988) e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995-1997), sobre Celine e Francis Ponge. Estudou com Roland Barthes, Gérard Genette e Julia Kristeva. É hoje professor assistente doutor do quadro de carreira do PEPGCS/PUC/SP, onde vem se dedicando aos objetos da comunicação, entendidos como fatos de linguagem e à psicanálise dos discursos midiáticos. E-mail: ltmotta@pucsp.br

## ABSTRACT

The mandatory closing of movie theaters during the new coronavirus pandemic not only affected the sector economically, but also intensified the discussion of their survival. The called death of cinema was resumed once again, both in the theoretical field and in cinematographic praxis. The article retraces the theoretical path of the ontological discussion of the cinema object, recovering the necessary dimension of collective experience of the activity, as has been pointed out by several authors, such as Jacques Aumont, and Raymond Bellour. To this end, the revisiting of the concept of Jean-Louis Baudry's *dispositif* theory is mobilized in a critical key based on the phenomenological recovery of the act of watching films. At the end of the article, it is pointed out that the "spontaneous" proliferation of drive-ins may be symptomatic of a relationship felt as necessary by the cinema viewer and, therefore, the ontological configurator of the cinema object.

## KEYWORDS

cinematic *dispositif*; movie theatre; ontology.

## O ESTADO DAS COISAS: OU DE COMO A AUSÊNCIA AMPLIOU A PRESENÇA

Ainda é cedo para avaliar completamente os impactos da pandemia da covid-19, sobretudo nos estágios iniciais em 2020 e 2021, para a sobrevivência das artes do espetáculo; mas já é seguro afirmar, por óbvio, que as perdas econômicas - além das perdas humanas mais graves ainda - foram significativas. Estudo da Fundação Getúlio Vargas estima as perdas na assim chamada economia criativa no período 2020-2021 em valores ao redor de R\$ 70 bilhões (FGV, 2020)<sup>1</sup>, com prejuízos de quase 90% em setores da economia criativa mais associados à exposição de público

Dada a magnitude desse impacto negativo - além da tragédia humana em si gravíssima - o setor artístico, como um todo, procurou reagir como podia, na ubíqua plataforma da internet. Não podendo ter o contato físico, a proximidade e as aglomerações, assistiu-se então às estratégias de sobrevivência dos agentes culturais, sobretudo através de agenciamentos pela internet: visitas virtuais a museus, teatro *on-line*, *live-shows*, apresentações dialogadas, tudo, enfim, que fosse na direção de soluções para a simultânea necessidade intrínseca de expressão da solvência econômica.

Cabe destacar que, para os trabalhadores da cultura, desprovidos de meios de subsistência, e mais ainda para comunidades periféricas, as ações culturais *on-line* e as *lives* foram estratégia de manutenção da atividade e de partilha de um momento doloroso para todos.

Há, nesse contexto, o caso particular da exibição de filmes em salas de cinema que permite uma análise particular. Se ver filmes em salas de cinema já vinha perdendo espaço para outras formas de assistência, como se verá a seguir, a pandemia foi percebida muitas vezes como um ponto de virada, a decretar o fim, ou a obsolescência das salas de cinema.

Esse processo de declínio das salas vinha ocorrendo e antes mesmo da pandemia, em 2019<sup>2</sup>, avaliava-se de forma corrente o declínio das salas como forma de recepção fílmica e o fato de que o *streaming* de filmes já poderia ter superado o faturamento da exibição tradicional.

Enquanto para outras artes do espetáculo a pandemia foi vista como um intervalo até a retomada das suas atividades, questionou-se largamente na imprensa especializada - e mais uma vez na história do cinema, como se verá mais à frente - a sua sobrevivência<sup>3</sup> pelo menos como experiência de sala de cinema. Cabe-nos perguntar o porquê.

A ninguém teria ocorrido, entretanto, que o teatro *on-line* substituiria o teatro presencial, ou que a visita virtual a um museu eliminaria a visita *in loco* e, por assim dizer, aurática das obras; assim como *lives* musicais não terminariam com os shows presenciais. Para as formas de expressão artística e para os produtos culturais, a potencialidade do “*on-line*” foi uma soma, não uma subtração. Isto é, foi possível crer que as novas formas *on-line* acrescentar-se-iam às formas tradicionais presenciais de produção e consumo dos bens culturais. Porém, no caso do cinema em sala, isto não ocorreu. Afinal, qual seria a diferença entre ver um filme em sala e o conforto de sua casa? Faria sentido ainda essa modalidade de apreciação, ou seria ela apenas a epítome de uma época passada? Questões como essa foram debatidas exaustivamente e, inclusive, pelos maiores interessados economicamente, como os produtores.

Uma grande empresa como a Warner decidiu lançar seus filmes somente em *streaming*. Até mesmo um estúdio como a Disney lançou seu filme *Mulan* (2020) unicamente pela sua plataforma *on-line*; já a Universal reduziu a assim chamada janela de exclusividade para exibição do filme em salas de 75 para 17 dias<sup>4</sup>. Foram todos golpes duríssimos



a testar tanto um modelo de negócios quanto uma prática de consumo dos filmes. Do mesmo modo, festivais de cinema passaram a fazer “festivais *on-line*” e mesmo grupos exibidores voltados ao circuito dito de filmes de arte e ensaio começaram a prover filmes em plataformas *on-line*, como foi o caso notório no Brasil do cinema Belas Artes em São Paulo e do Grupo Estação Botafogo no Rio de Janeiro.<sup>5</sup>

Este trabalho tem como propósito evidenciar que o fim suposto do cinema em sala poderia ser mais uma etapa das tão repetidas mortes a que o cinema enquanto forma de expressão artística vem recebendo ao longo de sua já não pequena história. Se antes essa morte era motivada por questionamentos ontológicos da forma, agora ela também ocorre pela pressuposição da morte dos dispositivos, alguns deles, no caso, o dispositivo da sala de cinema. Nesta avaliação, entretanto, os dispositivos resistem, somam-se e não se subtraem. Como será visto, a ausência da sala magnificou sua presença e a súbita necessidade de recriação de dispositivos similares, como os *drive-ins*, que então instalaram-se podem ser sintomáticos desse processo. Começamos, portanto, por revistar um pouco dessa teoria que aponta para um declínio longo do cinema.

A morte do cinema enquanto forma artística expressiva é um tópico recorrente na historiografia crítica do cinema, a tal ponto de já ter em si mesma uma pequena antologia. Como comenta, entre outros, Andre Gaudreault (2016, pg. 15) no seu livro exatamente sobre a morte do cinema: a cada vez que surge uma nova tecnologia, decreta-se a morte do cinema - desta vez de forma definitiva. O pressuposto dessas mortes seria exatamente a questão ontológica do cinema, abalada por mudanças geradas por novos contextos de tecnologia e recepção. Como bem apontou Fernão Ramos em artigo sobre a mesma temática, “trata-se da querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim” (RAMOS, 2016, p. 32).

Como nunca se consumiu tanto audiovisual quanto na pandemia, até por exclusão forçada, a questão da sala de cinema agudizou então a questão ontológica supracitada. Como forma de ver o filme, há muito tempo a sala de cinema já não é o local de maior audiência. Este artigo irá procurar tematizar a questão ontológica, sumariando alguns de seus aspectos básicos, porém confrontando-os com a teoria dos dispositivos, como primeiramente proposta por Jean-Louis Baudry (1975). Essa teoria será resgatada em seus elementos críticos, atualizando-a para um cenário multiplataforma atual.

O artigo irá propor que a forma cinema, tal como se pratica, define-se menos por uma leitura essencialista das potencialidades, do que por uma articulação de modos de ver configurados por dispositivos diversos. Sugere-se ainda que no caso da forma cinema em sua acepção tradicional em sala, como prática social, o efeito cinema ocorreria por uma articulação da construção coletiva de significações em uma sessão de cinema, indicando que ver um filme é diferente do ato de ir ao cinema. E finalmente, que possivelmente o ato definidor da experiência fílmica citada é a visão conjunta em um espaço público de uma sessão exibida, em determinado conjunto de condições, um dos quais, é ela mesma, a sala de cinema, isto é, o espaço de sua fruição.

Para isso será articulada uma revisão crítica da teoria do cinema e especialmente das teorias do dispositivo, finalizando com a avaliação de dois fenômenos que a pandemia fez emergir no seio das artes cinematográficas, a volta do *drive-in* e as campanhas de arrecadação para salas de cinema.

## **A QUESTÃO ONTOLÓGICA É JÁ ANTOLÓGICA: DA ONTOLOGIA DO CINEMA À TEORIA DO DISPOSITIVO DE BAUDRY – O PAPEL DA SALA DE CINEMA**

Para uma invenção que não tinha nenhum futuro (como consignou a lenda), o cinema já conta com um longo passado, dotado inclusive de seus mitos fundadores: aquele da primeira sessão de cinema, por exemplo, cuja nota biográfica sempre enfatizou, desde a origem, a impressão de realidade da nova invenção.

Como se sabe, foi justamente a impressão de realidade, a novidade do assim chamado real fotográfico, das imagens em movimento, um dos primeiros atributos percebidos naquela invenção que dará, posteriormente, lugar a leituras realistas do meio e essencialistas à respeito da imagem, da ontologia fotográfica, em que André Bazin (2018) desponta como auge, mas não apenas.

Mas além do realismo da imagem fotográfica, também desde seus primórdios, vários outros aspectos do cinema foram magnificados, como a fotogenia elogiada, entre outros por cineastas e igualmente teóricos como Jean Epstein, ou a montagem por Sergei Eisenstein, enquanto a narrativa clássica se codificava em uma série de filmes de ficção que tomava convenções tanto do teatro quanto da literatura. Todos são temas da assim

chamada experiência do cinema e são bastante conhecidos e repertoriados, em antologias, como a paradigmática de Ismail Xavier (2008) no cenário brasileiro.

O advento do cinema sonoro marcaria uma outra ruptura, ou continuidade - como sempre quis uma leitura teleológica do meio em direção a um suposto realismo maior - percepção que concorda-se ser equivocada a partir de uma revisão crítica de uma teoria de arqueologia das mídias, como bem demonstrado por Thomas Elsaesser (2018).

É conhecida a rejeição de grupos de cinéfilos e teóricos e as discussões suscitadas à respeito de quanto o som conspurcaria o filme, em que o verdadeiro cinema seria aquele anterior, da época muda, apenas “visual”.

Essa é só mais uma das mortes do cinema, que aconteceria toda vez que uma nova tecnologia aparece, como bem catalogou Andre Gaudreault (2016). Segundo o autor, seriam em número de oito as mortes do cinema; a última de suas mortes seria provocada pelo advento massivo do digital, em que recursos de computação cada vez mais vastos mitigariam até mesmo aqueles assim chamados sentidos indiciais das imagens, em termos peirceanos.

Entretanto, além de uma história de sua ontologia e de suas mortes, o cinema também sempre foi percebido de forma mais ampla, como fato social mais amplo e seus impactos na sociedade não passaram despercebidos desde o início. Ao lado da ontologia, corria também um pouco da sociologia, dos efeitos e condições sociais do novo meio.

Destacamos aqui as formulações Hugo Mauerhoffer (2008) com a sua basilar teoria da assim chamada situação-cinema que, sem dúvida, é uma prefiguração das condições empíricas do dispositivo, como Baudry desenvolverá depois.

Vale lembrar ainda os frankfurtianos que ora viam o fenômeno como alegoria, como liberação de um inconsciente ótico como queria Walter Benjamin, ou então como catástrofe e signo de uma visa lesada, como Theodor Adorno<sup>6</sup>.

Será ainda sob uma perspectiva antropológica, por assim dizer, que o trabalho de Edgar Morin (2014) irá consignar então o cinema como fato social e antropológico maior, o cinema como imaginário pleno, como formulação mental, ainda que partindo de premissas bastante objetivas de construção de sentido.

Mas é mesmo Mauerhoffer (2008) o autor que mais se aproxima daquela reflexão inicial sobre o que constituía o cinema como experiência do espectador em sala, para qual cunhou o termo de “situação cinema”. Mauerhofer avaliava quais os pressupostos que faziam com que essa situação ocorresse, como a imersão no escuro, o relaxamento postural, a concentração em um foco único de atenção e assim por diante. Era uma espécie de mergulho fenomenológico no novo meio. O autor não eludia os efeitos sociológicos do cinema sobre os públicos das cidades, mas observava ativamente quais eram as condições em que se realizava, diga-se assim, aquela magia, o cinema. O que Mauerhoffer estava a pensar era a sessão: o que era aquilo, por que ocorria e como ocorria?

Embora possa se ressaltar o autor por uma postura mais descritiva e talvez de menor mergulho analítico, Mauerhoffer percebeu então que mais do que o meio, e mais que os efeitos sobre a sociedade - dividindo aqui algo simplisticamente duas grandes orientações, pode-se dizer uma mais essencialista sobre o meio, outra mais sociológica - havia ali uma experiência, uma abertura fenomenológica para o ato da sessão vivenciada, que de alguma forma dizia algo sobre o objeto.

Tal fato é interessante: mito de origem ou não, o cinema é talvez a única arte com uma data de nascimento oficial. Aquela sessão inaugural do trem chegando a uma estação, como um espectro, pairaria sobre as sessões seguintes, no dizer de Raymond Bellour (2012). O cinema nasce de um espetáculo público, e, mesmo considerando as modificações e melhorias das condições de exibição, pode-se dizer, de acordo com Bellour (2012, p.18) que aquela sessão inaugural ainda perdura em seus constituintes mínimos: um ambiente escuro, um lazer coletivo, uma fruição de imagens em movimento que são projetadas contra uma tela/parede opaca: a situação cinema estava ali e continuaria ainda.

Bellour, à moda de um diálogo platônico, vai discutir a querela dos dispositivos com um interlocutor imaginário, para no estilo maiêutico tentar afirmar o seguinte: Baudry estaria certo com a questão dos dispositivos, mas estaria também errado. É que para Bellour (2018, p. 17), paradoxalmente, o dispositivo cinematográfico é histórico, mas também transhistórico. Haveria algo no dispositivo, como primeiro teorizado por Baudry, alguns elementos que persistiriam, não obstante as modificações naturalmente históricas pelas quais ocorre a sessão. Bellour (2012, p. 14) parte de uma declaração categórica para polemizar com seu interlocutor do diálogo imaginado, afirmando que:

A projeção vivenciada de um filme em sala, no escuro, o tempo prescrito de uma sessão mais ou menos coletiva, tornou-se e resta a condição de uma experiência única e de memória, definindo seu espectador, e que qualquer outra visão altera mais ou menos. E somente isso pode ser chamado de 'cinema'.

Bellour, portanto irá partir da situação do espectador, menos que do meio, como o condicionante de uma definição, portanto ontológica, do que é o cinema. Enquanto houver filmes passando no cinema (o lugar, o espaço, a sala) haverá cinema, diz Bellour (2012, p. 19). Quando isso acabar, haverá então outra coisa, nem pior, nem melhor, apenas diferente. Vindo de Bellour, reconhecido por sua intensa produção crítica favorável aos vários dispositivos e instalações em museus, reflexões sobre videoarte, é e não é surpreendente; o que o autor está declarando é que existe alguma coisa ali, que só acontece ali, naquela experiência coletiva. Será visto à frente, inclusive com Elsaesser (2018), que isso não contradiz as outras experiências, porém particulariza uma delas. O diálogo é claro com a teoria de Baudry, que passamos a comentar. Trata-se do artigo clássico sobre o dispositivo cinematográfico.

Nesse artigo Jean Louis-Baudry (1975) apresentou uma teoria coerente (e coerentemente negativa) a partir das condições tecnológicas da projeção de cinema como sendo um dispositivo destinado a reforçar a perspectiva centralizadora e renascentista, a partir do momento em que colocaria o homem como centro geométrico da visão, objetificando o mundo, reproduzindo assim os sentidos de uma visão imposta.

Outro artigo clássico de Baudry sobre os efeitos ideológicos do aparelho de base do cinema também irá apontar, no aparato técnico, a inscrição ideológica do olhar burguês. A própria técnica da construção do aparelho cinematográfico, todo processo de captura de imagens e reprodução delas era inapelavelmente ideológico, isto é, ideológico burguês (BAUDRY, 1978). De repente, portanto, como sugere Baudry, a situação cinema era uma armadilha. O cinema era nada mais nada menos que a caverna platônica, explicitamente evocada por ele, em que o mito virou realidade. O declínio teórico das salas, em nossa avaliação, começaria aqui.

O espectador de cinema, tal como os prisioneiros da caverna que olham as sombras projetadas, não conseguiriam ver e se recusariam a observar o real mesmo quando advertidos sobre isso. Cópia de uma cópia, a imagem era uma ilusão, mera aparência e por isso Platão a condenava. A leitura informada de Baudry a partir de Freud e Lacan irá equivaler a cegueira dos prisioneiros da caverna à cegueira dos espectadores, pois

estar-se-iam prisioneiros de um dispositivo, não apenas ideológico ele mesmo, mas incapaz de dizer a verdade.

A originalidade do artigo era construir uma narrativa em que ocorre a superposição de um constructo técnico-geométrico ao aparelho psíquico em estado de regressão. Não há como minimizar o fato: o artigo deixa claro que a sessão é negativa e a própria escolha do termo, dispositivo, a partir de Foucault, indica que o cinema, se for desse jeito, em uma sessão de cinema, só poderá produzir escravos da caverna condenados à realização de um olhar burguês que estabiliza e enfeitiça o mundo para ser dominado.

Tal visão, altamente idealista, a partir de uma análise de ordem materialista, foi muito criticada desde o início (HAGENER, 2018, p. 87), seja pela crítica feminista, que acusava a teoria de fetichizar a tecnologia, ou pela crítica à controversa teoria do estádio do espelho de Lacan, além das críticas às grandes teorias sobre o cinema (BORDWELL; CARROL, 1996).

E aqui será feita uma elipse temporal, um salto no futuro, como fazem alguns filmes: 30 anos depois, com a fragmentação das mídias, a proliferação dos discursos críticos, fica mais ainda evidente o esquematismo de Baudry, que precisava mesmo de um espectador amarrado, pura visão e tara escópica, para existir como formulação (ELSAESSER, 2018). Um filme é visto com todo o corpo, que é superfície sensível, e não pode se subsumir apenas ao olhar.

Como aponta Vivien Sobchack, o filme é uma “expressão da experiência por experiência” (SOBCHACK, 1992, p. 3). No cinema, para a autora, a comunicação intersubjetiva ocorre entre espectador, filme e cineasta, através de percepção corporificada. Ocorreria então uma percepção da experiência e uma experiência da percepção, uma vivência compartilhada de estar e ser no mundo (Sobchack, 1992, p. 5). A questão é, portanto, que todo o corpo atua na visão do filme, e som e imagem são percebidos e somatizados pelo espectador que consente na fruição de uma sessão. A prática de percepção do filme é a própria experiência prática da sua percepção.

Exatamente é isso que de alguma forma se trata quando se fala de cinema, quando se diz: “vou ao cinema”, em que ocorre a metonímia: o cinema (a sala, o espaço) pela arte (o cinema). Trata-se de uma leitura da práxis bastante aderente à visão de Jacques Aumont (2012, p. 54-55), quando se perguntou sobre o que restaria do cinema e chegou

à conclusão de que o cinema como prática social, ainda que como forma minoritária de consumo do audiovisual, continuava a existir.

O cinema em sala teria sido um dispositivo particularmente bem-sucedido, que por assim dizer, venceu, não por destinação natural, mas porque talvez contivesse nele elementos de atração para seus públicos, o que seria um mistério então (BELLOUR, 2018, p. 21). Talvez o grande mistério do cinema, para Bellour, seja essa sua existência, a necessidade de visão conjunta em uma sessão de filme. Pouco importa que um filme seja longo ou curto, de ficção ou não: o que importa é “o essencial da projeção é a experiência ela mesma” (BELLOUR, 2012, p. 38). Trata-se apenas da singularidade da experiência, diz Bellour (2012, p. 20), não havendo nisso nada de componentes puros e transcendentais, mas apenas o reconhecimento de que é um outro tipo de dispositivo que deu certo, por assim dizer, nem melhor, nem pior, sendo ele apenas aquele que se configurou chamar de cinema e que apontaria para uma prática que independe do que é projetado.

É o que também aponta Fernão Ramos (2016, p 42) em diálogo com o texto de Bellour, polemizando sobre a querela dos dispositivos:

A sessão, como modo de passar do filme, é o que existe de mais particular ao cinema. É o que o particulariza dentro do conjunto das artes e dos dispositivos. A sessão como modo de passar é tão importante para a definição do filme que nos permite abandonar a tentativa de ver sua especificidade nas imagens moventes.

Roland Barthes - curiosamente na mesma revista em que Baudry publicou o seu ensaio - vai se referir à essa vocação sensual da sala como local da experiência fílmica.

De fato, no conhecido pequeno ensaio de 1975 “*En sortant du cinema*”, ele discorrerá sobre o efeito de sair de uma sala de cinema. Assim fazendo, permite-nos voltar, agora melhor armados, àquela situação própria da experiência do cinema de que falava Mauerhofer. Barthes, explica que lhe agrada, em silêncio, sair do escuro para o lusco-fusco das ruas, enquanto reflete sobre o filme que viu, enquanto a realidade é ainda algo que aos poucos vai se formando.

Comentando este artigo, Jacques Rancière irá propor que: “ao discurso avassalador da época sobre o dispositivo”, Barthes coloca “uma experiência erótica imaginária, que torna o cinema uma coisa tátil” (WATTS, 2015, p. 170)<sup>7</sup>.

Ao cinema se vai: trata-se de um lugar, para o qual o espectador inclusive se prepara, em relação ao qual se coloca em disponibilidade. Para Barthes a sala escura é um “cubo obscuro”, e ele vê também uma metonímia em que a escuridão da sala é prefigurada pelo onirismo crepuscular, o qual ele indica ser preparatório para a hipnose no sentido de Breuer-Freud (BARTHES, 1975, p.104). A metonímia que também ele aplica à sala: “Eu nunca pude, ao falar sobre cinema, me impedir de falar na ‘sala’, mais do que no ‘filme’”.<sup>8</sup>

Para Barthes, o escuro da sala, o preto em si, é a cor de um erotismo difuso, ao qual os espectadores acolhem e pelo qual são acolhidos, inclusive pela sua postura, meio deitada, os pés alongados, o corpo indicando sua disponibilidade. Disponibilidade a qual ele compreende que seria a melhor definição do erotismo moderno, não o erotismo da publicidade, mas o da grande cidade (“*grande ville*”).

É interessante que Barthes nesse pequeno texto vá falar da diferença espectral que é ver um filme na TV, em que a fascinação, segundo ele, desapareceria, veja-se bem, pelo espaço familiar (grifo nosso), onde o erotismo sucumbiria, estaria interdito, a TV nos condenando à Família, assim mesmo, em maiúsculas (BARTHES, 1975, p.105).

Como aponta Emmanuel Ethis (2018, p. 12) o cinema seria a arte de partilha em público de um discurso audiovisual. O espectador aprenderia muito cedo que ir ao cinema é viver a experiência de um ver em conjunto e que, mais ainda, ao partilhar um filme, o espectador assumiria também o risco de se partilhar. Haveria para Barthes então, como espectador, a possibilidade de um corpo narcísico que se identifica com a tela, e um corpo perverso, pronto a fetichizar não a imagem, mas aquilo que a ultrapassa. Em suas palavras: “o grão do som, a sala, o escuro, a massa obscura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída” (BARTHES, 1975, p.106).

Não seria o cubo obscuro, em que se deixa entrar, com esta disponibilidade sensível, para depois de apreciar imagens moventes, entre o sonho e o real, entre o sensível e o imaginário, retornar meio desfalecidos para as luzes da realidade aparente (esta sim) - o equivalente de uma caverna? À contrapelo da alegoria platônica, mergulha-se no escuro para ver mais, para ver aquilo que não se deixa ver, enquanto se está saturados de visível do lado de fora deste cubo obscuro.



Por que não uma exibição privada, pode-se questionar, e por que não uma exibição para um único olhar e sim para vários? É Walter Benjamin que em um de seus mais reproduzidos escritos - aquele da reprodutibilidade técnica - vai declarar:

O decisivo, aqui, é que no cinema; mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. (BENJAMIN, 2010, p.188)

Mais ainda, o crítico frankfurtiano vai destacar que as miradas individualizadas terminaram com o estereoscópio, com a galeria de arte, e que seria inconcebível uma sala de cinema vazia. A leitura atenta do texto mostra que a análise de Benjamin (2010, p. 185) vai à organização dos espaços das diferentes artes, por exemplo o espaço dos museus, para chegar nesse novo espaço de massas, exemplarmente dado pelo cinema. Ao fazer a análise da reprodutibilidade, Benjamin magnifica a situação-cinema como paradigmática da dessacralização da aura, notando a comparação clássica entre a pintura que desejaria ser vista de forma única e individualizada e uma arte de massas, o cinema, segundo ele, só comparável como fruição de multidão pela arquitetura ou pela epopeia antiga. Segundo Benjamin (2010, p. 189), “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”. Fazendo também a analogia com o inconsciente freudiano, a câmera abriria o inconsciente ótico da humanidade e aqui destaca-se justamente esse aspecto da coletividade a que Benjamin aludia.

A percepção coletiva do público, em sua acepção, apropria-se do modo de percepção individual do psicótico ou do sonhador, abrindo a brecha na lição heraclitiana de que o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. Tremenda inversão, em que, como pontua ironicamente, o camundongo Mickey representa o sonho coletivo, denotando, é claro, certa avaliação negativa do meio como controlador das psicoses de massa (BENJAMIN, 2010, p. 190). Há, porém, ao final do texto, uma notável concordância de Benjamin sobre o aspecto tátil do cinema. Realizando o paralelo com a arquitetura, Benjamin vai fazer a contraposição entre a recepção tátil e a recepção ótica, a partir da arquitetura, a mais social das artes. Segundo ele, a recepção tátil se efetuará menos pela atenção que pelo hábito. Na arquitetura, o hábito em grande medida também determinaria a percepção ótica e, segundo ele as tarefas impostas ao aparelho perceptivo não seriam insolúveis apenas por uma perspectiva ótica, que não se fizesse hábito, vale dizer, uma percepção tátil (BENJAMIN, 2010, p. 193). Nas próprias palavras de Benjamin:

E aqui, (no cinema,) onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento de forma originária. Mas nada revela mais claramente as tensões do nosso próprio tempo de que o fato que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema., através do efeito de choque de suas sequências de imagens (BENJAMIN, 2010, p. 194).

Portanto, esse texto vai indicar o cinema como a solidificação de um hábito de massas, que implica uma nova mudança de percepção, saindo-se do paradigma do indivíduo para o coletivo, no contexto das mudanças urbanas e do aparelho perceptivo.

Pode-se dizer ao final, talvez recuperando o mito da caverna e as teorias do dispositivo de Baudry, que o cinema como atividade coletiva e como dimensão espacial de afetos inscreveu-se na cidade e tem sua especificidade, sua forma de expressão. É menos um dispositivo aprisionador da perspectiva monocular, e mais um espaço de conjuração coletiva de imagens. Essa conjuração coletiva de imagens é que foi abalada pela pandemia e, claro, pelas mudanças de longo prazo que já vinham ocorrendo quanto à recepção do audiovisual. Nesta avaliação, foi justamente a ausência forçada dessa conjuração coletiva de imagens que implicou uma necessidade latente de sua volta: seja pela “súbita” aparição de *drive-ins*, campanhas coletivas de financiamento de salas de cinema de resistência, e mesmo por festivais *on-line*.

## A VOLTA DO COLETIVO E O SIGNIFICADO DO CINEMA COMO EXPERIÊNCIA SOCIAL PARTILHADA

A pandemia acabou gerando um experimento social inédito: não podendo ir ao cinema, não bastou o *streaming*, mas foi preciso recuperar outras formas de ver o filme em conjunto, seja em festivais *on-line*, seja com a recuperação de formas coletivas como o cinema em *drive-in*<sup>9</sup>. Observou-se durante a pandemia ações diversas de mobilização para o cinema voltar como atividade social, o que nos parece indicar a necessidade igualmente de observar imagens moventes em um caráter coletivo, com algo de certo transe hipnótico ou mágico-religioso. Dir-se-ia que a ausência da expressão coletiva de visão do filme, paradoxalmente, gerou a latência pelo seu retorno.

Voltando à sala de cinema como espaço típico para esta visão partilhada, e à alegoria da caverna platônica, pode-se dizer que os espectadores teriam, nesse contexto pandêmico, buscado uma sala, um espaço de coletividade, ainda que como virtualidade.

Isso teria ocorrido, entre outros espaços, nos *drive-ins*, nos festivais *on-line*, nas *lives*. Novos dispositivos teriam se viabilizado para a visão conjunta, como expressão partilhada de uma ausência.

Como escreveu Arlindo Machado (2008, p. 33), a caverna (a sala) pareceu ser uma necessidade:

Se é certo, tanto para Platão quanto para seus seguidores, que a cena da caverna tem um sentido crítico, fundando um horror à razão dos sentidos, não é menos certo também que, contraditoriamente, ela exprime um desejo que se vem tentando realizar ao longo dos séculos: exatamente a viabilização técnica de tal dispositivo.

A caverna, claro, como visto, é uma metáfora poderosa deste desejo pelo dispositivo que o cinema articulou, mas que sempre talvez tenha existido e venha a existir. Ela articula dois lugares, um dentro e um fora, um claro e um escuro, um lugar onde se projeta, e outro em que a luz deixaria tudo ver e não apenas um teatro de sombras. Como metáfora e como mito. Mas por precaução pergunta-se: e se não for nem uma metáfora, nem um mito? E se a caverna responder de fato a uma voragem especular da alma?

Werner Herzog (2011) no documentário de 2011, “*The Cave of Forgotten Dreams*” vai com um pequeníssima equipe e câmera revelar pela primeira vez os desenhos rupestres de Chauvet, caverna na França, datados de 32 mil anos, mais que o dobro das outras pinturas reconhecidas. Observa-se, com a parca luz que é trazida pela equipe, a câmera mostrar leões, bisões, cavalos e grupos humanos; cenas de caça e cenas de cópula; magia, religião, festa ou o que quisermos: os sonhos esquecidos.

Há uma parede com diversas mãos pintadas ali, como naquele jogo infantil de mergulhar a mão em tinta, onde Herzog acredita ver uma mão que se singularizaria no grupo, aquela de um primeiro artista. Não importa se esta é uma projeção do próprio diretor. Há ali, ele o vê claramente, e o narra em *off*, um proto cinema. É cinema, ele diz, quando as tochas iluminam esses desenhos, já que ali a iluminação sem tochas seria impossível e impossível que desenhassem e vissem as imagens no escuro. Portanto uma luz que ilumina os desenhos que, colocados lado a lado, articulam uma ilusão de movimento. Cinema tátil, cinema da mão, cinema digital, de dedo.

Agora que o cinema - ou o filme - está cada vez mais nos dispositivos móveis - e, lembra-se, táteis - são as mãos que se aproximam das imagens, procurando nelas também se inscrever, ainda que como virtualidade. Trata-se de outra coisa, é claro, de uma ação

quase sempre individualizada, e não coletiva, e em regimes de interrupção, de distração social ou em regimes de dispositivos museológicos - em que tudo muda, como diz Bellour (2012). Se visita um museu; mas se vai ao cinema. Porém, como foi dito, persiste a necessidade do encontro coletivo, da visão conjunta e deste dispositivo particular que é a sala de cinema.

E a comunidade de cinéfilos, que muitas vezes se refugia em uma sala escura como em uma caverna, pode muito bem achar que este tipo de encontro deva ocorrer com uma determinada liturgia, em paredes ou telas de sua eleição, indicando a particularidade deste dispositivo que é a sala de cinema.

Para compreender a noção de cinefilia, recorreu-se à abordagem basilar proposta por Antoine de Baecque, que justamente escreveu um livro para apresentar esse conceito.

Baecque associa a cinefilia ao que chama de uma vida organizada ao redor dos filmes, em que o cinema ocuparia uma centralidade. Em suas próprias palavras, a comunidade cinéfila “se forma nos arredores das salas ou dos cineclubes” (BAECQUE, 2010, p. 36). Ele entende por comunidade cinéfila não o círculo do fã, mas o do cultor. O cultor discursaria sobre os filmes, o que explicaria os textos críticos e a multiplicação de publicações especializadas, e mesmo o circuito de salas e festivais voltadas à essa comunidade. Baecque (2010, p. 36) vê aí práticas culturais que se aproximam do culto, ao qual ele é literal:

Comparou-se muitas vezes a sala escura a um templo, e é verdade que a cinefilia, mesmo mantida nas redes mais laicas, é marcada por uma grande religiosidade nas suas cerimônias. A cinefilia é um sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala, de escrita.

Em sua análise, Baecque associa muitas vezes a formação sentimental das plateias às salas de cinema, onde, na sua expressão, “o *habitus* erótico é ritualizado” (BAECQUE, 2010, p. 305). Assim, entende-se que para a comunidade de cinéfilos o sentimento de ausência impulsionou outras ações de reconquista de um espaço percebido como vital.

Não foi, portanto, sem razão que a pandemia, para além da revisitação dos *drive-ins* gerou também iniciativas de manutenção e recuperação dos cinemas, sobretudo aqueles de rua, e aqueles de programação cinéfila, como foi notável o caso do grupo Estação Botafogo, que em campanha de financiamento coletivo conseguiu mais de

4.500 doadores que colaboraram com valores a partir de R\$ 50,00 gerando mais de R\$ 700 mil reais e impedindo o fechamento de suas portas<sup>10</sup>.

Curioso é que, assim como o cinema Petra Belas Artes em São Paulo, que já possui um serviço de *streaming*, também o grupo carioca anunciou o desenvolvimento de sua plataforma. Quando nem mesmo as salas de cinema - as maiores prejudicadas por suposto - temeriam o *streaming*, é sinal que a experiência de ir ao cinema deva continuar.

Não se trata então de um jogo de soma zero, em que apenas há um dispositivo vencedor. Ao contrário, trata-se de nenhum dispositivo a menos. E nenhum desses dispositivos poderá deter o monopólio de exorcizar o inconsciente ótico da humanidade; nem eles, os dispositivos, determinarão rigorosamente a impossibilidade de outras significações, pois há a liberdade do artista e do espectador, ambos criadores. Há tanta liberdade no aparelho celular quanto na sala de cinema e se foi possível entender o dispositivo da sala de cinema como uma experiência específica desejada pelos seus públicos, não se pode perder de vista as intensas hibridizações dos meios.

A defesa, pois, da sala de cinema, é menos uma defesa de um purismo que nunca existiu, mas da localização de um espaço dos afetos, e daquelas significações que acontecem ou podem acontecer em uma ida ao cinema. Talvez o cinema - este tipo de cinema - seja isso mesmo: um lugar ao qual se vai, voluntariamente, para suportar a experiência de uma duração partilhada de um discurso audiovisual. Sim, a caverna estará sempre lá, como mito e como dispositivo.

Talvez o erro de Platão tenha sido imaginar que a humanidade estava presa na caverna, quando eram apenas voluntários de um rito. Não se estavam acorrentados. Estavam apenas juntos, como dolorosamente a pandemia apontou.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *Que reste-t-il du cinéma?* Paris: Vrin, 2012.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif*. Paris: Communications, n.23, 1975.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*, Paris: Albatroz, 1978.

BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. *Communications*, Paris, n. 23, p. 104-107, 1975.

- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.
- BELLOUR, Raymond. *La querele des dispositifs: cinéma, installations, expositions.* Paris: P.O.L, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 1.
- BORDWELL, David; CARROL, Noël (ed.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies.* Wisconsin: Wisconsin University Press, 1996.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias.* São Paulo: Ed. Senac, 2018.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Teoria do cinema, uma introdução através dos sentidos.* São Paulo: Papyrus, 2018.
- ETHIS, Emanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics.* Paris: Armand Colin, 2018.
- GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. *O fim do cinema?* Campinas: Papyrus, 2016.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-Cinema & Pós-Cinema.* Campinas: Papyrus, 2008.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* São Paulo: Graal, 2008. p. 276-282.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica.* São Paulo: É Realizações, 2014.
- RAMOS, F. P. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galaxia*, São Paulo, n. 32, p. 38-51, ago. 2016.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of The Eye: A Phenomenology of Film Experience.* Princeton: Princeton University Press, 1992.
- WATTS, Philip. *Lé cinéma de Roland Barthes, suivi d'un entretien avec Jacques Rancière.* Paris: De L'Incidence Editeur, 2015.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* São Paulo, Graal, 2008.

## NOTAS

- 1 O estudo completo pode ser acessado em: [https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economicriativa\\_formatacaosite.pdf](https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/economicriativa_formatacaosite.pdf).

Acesso em 20/03/2021

- 2 A previsão é que em 2019 a arrecadação das empresas de streaming superaria a dos estúdios nas salas de cinema, segundo série de reportagens de Kyle Buchanan, para o New York Times, entre 20 e 24 de junho de 2019, com uma série de artigos entrevistando 24 figuras de proa do cinema norte americano, cujo tema era, mais uma vez, agônico: “*How Will the Movies (As We Know Them) Survive the Next 10 Years?*” consultado em: <https://www.nytimes.com/interactive/2019/06/20/movies/movie-industry-future.html> em 20/03/2021.
- 3 O volume de reportagens que “atestou” a morte das salas de cinema é imenso tanto em espaços críticos quanto

de divulgação cultural. Uma reportagem que tematiza claramente o assunto é: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/pandemia-e-alta-do-streaming-apressam-mudancas-ha-anos-previstas-no-cinema.shtml>. Acesso em 20/03/2021

- 4 Para saber mais: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/12/warner-bros-golpeia-os-cinemas-ao-lancar-filmes-direto-no-streaming.shtml>
- 5 Sobre algumas dessas plataformas: Estação Virtual: [http://grupoestacao.com.br/site/index.php?option=com\\_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=43&Itemid=292&lang=pt](http://grupoestacao.com.br/site/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=43&Itemid=292&lang=pt), e Belas Artes: <https://www.belasartosalacarte.com.br/>, acesso em 12/11/2022.
- 6 A esse respeito vale notar que praticamente em todas as páginas do texto de Adorno com Horkheimer sobre a Indústria Cultural, o cinema é mencionado ou sugerido de forma negativa.
- 7 No original: au discours écrasant de l'époque sur le dispositif, “ e “ une expérience érotique imaginaire, qui fait du cinéma une chose tactile.
- 8 No original: *Je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser “salle”, plus que “film”.*
- 9 Tema amplamente noticiado em várias partes do mundo onde ocorreu o mesmo fenômeno do ressurgimento dos drive ins. No Brasil, ver entre outras, a reportagem: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/cinema-drive-in-volta-a-triunfar-na-cultura-do-isolamento-social.shtml> acesso em 20/03/2021
- 10 Ver sobre a campanha: <https://benfeitoria.com/continuaestacao>, acesso em 20/03/2021.

SUBMISSÃO: 14/07/2021

ACEITE: 02/02/2023

## BAMAKO E A TAREFA POLÍTICA DO CINEMA: A CENA DO TRIBUNAL E A PALAVRA EM DISPUTA

## BAMAKO AND THE POLITICAL TASK OF CINEMA: THE COURT SCENE AND THE WORD IN DISPUTE

Julia Fagioli<sup>1</sup>

Gabriela Borges<sup>2</sup>

### RESUMO

Por meio de uma análise de *Bamako* (2006), buscamos investigar a possibilidade de reparação histórica de povos explorados e negligenciados através da escritura fílmica. O filme se passa na cidade homônima, na qual se instaura um julgamento ficcional. O que está em jogo são medidas legais da sociedade africana contra o Banco Mundial e o FMI. Tomamos como referência o pensamento de Jacques Rancière (1996), para quem a política é o conflito em torno da existência de uma cena comum. De maneira próxima àquilo que postula Rancière, o gesto de Sissako é o de colocar em disputa a possibilidade de que o povo africano seja ouvido por grandes instituições opressoras que cobram uma dívida.

### PALAVRAS-CHAVE

Bamako; estética; política.

### ABSTRACT

Through an analysis of *Bamako* (2006), we seek to investigate the possibility of historical reparation for exploited and neglected people through film writing. The film takes place in the homonymous city, where a fictional trial is established. At stake are legal measures taken by African society against the World Bank and the IMF. We take Jacques Rancière's (1996) thinking as a reference, for whom politics is the conflict over the existence of a common scene. Closely to what Rancière postulates, Sissako's gesture is to

1 Pesquisadora em estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: julia.fagioli@gmail.com.

2 Professora adjunta na Escola Superior de Educação e Comunicação e investigadora integrada do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: gabriela.borges0@gmail.com.



put in dispute the possibility that the African people will be heard by large oppressive institutions that collect a debt.

### KEYWORDS:

Bamako; aesthetics; politics.

## INTRODUÇÃO

Amanhece na cidade de Bamako, um homem caminha pela rua de chão batido, e no horizonte vemos uma torre em construção. Ao chegar em casa ele observa o cachorro, que ainda dorme. Após um corte, vemos uma mulher de costas, sentada diante de um espelho, se arrumando. Mais tarde saberemos tratar-se do casal Chaka e Melé, uma das histórias que ocorrem paralelamente em *Bamako* (2006).

Na cena seguinte há um homem no portão de uma casa, guardando um local que ainda não adentramos. Com um caderno em mãos, ele controla a entrada das pessoas. Quando acessamos o que está do outro lado do portão, no quintal da casa, vemos a configuração de um tribunal. No primeiro plano e ao fundo estão pilhas de documentos de um processo que parece durar não anos, mas séculos. Além deles, algumas pessoas sentadas, em silêncio, vestindo togas. Melé sai de casa e antes de passar pelo tribunal se vira para que alguém abotoe seu vestido. Todos estão em silêncio aguardando o início da sessão, mas o cenário e as cores azul e amarelo vibrantes do vestido de Melé já deixam claro que não se trata de um tribunal convencional.

Figura 1 – Frame de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

Nos próximos planos, Sissako nos apresenta melhor o ambiente da corte. Ao fundo, atrás da plateia, há uma mulher que carrega um bebê no colo, outras pessoas no quintal

convivem com o tribunal que está prestes a se iniciar. Ao mesmo tempo, o dispositivo cinematográfico se expõe quando entram em cena um microfone e uma câmera. Aos poucos um homem - mais tarde saberemos que se trata do cantor Zegué Bamba - caminha lentamente até chegar ao púlpito. O juiz pede que ele tire o chapéu e espere até que chegue sua vez. Ainda assim, ele diz: “as palavras são uma coisa... quando estão no coração, isso te domina. Se não as coloca para fora isso não dá certo” (BAMAKO, 2006). Um outro homem, que está sempre presente, traduz a fala de Zegué Bamba e o informa de que ainda não é sua vez. No entanto, o cantor resiste e continua: “a cabra tem suas ideias, mas a galinha também. Quando você vem para uma coisa, é preciso realizá-la. É por isso que você está aqui. Mas vir e partir sem se expressar... minhas palavras não ficarão dentro de mim” (BAMAKO, 2006). Só aí uma tela negra com o título do filme em letras brancas surge.

Após essa introdução fica claro aquilo que está em jogo - ou melhor dizendo, em disputa - no filme: a palavra. O que questionamos, neste artigo, é até que ponto seria possível uma reparação histórica de povos explorados e negligenciados através da escritura fílmica. No filme *Bamako* (2006), a narrativa se passa na cidade homônima, localizada no Mali, em um quintal compartilhado, na qual se instaura um julgamento. O que está em questão são medidas legais da sociedade africana contra o Banco Mundial e o FMI,<sup>1</sup> que são acusados pelas condições precárias de vida à qual as pessoas são submetidas no continente, em nome de interesses econômicos viabilizados por uma exploração predatória. O que motiva a ação ficcional é o aumento nas taxas de juros pelo Banco Mundial e o FMI, que impôs imensas dificuldades econômicas aos países africanos, que passaram a empregar uma parte muito significativa de seus recursos no pagamento dos juros da dívida externa.

Na cena instaurada pelo julgamento, advogados discursam e a população testemunha, ao mesmo tempo em que a vida cotidiana das famílias que habitam aquele espaço acontece. Chaka está desempregado e sua filha Ina está doente, enquanto Melé precisa trabalhar para sustentar sua família. As crianças brincam, as mulheres lavam e tingem roupas. Estabelece-se, assim, uma aproximação entre a estética e a política que não se dá apenas pela temática do filme, mas por suas escolhas estéticas. Trata-se de uma locação real, a casa em que o pai do diretor passou sua infância, que dá a ver - ainda que parcialmente - as condições de vida da população da cidade de Bamako, as situações cotidianas que atravessam a cena do tribunal, o gesto de dar a palavra àqueles que

testemunham, de se estabelecer um julgamento, reconhecendo uma má distribuição das partes - condições de desigualdade.

É importante ressaltar que o tribunal é encenado por advogados profissionais que interpretam a si mesmos, assim como as testemunhas. De acordo com Marcelo Ribeiro (2011), a busca de Sissako pelas testemunhas se deu principalmente junto a associações, e, além disso, os cidadãos da cidade de Bamako foram convidados a assistir ao julgamento. Para o autor, o filme “faz soprar ares na tradição mundial do cinema político ao construir e desconstruir, ao mesmo tempo, um dispositivo ficcional” (RIBEIRO, 2011). Ribeiro (2011) ressalta ainda tratar-se de um gesto de interrogar e explorar a questão da política da narrativa como condição originária de sua própria existência. Ao instaurar um julgamento contra o Banco Mundial e o FMI, reivindica-se o direito de narrar sua própria história.

Como veremos, a disputa pela palavra e o direito à fala estarão em questão em diversos momentos do filme. Por hora, entretanto, retornemos à narrativa. Após o leiteiro, vemos uma parede vermelha com uma foto de casamento de Melé e Chaka num quadro, quando começamos a ouvir a voz de Melé cantando. Ela aparece na cena seguinte, em um pequeno palco de um restaurante cantando uma canção<sup>2</sup>. E se a Zegué Bamba não é concedido o direito à fala, Sissako, em um gesto de devolução, não concede ao espectador estrangeiro a tradução da música cantada por Melé. Trata-se de uma importante escolha estética do diretor, pois não apenas a palavra, mas a possibilidade de diálogo e compreensão do outro são fundamentais ao filme e àquilo que se reivindica no julgamento encenado. Para além disso, como veremos adiante, a música é parte constituinte do filme, assim como das relações que possibilitam a análise entre estética e política.

## A CENA DO TRIBUNAL E A PALAVRA EM DISPUTA

No pensamento de Jacques Rancière, estética e política se relacionam proximamente. De acordo com André Brasil (2010), em uma leitura da teoria de Rancière, a política é imprescindível à sociedade, bem como aos seus processos internos de mediação. A política faz existir o *comum*, como uma totalidade aberta, e uma primeira dimensão estética da política seria justamente a passagem da multidão ao comum, implicando formas de relação e mediação. Trata-se, segundo Brasil, não apenas de tolerância, mas de reinventar uma cena política, a partir da estética, recriando a cena sensível, sem, no entanto, negligenciar as diferenças; pelo contrário, abrigando-as.

Para compreender a concepção do filósofo francês de política é preciso reafirmar o fato de que o comum não se traduz em um consenso. Para ele, há um pressuposto de igualdade na democracia que precisa ser constantemente testado e demonstrado, pois sempre haveria uma parte dos cidadãos excluída, não ouvida pelos demais, como se sempre houvesse um erro de cálculo. Há política quando se configura e reconfigura a partilha do sensível, ou seja, quando os incontados clamam pelo direito à palavra. De acordo com Rancière (1996), a subjetivação política é uma reivindicação de igualdade, o que exige uma recontagem das partes. Em Bamako é possível dizer que o caráter político do filme se situa fortemente nessa reivindicação, porém é preciso compreender não se tratar apenas do cunho político do tema, mas, principalmente, de como isso se traduz nas escolhas estéticas do diretor.

Passados o prólogo e a cena de abertura do filme é que se inicia, de fato, o julgamento. De maneira próxima àquilo que postula Rancière, o gesto de Sissako é de colocar em disputa a possibilidade de que o povo africano seja ouvido por grandes instituições opressoras que cobram uma dívida, sem que haja possibilidade de negociação. Não há negociação pois não há diálogo: os cidadãos que vivem as implicações sociais daquilo que se traduz em números para o capital financeiro não são ouvidos. O filme, ao mesmo tempo em que cria a possibilidade dessa reivindicação no julgamento, trabalha as nuances, as singularidades das vidas ali presentes. Num tribunal que ocorre no quintal de uma casa com o chão batido, no qual a vida continua para as pessoas que ali habitam.

As testemunhas são convocadas para dizerem da sua própria história, falarem por si próprias, sem intermediário, de como suas vidas são atravessadas por decisões políticas e econômicas que não levam o seu bem-estar em consideração. No entanto, logo na primeira argumentação, o francês Sr. Rappaport, advogado do Banco Mundial, questiona a fala de uma das testemunhas, alegando que a escritora Aminata Traoré, ex-ministra da cultura do Mali, não é uma especialista e por isso não poderia testemunhar sobre a cobrança de uma dívida. Ela contesta, dizendo que é cidadã africana e por isso tem o conhecimento necessário para falar sobre o assunto. Durante o interrogatório, a câmera desvia e mostra um bebê que passeia pelo quintal e pega uma das folhas das pilhas de processos. Esse curioso desvio reforça essa ideia de que, ali, a iniciativa do povo africano é de recuperar o direito à sua própria história, assim como o bebê se apropria da folha do processo. Todos os cidadãos africanos são especialistas em sua própria história, seria preciso então recuperá-la, sequestrando a palavra e a burocracia em torno dela.

Sr. Rappaport continua dizendo que vivemos em um mundo aberto e Aminata Traoré argumenta que essa abertura só existe, de fato, para as pessoas brancas. Nas cenas seguintes, em um breve recesso do tribunal, uma situação inusitada e contraditória ocorre quando Sr. Rappaport, ainda no quintal da casa, negocia o preço de um par de óculos escuros. O vendedor o informa que pode fazer um desconto e ele responde “todos vocês dizem isso” (BAMAKO, 2006). Trata-se novamente de um desvio de Sissako, que nos mostra a contradição daquele homem - branco e europeu - que defende a manutenção da dívida e dos juros e questiona a negociação de um homem negro e africano que vende óculos falsificados de grifes famosas para gerar o próprio sustento.

Ainda no recesso, diante da cena que mostra a dificuldade de superação da diferença de percepção do outro como um ser político, dotado de discurso, uma criança cantarola a mesma música cantada por Melé no início do filme. Novamente o canto não é traduzido para o espectador. É somente no recesso que o cotidiano daquele quintal ganha o primeiro plano do filme. Ao fundo, atrás das cadeiras do tribunal, vemos mulheres com baldes tingindo tecidos. Talvez resida aí a metáfora do julgamento: é como se ao tingir os tecidos fosse possível reescrever a história da África, ressignificar o passado, conferindo a ela diferentes nuances e as cores vivas dos vestidos de Melé.

Figura 2 – Frame de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

Ao ser retomada a audiência, entra em cena um testemunho de Madou Keita sobre sua migração, e então as partes não contadas, as vozes inaudíveis postuladas por Rancière

(1996), novamente ganham um sentido. Há aí um novo desvio: vemos as imagens das pessoas migrando, desses corpos em trânsito, em busca de uma vida melhor. Madou Keita, em seu depoimento, diz que o que o levou a essa busca foi a negligência do Estado que nunca lhe deu nada: saúde, trabalho, educação ou moradia. O preconceito e as dificuldades enfrentadas em território europeu, em países que se beneficiam das dívidas pagas pelos países africanos, reforçam a ideia de que só há abertura no mundo para os brancos e de que o povo africano é, até então, uma parte sem voz, resultado de um erro de cálculo. De acordo com Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro (2012, p. 12-13), trata-se de um tema recorrente e fundamental ao cinema africano de maneira geral, mas, também, um interesse particular a Sissako:

As experiências do exílio e do trânsito entre diferentes paisagens culturais, entrelaçadas com as paisagens da memória, os panoramas da história recente da globalização, e a questão do cosmopolitismo da agenda internacional (as migrações transnacionais, o combate à pobreza como meta milenar global, direitos humanos etc.) são questões articuladas pelo cinema de Abderrahmane Sissako.

Os autores explicam que Sissako nasceu na Mauritânia, se mudou para o Mali e vive atualmente na França; portanto, vive o exílio, característica que marca também seu cinema. Assim, um retorno ao país em que passou sua infância torna-se também um processo identitário com o povo que ali vive. Assim como Madou Keita, todas as outras testemunhas e, de maneira mais ampla, Sissako, na construção argumentativa e estética do filme, buscam romper com aquilo que Marcelo Ribeiro (2011) aponta como uma adesão cega ao discurso dominante ocidental. Haveria, então, na base da história e da política aquilo que Jacques Rancière (1996) denominou como dissenso - ou desentendimento.

## OS SERES FALANTES E OS SEM PARCELA

Propomos uma breve digressão antes de prosseguir com a análise do filme. Ao iniciar a discussão sobre o que é política, em *O Desentendimento*, Rancière (1996) afirma que há, a princípio, uma ordem policial, que determina parcelas do comum. A política seria, a princípio, a contagem das partes da comunidade; porém, sempre uma falsa contagem. A democracia, para o autor, pressupõe um erro de cálculo que é fundador da política: “Há política - e não simplesmente dominação - porque há uma conta malfeita nas partes do todo” (RANCIÈRE, 1996, p. 25). Essa conta malfeita torna a igualdade impossível, pois ela precisa ser verificada a todo tempo, e, assim, o cálculo sempre precisa

ser refeito. Para Rancière, a política existe quando há uma interrupção na dominação para que se institua uma parcela dos sem parcela.

A política consiste em um duplo dano, que representa um conflito entre a capacidade de um ser falante sem propriedade (sem parcela) e a capacidade política. A igualdade pressupõe que todos tenham um direito à palavra instituído; no entanto, sempre há uma parte que não é ouvida. De acordo com Rancière, a política é o conflito em torno da existência de uma cena comum. As partes não preexistem aos conflitos e a discussão do dano não é uma troca entre parceiros constituídos. Sobre a relação entre a política e o dano, Rancière (1996, p. 40) afirma:

Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada.

Há política, portanto, quando os sem palavra passam a ocupar um lugar de direito à palavra, pois o dano é colocado em *comum*. O conflito cria um tipo de divisão sensível que situa os corpos: há uma distribuição dos corpos em seu espaço de visibilidade e invisibilidade, o que coloca em concordância os modos de ser, de fazer e de dizer. Para que uma certa distribuição seja legitimada, é instituída uma ordem policial. Entretanto, o que Rancière entende como polícia não é o entendimento usual do termo. Para ele, a polícia determina modos de fazer e modos de dizer; é a ordem do visível e do dizível. A política, por outro lado, rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou a sua ausência: a de uma parcela dos sem parcela. Ela não conhece relação entre os cidadãos e o Estado, conhece apenas dispositivos e manifestações singulares.

A política não se dá apenas pela existência de relações de poder, a política só existe a partir de um princípio de igualdade. Para que haja política, a lógica policial e a lógica igualitária devem se encontrar. A igualdade pode causar algum efeito na ordem social sob a forma do dano, do enfrentamento, ou seja, na sua verificação, na constatação de uma conta malfeita. A política, sob a lógica da igualdade, se torna argumento de um dano. Ela parte dos sujeitos e de processos de subjetivação. A subjetivação consiste em uma instância e uma capacidade de enunciação não identificáveis num campo de

experiência dado, cuja identificação se dará junto com a reconfiguração do campo de experiência.

A subjetivação política é a reivindicação de uma recontagem das partes, que contradiz a ordem policial. Sobre isso, Rancière afirma: “toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 48). O processo de subjetivação é o processo de exposição de um dano. Portanto, a política é feita desses erros de cálculo, e o dano, desse modo, torna-se parte da estrutura original da política como modo de subjetivação.

A subjetivação política recorta o campo da experiência que confere a cada um a sua identidade como parcela: “ela desfaz e recompõe as relações entre modos de fazer, modos de ser e modos de dizer que definem a organização sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 52). Trata-se de uma capacidade de produzir cenas políticas que revelam a contradição de duas lógicas. Essas cenas que revelam contradição, que revelam os erros de cálculo da democracia, são definidas pelo autor como cenas de *dissenso*, de *desentendimento*:

O desentendimento destinado a pôr em ato o entendimento consistiu no seguinte: afirmar que a inscrição da igualdade sob a forma de ‘igualdade dos homens e dos cidadãos’ perante a lei definia uma esfera de comunidade e publicidade que incluía os ‘assuntos’ do trabalho e determinava o espaço de seu exercício como dependente da discussão pública entre sujeitos específicos. (RANCIÈRE, 1996, p. 63)

Portanto, o que está em jogo é a igualdade ou desigualdade dos parceiros do conflito enquanto seres falantes. O operário, por exemplo, pode contar como interlocutor, como se uma cena existisse. No entanto, se o reconhecimento não ocorre, o que há é apenas revolta e, ao invés de se instituir um novo direito, ouve-se apenas um ruído de corpos irritados. Há subjetivação política quando a cena organizada por uma ordem policial é desnaturalizada e precisa ser recriada, a partir da reivindicação do direito à palavra.

## O CINEMA DIANTE DA TAREFA POLÍTICA

A cena que dá sequência ao tribunal é um dos momentos mais significativos do filme, quando se misturam as situações paralelas do tribunal e da vida cotidiana. Um dos advogados da defesa do Banco Mundial é negro e permanece todo o tempo ao lado do Sr.



Rappaport. Trata-se do maliano Mamadou Konaté. Ao presenciar a defesa que o advogado faz do cliente, uma mulher que estava atrás da corte, pendurando tecidos recém-tingidos em um varal, invade a cena e se revolta, revelando que a questão ali tratada é ainda mais complexa. Ela diz:

O que quer dizer? Você não está pensando. Não está sendo razoável. Ele nós podemos entender [apontando ao Sr. Rappaport]. Olhe para você e olhe para ele! Você nunca será como eles! E você os defende? Olhe para você e olhe para ele! Até sua morte você nunca será como eles! Nunca como eles. Você está perdido para nós. (BAMAKO, 2006)

O presidente da corte a interrompe, mas ela continua: “me deixe falar. Me deixe falar a esse idiota! Olhe o que ele está fazendo!”. A mulher sai da cena e a audiência precisa ser interrompida. Trata-se de momento fundamental ao argumento do filme, pois é algo que desestabiliza a cena do julgamento. Não há ali, de qualquer modo, um tribunal convencional: o chão batido, as pessoas que passam pelo quintal, os varais cheios de tecido, a história de Melé e Chaka, dentre outros elementos, deixam isso claro. Porém, nesse momento, os dois mundos que conviviam sem que um interferisse no outro, agora estão atravessados um pelo outro. Pela mulher que se revolta ao ver um irmão africano, de pele negra, defendendo os interesses daqueles que os oprimem, por nos lembrar da fala da escritora que diz que o mundo não está aberto aos negros da mesma maneira que está aberto aos brancos. Sobre esse momento do filme, Ribeiro chama atenção para o fato de que a questão racial ecoa no questionamento da mulher, lançando um olhar ao corpo e à pele que “perturba a formalidade sem corpo do processo”. (RIBEIRO, 2011)

Durante o intervalo da audiência, um homem chega e recebe uma fotografia de Madou, a senhora que se revolta tem sua pressão medida. Os intervalos e as noites são em sua maioria silenciosos, inclusive a narrativa de Melé e Chaka, que se constrói apenas com pistas e olhares e a maneira como aquela rotina acompanha o julgamento. Entretanto, ela funciona também como um organizador temporal. Todos os dias Melé se vira de costas à espera de alguém que virá para abotoar seu vestido, ao anoitecer ela parte para o trabalho; há também imagens de Chaka em casa com Ina e no dia seguinte os trabalhos são retomados pelos advogados e testemunhas.

Mas a noite que se inicia a seguir parece ser diferente das outras. As cadeiras do público são reorganizadas em torno de uma televisão para que todos possam assistir ao filme dentro do filme: *Death in Timbuktu*, um filme que remete ao gênero hollywoodiano do faroeste, estrelado pelo cineasta palestino Elia Suleiman, pelo ator Danny Glover e pelo

próprio Sissako. As conversas encenadas são em línguas diversas, não parece haver diálogo de fato entre os personagens, mas há muitos tiros e um garoto chorando a morte da mãe. Para Ribeiro (2011), o filme dentro do filme cria uma outra instância do direito de narrar. Sobre o recurso, Sissako (apud RIBEIRO, 2011) afirma que “foi uma maneira de mostrar que os cowboys não são todos brancos e que o ocidente não é o único responsável pelos males na África. Nós temos, também, nossa parte de responsabilidade”. Ao tomar parte da responsabilidade pelos males da África, segundo Ribeiro, Sissako não diminui a do Ocidente; trata-se, contudo, de uma outra maneira de se apropriar da própria história.

No retorno à cena noturna do quintal, a trilha do filme segue e é associada agora à melancolia de Chaka. Em um novo dia as tarefas cotidianas são retomadas no quintal e há uma discussão entre Melé e Chaka. Em seguida, já iniciada a audiência, um casamento invade o quintal e a mulher que cantava aos noivos se dirige agora à corte, e seu canto, assim como os outros, não é traduzido. No retorno da audiência há um longo e contundente depoimento do professor George Keita e, ao falar sobre a situação econômica dos países africanos, ele fala sobre desnutrição, subnutrição, analfabetismo crônico, desemprego crônico e falta de condições decentes de moradia.

A culpa por essa situação é atribuída por ele ao Banco Mundial e ao FMI, mas, de maneira ampla, ao sistema capitalista que oprime a sociedade africana. Ele continua dizendo: “não tomam apenas nossos recursos, nosso trabalho, nosso dinheiro, mas nossa consciência”. Essa última frase diz respeito não apenas aos impactos econômicos da cobrança da dívida, mas a algo maior, à consciência do povo africano. Nesse momento, o depoimento continua na banda sonora, mas a imagem é cortada, e vemos, então, uma senhora e uma garota sentadas em um cômodo da casa fiando o algodão, que provavelmente se transformará em breve nos tecidos tingidos no quintal. A partir da articulação realizada por Sissako entre as palavras e a imagem, poderíamos dizer, de certa forma, que se o tingimento do tecido poderia representar a reescritura da história, o algodão é a matéria a partir da qual se constrói a consciência que os bancos tentam tomar. Há, ainda, uma referência à história colonial do algodão como matéria-prima, remetendo à escravatura e ao sistema de monocultura.

Figura 3 – Frame de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

Para melhor compreender o que significa essa consciência do povo africano, podemos recorrer às teorias do filósofo e historiador Achille Mbembe (2001) sobre as condições do sujeito africano de adquirir sua própria subjetividade, tornando-se assim consciente de si mesmo. Para o autor, duas formas de historicismo que impedem esse processo são o “economicismo” e, em segundo lugar, um fardo da metafísica da diferença. A primeira forma diz respeito à manipulação dos critérios de emancipação que legitimam o discurso. Já a segunda se desenvolve a partir da ênfase na “condição nativa”, ou seja, a ideia de uma identidade africana, cuja base é o pertencimento à raça negra. Mbembe (2001) ressalta, ainda, que há três eventos históricos que atravessam esse pensamento; a saber, a escravidão, o colonialismo e o *apartheid*.

De acordo com a narrativa dominante, os três eventos citados acarretam a ausência de bens, sendo assim um processo no qual os procedimentos econômicos e jurídicos levaram à expropriação material. A isto se seguiu uma experiência singular de sujeição, caracterizada pela falsificação da história da África pelo Outro, o que resultou em um estado de exterioridade máxima (*estranhamento*) e de ‘desrazão’. Estes aspectos (a expropriação material e a violência da falsificação) são considerados os principais fatores que constituem a singularidade da história africana, e da tragédia na qual ela se baseia. (MBEMBE, 2001, p. 174)

Há, por parte dessa falsificação histórica, uma degradação histórica, que provoca humilhação, desenraizamento e sofrimento indizível. Tudo isso leva a um desejo de

autonomia que vai ao encontro da proposta do tribunal ficcional de Sissako, um desejo de conhecer a si mesmo e reconquistar seu destino. Nesse sentido, Ribeiro (2012, p. 176) afirma:

No cinema de Sissako, a busca pela vida possível passa por dar uma outra imagem da África. Em vez de reiterar o horror que entre outras características, marca o que chamo de regime ocidentalista da escritura da África, no contexto da economia política do nome de África, Sissako afirma e reafirma a humanidade e a dignidade. Dar uma outra imagem da África é declaradamente um de seus objetivos.

Assim como vemos em *Bamako*, essa outra imagem da África que se constrói no cinema de Sissako passa pelo cotidiano e pelo local. Ao longo de todo o filme há um homem que fica na porta da casa controlando a entrada e saída de pessoas. Nesse momento, Samba Diakité conversa com ele e conta um sonho que teve: ele sonha com um saco cheio de cabeças de chefes de Estado, e sempre que ele mergulha as mãos alcança a mesma cabeça. O homem que escuta a história indaga: é um negro? Ao que ele responde “Eu não sei se é um negro ou branco, em todo caso, é a mesma cabeça” (BAMAKO, 2006). Como assinala Ribeiro (2011), assim como em outros momentos específicos do filme, trata-se da abordagem, ainda que sutil, da questão racial, apontando para o fato de que todos são iguais - mesmo aqueles chefes de Estado que invisibilizam e oprimem populações inteiras.

Ao cair da noite, Melé dança com um homem e nos lança um olhar desolado enquanto Chaka está em casa, deitado em sua cama, estudando. Há uma crescente melancolia entre o casal. O dia amanhece e, finalmente, Zegué Bamba retorna ao tribunal. Durante a argumentação de Sr. Rappaport, em que responsabiliza duramente o povo africano pelas mazelas econômicas e sociais em todo o continente, o homem que está doente em um dos cômodos recebe uma visita, e Melé é interrogada sobre a arma desaparecida - mais um encontro entre as histórias paralelas. No trecho há um encontro dialético entre a cruel e colonizadora fala de Rappaport e alguns traços da dureza daquela realidade, encenada por pessoas que a conhecem de perto e sofrem diretamente os efeitos da opressão.

Nos planos seguintes há no filme um momento que mais fortemente coloca em xeque a cena política, expondo o dissenso e a imensa desigualdade. Isso se dá pela maneira como se constrói a cena: de seu lugar na plateia ele profere um canto não traduzido e aos poucos vai caminhando em direção ao púlpito. A imagem dele, durante o canto, é

intercalada com os olhares do homem doente, do presidente da corte, dentre outras pessoas que estão na plateia do julgamento e no quintal. Todos agora pararam para observar e ouvir Zegué Bamba, de modo que, além de expor o desentendimento pela não tradução, todas as histórias paralelas à instauração do tribunal se unem. Aproxima-se, desse modo, o gesto estético de Sissako à política. Entre os olhares reflexivos e melancólicos inicia-se o argumento final da defesa do povo africano. O advogado francês William Bourdon começa dizendo sobre o argumento da equipe que representa o Banco Mundial:

[...] vieram dizer, enfim, que o mundo, desde que existe, sempre se organizou para que a parte do mundo que sofre e que padece se cale e permaneça silenciosa. E para que o continente africano permaneça silencioso em seu sofrimento, é preciso evidentemente de sentinelas. (BAMAKO, 2006)

É importante ressaltar que o canto de Zegué Bamba rompe o silêncio; no entanto, ele não é cantado em francês - língua utilizada na maior parte do filme e considerada língua oficial no Mali. Ao menos naquele momento, nas escolhas estéticas de Sissako, a não tradução revela o dissenso, revela que há vozes que não são ouvidas ou sequer compreendidas. Entretanto, há algo que transcende o conhecimento da língua e que está no tom do lamento, nas expressões e no olhar de Zegué Bamba e daqueles que presenciam a cena.

Figuras 4 e 5 – Frames de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

A inscrição da política nas imagens se dá na forma de vestígios. Nesse sentido, André Brasil (2010) questiona o que pode o cinema quando convocado diante de uma tarefa política. A princípio, o autor responde a esse chamado através dos filmes, porém há uma dificuldade:

[...] a política de um filme é heterogênea - incomensurável - em relação aos outros regimes de enunciação política que, fora do filme, o convocam a ser 'político'. A eficácia política de

um filme nunca (ou raramente) será direta e seu alcance, na maioria das vezes, não vai além do limite do próximo. (BRASIL, 2010, p. 9)

Poderíamos dizer, então, que a cena de dissenso exposta em *Bamako* busca reconfigurar as partes a partir de uma dimensão ao mesmo tempo estética e política que se constrói na relação do espectador com o filme: a experiência estética que ali se torna possível. Para Roberta Veiga (2016, p. 124), o tribunal é um ato político que revela a ambição do filme: “o dia em que o povo decidirá os rumos do movimento geopolítico do capitalismo tardio”. Ambição que, como vimos nos argumentos de Brasil (2010), só poderia ser realizada filmicamente.

O discurso final segue agora nas palavras da advogada senegalesa Aïssata Tall Sall, que se diz honrada em defender uma causa tão nobre e justa e em “emprestar sua voz aos sem voz da África”, deixando claro novamente que aquilo que está em disputa ali não é somente a dívida, mas também a palavra. Sobre a dívida, em si, ela argumenta que “é impagável porque é ilegítima, é impagável pois é violenta. É impagável, pois muito simplesmente ela é insustentável”. Ela continua, atribuindo como um efeito indireto do imenso gasto com a dívida externa as milhares de vidas perdidas por ano pela cólera no continente e, **pela primeira vez no filme, menciona algo que ocorre no entorno, se referindo ao homem que agoniza no interior da casa. Em seguida, retomando o momento crucial da subjetivação política no filme - a intervenção de Zegué Bamba -, ela descreve o povo africano para a corte:**

Esse povo, Vossa Excelência, é enfim Zegué Bamba. O senhor ouviu, Vossa Excelência, a lamentação de Zegué Bamba? Esse camponês que lhe diz ‘Por que agora eu não semeio? Por que quando semeio não faço a colheita? Por que quando faço a colheita eu não como?’ É essa África, Vossa Excelência, que demanda - com dignidade, humildade e modéstia, mas com legitimidade - justiça, Vossa Excelência. (BAMAKO, 2006)

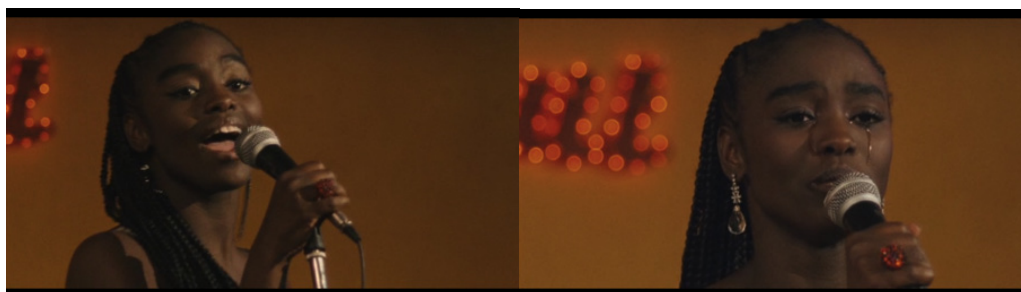
Para que seja possível, portanto, reparar o erro de cálculo, dar voz e visibilidade ao sofrimento do povo africano, é preciso traduzir o canto de Zegué Bamba. Aïssata Tall Sall termina dizendo que é preciso precipitar e provocar a vinda do dia em que será feita justiça. A arte - e, com ela, o cinema - não é política pela forma de representar conflitos sociais: ela é política pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. A política reconfigura a partilha do sensível, ela introduz em uma comunidade novos sujeitos e objetos, ela torna visível o que não era visto e audível o que era apenas ruído. Estética e política se relacionam através

das práticas e formas de visibilidade da arte. Para Rancière (2010), a arte e a política são duas formas suspensas de partilha do sensível,<sup>3</sup> elas estão ligadas como formas de presença em um espaço e um tempo específicos. A arte, segundo o autor, atinge a partilha política do sensível como forma de experiência autônoma. A autonomia estética se relaciona a uma forma de experiência sensível, que surge como uma nova forma de vida, individual e coletiva.

O cinema, como arte capaz de atingir uma reconfiguração da experiência, é considerado como nova arte da narrativa. Rancière (2005, p. 57) diz que “Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significâncias e os valores de verdade”. A produção de narrativas cinematográficas seria, desse modo, capaz de fabricar uma nova visibilidade. As operações cinematográficas estabelecem relações entre o todo e suas partes, entre uma visibilidade e um poder de significação e afeto que se relacionam à imagem.

O julgamento termina sem um veredito, o sol se põe e uma sombra de melancolia recai sobre o filme. É noite, Chaka está em casa com Ina, e aos poucos a voz de Melé preenche o silêncio da cena. Quando finalmente ela aparece, cantando a mesma canção que abre o filme. Porém, agora, sua expressão é outra: ela chora e enxuga as lágrimas, pois independentemente do resultado do julgamento, é preciso continuar sobrevivendo. De acordo com Beatriz Leal Riesco (2012), a música constitui um lugar privilegiado de estudo das representações identitárias e ideológicas, ela seria capaz de produzir um encontro, uma possibilidade. Para a autora, Sissako faz um uso artístico e estético da música, ela “é capaz de nos ajudar a entender problemas como o da identificação e na natureza da arte popular e sua importância na vida africana” (RIESCO, 2012, p. 109).

Figuras 6 e 7 – Frames de Bamako: Melé cantando no início e no fim do filme, respectivamente



Fonte: Bamako (2006).

A música se encerra e retornamos àquela casa, ao quadro com a foto do casamento de Melé e Chaka, que é seguido de um plano de Ina dormindo, o que nos leva a indagar - e

a temer - por seu futuro. Um forte ruído de disparo irrompe: a arma que havia sido roubada agora deixa um homem morto. E se havia esperança de justiça e dignidade para o povo africano, o filme termina de maneira melancólica, com um velório. Todos saem para o cortejo do funeral, deixando vazio o quintal em que se passava o julgamento. O portão agora é filmado da perspectiva oposta à do início do filme, de dentro para fora, o que nos leva a imaginar se a mera possibilidade de inventar um novo comum, de visibilidade, justiça ou legitimidade da narrativa em primeira pessoa do povo africano não passava de um sonho. Há, em nossa visão, uma dupla possibilidade no desfecho de *Bamako*. Se, por um lado, o julgamento nos permite imaginar um outro mundo possível, uma recontagem das partes; por outro, o tom melancólico nos mostra que esse mundo reside, ainda, apenas na ficção. Entretanto, a ausência de veredito deixa em aberto o futuro do povo africano, assim como a história: aberta, inacabada.

## REFERÊNCIAS

BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia. França; Estados Unidos: Archipel 33; Arte France Cinéma; Chinguitty Films; Louverture Films, 2006. 1 DVD (118 min), color., legendado.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: Edufba, 2012.

BRASIL, André. Apresentação. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./dez 2010.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

RIBEIRO, Marcelo. A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

RIBEIRO, Marcelo. O cinema político africano e o direito de narrar. *Revista Amálgama*, [s. l.], 13 abr. 2011. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/04/2011/o-cinema-politico-africano-e-o-direito-de-narrar/>. Acesso em: 8 jun. 2020.



RIESCO, Beatriz Leal. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. *In*: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: edufba, 2012.

VEIGA, Roberta. A cena cindida e a partilha do cinema: o dispositivo tribunal. **Cadernos do Cineclube Comum: políticas do cinema contemporâneo**, [s. l.], v. 2, p. 117-128, 2016.

## NOTAS

- 1 Fundo Monetário Internacional
- 2 Trata-se da canção “Naam” do grupo Christie Azumah and The Uppers International, lançada em 1976.
- 3 Para Rancière, a arte tem como função construir um espaço específico, uma forma inédita de partilha do comum: a arte proporciona uma partilha do sensível: “denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros se tornam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

SUBMISSÃO: 10/08/2021

ACEITE: 20/04/2022

## ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO DA BIXA PRETA NO VIDEOCLÍPE XEGAY, DE AGLEI

### AESTHETICS AND REPRESENTATION OF THE BLACK BIXA IN THE XEGAY MUSIC VIDEO, BY AGLEI

Valéria Amim<sup>1</sup>

Vinícius Teófilo da Silva Santos<sup>2</sup>

#### RESUMO

As produções culturais do ocidente estão dialogando cada vez mais intensamente com os debates emergentes em suas formações sociais. No Brasil, as transformações políticas da década de 2010 parecem ter atenuado as aproximações entre arte e política, assim como as mudanças tecnológicas possibilitaram diferentes plataformas para o escoamento da produção de artistas ativistas independentes. Diante disso, traçou-se como objetivo analisar o videoclipe Xegay (2021), o qual aborda questões acerca das dissidências de gênero, sexualidade, raça e território, numa espécie de manifesto audiovisual da multiartista Aglei. A análise aponta o modo como a representação e estetização da obra são constituintes de uma transformação nos modos de ver a negritude bixa, compreendendo tal movimentação como uma ação transgressora, a qual acionará a filosofia da espiritualidade afrobrasileira e o empoderamento do corpo bixa como resposta aos discursos racistas e homofóbicos.

#### PALAVRAS-CHAVE

videoclipe; representação; estética.

#### ABSTRACT

Western cultural productions has been dialoguing intensely with the emerging debates inside their social formations. In Brazil, the political transformations of the 2010s seems to have attenuated the approximations between art and politics, as well as technological changes made possible different platforms for the release of the production

1 Pós-Doutora pela Universidade Beira Interior. Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e professora plena no curso de Comunicação Social - Rádio, TV e Internet, na Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: vamim@uesc.br

2 Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz. Graduado em Comunicação Social - Rádio e TV. E-mail: viniteofilo@hotmail.com

of independent activist artists. Therefore, we aim to analyze the *Xegay* (2021) music video, which addresses issues about the dissidence of gender, sexuality, race and territory, in a kind of audiovisual manifesto by the multi-artist Aglei. The analysis points out how the representation and aestheticization of the work are constituents of a transformation in the ways of seeing blackness, understanding such movement as a transgressive action, which will be based in the philosophy of Afro-Brazilian spirituality and the empowerment of the bixa body as a response to racist and homophobic discourses.

## KEYWORDS

music vídeo; representation; aesthetics.

## INTRODUÇÃO

As produções culturais do ocidente estão dialogando cada vez mais intensamente com os debates emergentes e/ou recorrentes no seio de suas formações sociais. Por sua vez, os diversos campos da arte, como a música, o cinema, a literatura, o teatro, a pintura e a dança, sempre foram utilizados como espaços para possíveis abordagens reflexivas acerca de problemáticas referentes à vida humana. Não por acaso, artistas e suas obras são diversas vezes utilizados como ponto de partida para incontáveis análises, com diferentes recortes, nas diferentes áreas do conhecimento. Isso nos faz considerar que algo de potente transita entre as dinâmicas sociais da vida e as criações artísticas.

Entretanto, apesar dessa característica inerente dotada de potência, as tensões políticas e culturais da última década parecem ter atenuado a aproximação entre arte e política, bem como multiplicado a quantidade de obras marcadas por tal proximidade. Nesse contexto, a arte renuncia sua assimilação como extensão unicamente expressiva dos indivíduos (um ideal romantizado, produzido por sistemas elitistas de arte) e passa a ser utilizada mais intensamente como ferramenta de contestação, protesto e reivindicação. Tal fenômeno é explorado academicamente a partir do conceito constituído em torno do termo *ativismo*, o qual se desdobrará em estudos que abordam diferentes materialidades artísticas e suas implicações para com pessoas artistas e seus respectivos engajamentos políticos.

No Brasil, a popularização dos encontros artístico-políticos ganha uma diferente mobilização a partir da grande crise instaurada no país (marcada pelas Jornadas de Junho do ano de 2013), que desde então não cessa de produzir retrocessos no que diz respeito à garantia dos direitos básicos da população. O mal-estar brasileiro causado pelo

alargamento das desigualdades sociais, intensificado desde o golpe de 2016 (o processo de *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff), é o contexto no qual grupos marginalizados articulam movimentações a fim de tensionar a ordem neoliberal aqui instaurada. E se, num período anterior, os movimentos sociais organizados eram regidos pela noção de unidade da(s) luta(s), mobilizando um grande número de pessoas para intervenções que utilizavam as ruas como espaço crucial para forjar batalhas por direitos, atualmente pode-se perceber que tal configuração passa a ceder espaço para ações micropolíticas.

As transformações econômicas, tecnológicas e políticas nos territórios brasileiros criaram possibilidades dentre as quais os modos de vida e de produção artístico-culturais sofreram modificações centrais de funcionamento, influenciadas diretamente pela popularização da *internet*, das mídias sociais e das diferentes plataformas de *streaming*. Se as manifestações de rua começam a ser articuladas via Facebook e Twitter, o YouTube surge como um espaço cibernético no qual manifestações artístico-políticas em vídeo são divulgadas e se tornam parte de redes estético-discursivas nas quais a arte e a luta pela vida estão em frequente sintonia. Artistas da música encontram, nesse contexto, o espaço fértil para desenvolver e veicular suas criações, utilizando o gênero audiovisual videoclípe como uma das ramificações nas quais suas canções adquirem outras camadas narrativas, discursivas, estéticas, bem como representativas.

Partindo desse recorte, adentra-se ao campo das produções audiovisuais, a fim de lançar um olhar acerca das artes do vídeo utilizadas como ferramenta de luta por indivíduos historicamente estigmatizados pelos marcadores sociais da diferença em vigor no território brasileiro. Será feita uma análise sobre o videoclípe *Xegay* (2021)<sup>3</sup>, que se apresenta como uma obra viável para tal observação, uma vez que demarca dissidências de gênero, sexualidade, raça e território, numa espécie de manifesto audiovisual da multiartista Aglei.

Aglei é um corpo racializado, dissidente do sistema sexo-gênero e advindo do sertão baiano. Na cidade de Salvador, integrou a *gayband* Diva Box, na qual já cantava sobre questões referentes à homossexualidade. *Xegay* (2021) inaugura sua carreira solo e empreende um discurso de empoderamento em torno do seu corpo, por meio de uma performance que se constrói musical e visualmente. Nesse sentido, sua narrativa musical e

3 Disponível em: <https://youtu.be/cmnMLwHxpGA>. Acesso em: 27 out. 2021.

audiovisual traça conexões com as vivências da artista por meio de discursos, estéticas e representações que remetem a determinadas vivências sociais, transformando precariedade em potência.

A análise a ser desenvolvida se constitui simultaneamente entre dois polos, os quais englobam a letra da música e as visualidades adotadas no videoclipe, compreendendo ambos como formadores de um discurso audiovisual unívoco. Para tanto, foram utilizadas noções de Jeder Janotti Jr e João André Alcantara (2018, p. 13), em que os videoclipes pressupõem associações não hierarquizadas “entre imagens e música, ou melhor, com posições de destaque em movimento, de picos de importância relativos e variáveis entre os elementos sonoros e imagéticos”. Sendo assim, o analisar da obra estará sempre em concordância com tais variantes.

A abordagem analítica aqui utilizada é forjada pelo pensamento crítico de bell hooks (2019), o qual propõe uma descolonização do olhar acerca da negritude de modo que se exerçam percepções antirracistas no seio das produções midiáticas. Tal perspectiva permite aguçar a criticidade diante do material em análise, compreendendo o histórico dos regimes de representação acerca dos indivíduos não-brancos como constituinte de imagens e imaginários colonizadores. A noção de interseccionalidade, por sua vez, norteia o olhar para a compreensão dos atravessamentos que perpassam o corpo da multiartista para além da perspectiva racial, como as de gênero, sexualidade e território.

## **BIXA PRETA: UMA MASCULINIDADE SUBALTERNA**

Para adentrar a obra deste indivíduo preto-bixa-artista chamada Aglei, tomou-se como ponto de partida a percepção do lugar que seu corpo ocupa na formação social brasileira. A existência histórica do homossexual negro no Brasil aponta certos deslocamentos diante dos modelos hegemônicos de sexualidade, gênero e raça, rompendo, em diferentes níveis, com a padronização dos modos de vida sustentados pelo pensamento colonial europeu. Nessa mesma direção, ao se distanciar da hegemonia, tal indivíduo se torna um possível alvo de uma série de violências. Isso significa considerar que, ao se deslocarem das categorias da heterossexualidade e da branquitude, os homens negros homossexuais ocupam um espaço de hombridade inferior, subalterna, minimizada ao âmbito das bixas pretas.

Para que se constitua uma masculinidade subalternizada, é preciso que haja outra opo-  
sitora e dominante, a qual se materializa no conjunto dos homens brancos, heterosse-  
xuais (bem como cisgêneros) e ricos. Tal masculinidade é constituída hegemônica por  
meio do poder que exerce sobre aqueles que desviam das normas que ela estabelece.  
Sendo assim, nessa dinâmica, a posição reservada para as diferenças é estabelecida por  
meio da desigualdade, a partir de exclusões violentas de bases coloniais que moldam o  
tecido social brasileiro. Um molde que não deve ser considerado a partir de uma con-  
cepção essencialista, opo- sitora e binária, pois as formações sociais são compostas de  
práticas, interações, concordâncias e alternâncias, conforme aponta Osmundo Pinho  
(2004, p. 65, grifo do autor):

[...] quando se fala de hegemonia e subalternidade, fala-se de processos dinâmicos de cons-  
trução e reconstrução de hegemonias ou de consensos parciais sobre o sentido das relações  
sociais, seus significados e práticas instituintes. Ou seja, *hegemônicos e subalternos* não  
estão definidos essencialmente, mas sim como sujeitos políticos engajados em jogos de po-  
der e dominação que ocorrem em contextos sociais estruturados, porém abertos à inovação.

Por isso, considera-se que as masculinidades subalternas não estão isentas de (re)pro-  
duzirem violências entre si. É o caso do grupo dos homens negros heterossexuais, dissi-  
dentes raciais que, nos jogos de poder do cotidiano, se apropriam de práticas violentas  
da hombridade branca para reivindicar espaços que não são o da subalternidade. Por  
vezes, a masculinidade do homem negro hétero é inscrita por meio do rechaço às di-  
ferenças sexuais e de gênero, bem como pela manutenção do imaginário subjetivado  
acerca da hiperssexualização e animalização direcionada aos seus corpos.

Diante disso, notamos que desvelar a posição social ocupada pelas bichas pretas apon-  
ta uma encruzilhada interseccional que diz respeito a um ponto cego no mapa das  
construções identitárias. Aparentemente, não há espaço de reconhecimento digno para  
indivíduos que traem a masculinidade hegemônica em nossa sociedade, tanto no sen-  
tido racial quanto no que se refere ao gênero e à sexualidade. E, ao passo em que as  
bixas são apagadas dos mapas identitários hegemônicos, as produções de imaginários  
ao seu respeito são constantemente atualizadas na direção de demarcar uma posição  
subalterna.

Ao se debruçar sobre o trajeto histórico e social percorrido por tais corpos, Megg Rayara  
Gomes de Oliveira (2017a) aponta que o lugar ocupado por eles não se estabelece  
como margem, tampouco como centro. Isso porque, colocados em sobreposição, os

imaginários acerca da negritude e da homossexualidade masculina parecem não concordar entre si. Segundo a autora, tendo em vista o racismo no qual se expressa a hipersexualização do homem negro, “o que se espera do homossexual negro é que adote atitudes viris, que não desmunheque, que seja homem nos moldes tradicionais impostos por nossa sociedade” (OLIVEIRA, 2017<sup>a</sup>, p. 4).

O status quo do *gay* branco, adquirido pelos movimentos *gays* e sua posterior apropriação por parte da agenda neoliberal do capitalismo mundial, concede certo nível de liberdade para que pessoas contempladas por esse marcador social performe a feminilidade. O *gay* branco tem adquirido passibilidade no interior dos debates identitários, o que constata o sucesso da comodificação da categoria homossexual. Entretanto, essa condição da homossexualidade não contempla a negritude, uma vez que a memória colonial resgata práticas sociais que desumanizam os homens negros.

O estereótipo da negritude animalesca criada a partir do período escravocrata se desenvolve num imaginário viril, violento e falocêntrico acerca do homem negro, o posicionando num polo opositor ao da feminilidade. Esse imaginário racista é transferido aos corpos negros homossexuais, limitando as possibilidades de expressão da sua sexualidade, bem como do seu gênero. Assim, compreende-se que conforme mais próxima do que se considera feminino, mais deslocada está a bixa preta. A recusa do caminho que almeja a masculinidade hegemônica é articuladora do seu não-lugar numa sociedade marcada pelo pensamento racista, binário e patriarcal.

Para Lucas Veiga, o racismo se constitui como um vetor que age sobre as subjetividades negras de modo catalisador, pois “é a partir dele que toda uma configuração existencial é construída” (VEIGA, 2019, p. 80). Nesse sentido, segundo o autor, as bixas pretas experimentariam um processo de diáspora dupla em suas vivências no Brasil, na qual a primeira se refere à memória de corpos que foram roubados de seu espaço-casa, sendo obrigados a sobreviver nas condições de escravizados. A segunda, por sua vez, diz respeito às violências (re)produzidas no interior das relações da negritude, nas quais as pessoas heterossexuais expressam preconceitos para com as diferenças de sexualidade e/ou gênero.

Assim, um impasse é colocado às bixas pretas: negar a própria sexualidade e aderir à masculinidade heteronormativa para se proteger e preservar o amor de seus pares ou afirmar a própria sexualidade e ficar desprotegido, correndo o risco de não ser aceito em seu próprio espaço familiar de pertencimento (VEIGA, 2019, p. 83).

Esse impasse destacado pelo autor se encontra com o pensamento de Oliveira, quando esta afirma que o “trajeto de uma bicha não é feito em linha reta, e tão pouco por terrenos planos: é um zigue-zague constante por terrenos acidentados” (OLIVEIRA, 2017a, p. 4). Ao contrário dos indivíduos contemplados pela categoria homossexual estabelecida numa perspectiva branca e higienizada que negocia com a hegemonia, os *gays* negros brasileiros vivenciam as feridas coloniais em diferentes direções. Assim, enfrentar o racismo e a homofobia faz com que as bixas pretas experimentem “uma existência que não trata da margem apenas, mas de um risco que se atravessa. É uma transversal que perpassa o jogo centro e periferia, rasgando-o” (OLIVEIRA, 2017a, p. 5).

A exclusão da bixa preta nos espaços constituídos majoritariamente pela negritude nos revela o quão fortemente o binarismo de gênero atua enquanto um sistema de organização dos corpos, no qual o sexo supostamente determinaria, por ordem biológica e natural, os modos de vida a serem exercidos pelos indivíduos. Sendo assim, compreende-se que a estigmatização das bixas pretas ocorre por desvios de normas sociais que dizem respeito a performatividades de gênero específicas e práticas sexuais subversivas atravessadas diretamente pelos estigmas do racismo, numa dinâmica na qual é impossível definir em que ordem ocorrem tais opressões.

## **VIDEOCLÍPE, ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO: TRADUZINDO A POTÊNCIA DA BIXA PRETA**

Ao criar uma obra, a qual aborda questões que atravessam suas vivências enquanto bixa preta, Aglei está engajado na manipulação de potências sensíveis da vida que estão em circulação no videoclipe. Nesse sentido, a maneira como *Xegay* (2021) se apresenta, suas configurações visuais e sonoras demarcam um modo particular de produzir estéticas e representações, pois partem de uma espécie de conversão e projeção de pensamentos da artista acerca de sua existência no mundo. Sendo assim, as interações entre arte, vida e política se tornam indissociáveis, o que nos permite realizar associações entre aquilo que se vê e se ouve no vídeo e aquilo que vive a artista.

Para Castiel Vitorino Brasileiro (2020), a estetização é um movimento de tradução da vida que não é realizado sem interferências do mundo social. Ao contrário, ela é da ordem de criações infestadas “de signos e significados, que organizam não apenas esses territórios geográficos, como também cognitivo-emocionais” (BRASILEIRO, 2020, p. 234). Portanto, seria impossível pensar numa estética desassociada da vida, bem como



numa arte reclusa das problemáticas mundanas, ainda que existam obras que não estejam envolvidas diretamente com abordagens ativistas. O mesmo ocorre quando se trata do âmbito representativo.

Em *Olhares Negros: raça e representação*, bell hooks (2019) observa como as representações são diretamente afetadas pelo social e suas dinâmicas de poder. Enquanto mecanismo de criação ancorado no poder da verossimilhança e da sua suposta capacidade de transcendência, o representar sempre advém carregado de referências interligadas entre o mundo cotidiano e o discurso sustentado pelas produções. Nesse sentido, a autora detecta a reprodução de racismos, misoginia, dentre outras discriminações, em diferentes materialidades artísticas da cultura *pop* estadunidense.

Em *Xegay* (2021), é notória a intencionalidade de Aglei em produzir uma narrativa representativa acerca da bixa preta e sua potência de vida, de modo a causar um giro de perspectiva no que diz respeito ao apagamento identitário dos indivíduos marcados pela dissidência sexual racializada. Nesse caso, uma tradução singular é realizada por meio de uma representação e estetização que traça um contradiscurso, no qual se estabelece um diferente olhar para os marcadores sociais da diferença que agem sob a existência da artista. Realizar tal inversão utilizando o videoclipe como plataforma central é uma ação estratégica que não se resume apenas em construir uma camada visual para a música, mas conta também com uma série de possibilidades situacionais em que esse gênero audiovisual está imerso. Segundo Janotti Júnior e Alcantara (2018 p. 22):

As articulações entre gêneros musicais e videoclipes envolvem agenciamentos mercadológicos (direcionamentos e embalagens), textuais (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais), estéticos (possibilidades de experiências atreladas às expressões audiovisuais da música), técnico-formais (produções, rotulações e endereçamentos de circulação) e sociais (interpelações, recepções, recomendações e apropriações). Não há fronteiras rígidas entre essas articulações e, sim, mediações

Enquanto produção envolvida diretamente com as estruturas do mundo capitalista, o videoclipe obtém atribuições que o configuram como produto de mercado ao mesmo tempo em que conquista cada vez mais o *status* de arte (ODA, 2011). Sendo assim, quando artistas ativistas utilizam deste audiovisual para fazer circular suas criações, eles estão realizando determinadas apropriações e negociando com espaços de veiculação nos quais também circulam ideais que divergem de noções anti-hegemônicas.

O YouTube, plataforma na qual *Xegay* (2021) foi disponibilizado, é um espaço digital onde os sistemas de poder do capitalismo mundial agem diretamente, selecionando, validando e monetizando os materiais por ele escoados. Sendo assim, as condições com as quais a obra de Aglei lida no processo que a insere nessa espacialidade virtual são semelhantes às do mundo cotidiano e, portanto, enfrenta os regimes de (in)visibilidade produzidos pelos sistemas de arte da contemporaneidade. Existem disparidades em diferentes âmbitos, marcadas principalmente pelos parâmetros mercadológicos que constroem dificuldades de acesso para criadores que produzem de maneira independente, com seus próprios recursos e redes de apoio.

Ademais, as questões que se referem ao conteúdo temático abordado pela obra de Aglei também interferem em seus endereçamentos e recepções. A representação e estetização acerca de uma vida homossexual negra a partir de uma visão positivada entra em choque direto com os postulados de uma sociedade historicamente racista e homofóbica. Sendo assim, um manifesto audiovisual pela potência da bixa preta certamente possui um papel significativo na luta pela transformação de imaginários acerca dos grupos de pessoas negras, bem como de dissidentes da sexualidade hegemônica.

É nesse sentido que bell hooks aponta a necessidade de transformação nas representações, construindo novas maneiras de ver a negritude. Forjar imagens alternativas, subverter os estereótipos acerca da negritude, criar estéticas carregadas de sentidos subversivos, e conferir uma tônica positiva acerca da diferença parecem ser os caminhos pelos quais é possível deter a reprodução de violências simbólicas aos corpos marginalizados. Segundo a autora:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (HOOKS, 2019, p. 36).

Desse modo, a transformação dos regimes de representação e estetização racistas só será possível por meio de práticas de criação que busquem transgredir os modelos vigentes que reproduzem o constrangimento da diferença racial. Por sua vez, a necessidade de uma “visão rebelde fora da lei” sugere uma radicalização nesse processo, o

que tem ocorrido nas produções videoclípticas de artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Baco Exu do Blues, Emicida, Majur, Mc Tha, entre outros criadores brasileiros. Observaremos, então, como essa modificação estética e representativa ocorre no videoclipe de Aglei.

## ANALISANDO XEGAY

O lançamento de *Xegay* (2021) se constitui na inauguração da carreira solo de Aglei, sendo, deste modo, um videoclipe que apresenta sua proposta estético-conceitual estabelecida entre musicalidades e visualidades. Em sua totalidade, a obra apresenta quatro atos que compõem um discurso audiovisual e que são demarcadas pela performance da artista, bem como por determinada estrutura musical e visual. Tais atos se encontram entrelaçados pelo uso de uma linguagem videoclíptica, a qual utiliza recursos de manipulação audiovisual a fim de compor uma experiência capaz de gerar estímulos extrassensoriais e (des)associações discursivas entre aquilo que se ouve, que se vê e que se sente.

Os quatro atos do videoclipe foram nomeados como “o levante”, “o ritual”, “o bicho bixa” e “a guerreira”, a fim de segmentar blocos analíticos na tentativa de traçar um caminho que se estabelece entre as partes e o todo. Serão analisados cada um deles, observando-se as articulações entre as letras da música, a composição visual e a performance da artista. A análise, por sua vez, se constituirá a partir da intenção de empreender novos olhares acerca da bixa preta, partindo de um posicionamento crítico e decolonial acerca das representações e estéticas articuladas na obra.

### O LEVANTE

O videoclipe é ambientado num cenário escuro, de fundo preto, composto por algumas luzes e um chão de madeira. É nesse espaço que se desenvolve toda a narrativa da obra que, por sua vez, é ancorada na performance de Aglei. A abertura do vídeo se faz por meio de computação gráfica, a partir da qual pode-se observar rabiscos que se transformam na palavra-título, sendo a letra “X” composta pela sobreposição de dois facões entrecruzados (Figura 1). A tipografia utilizada nos remete à estética das xilogravuras nordestinas pelo traço, bem como pelo forte contraste entre o preto e o branco. A inserção dos facões, por sua vez, sugere uma referência à regionalidade do sertão baiano, onde Aglei passou boa parte de sua vida.

Figura 1 – Titulação do vídeo

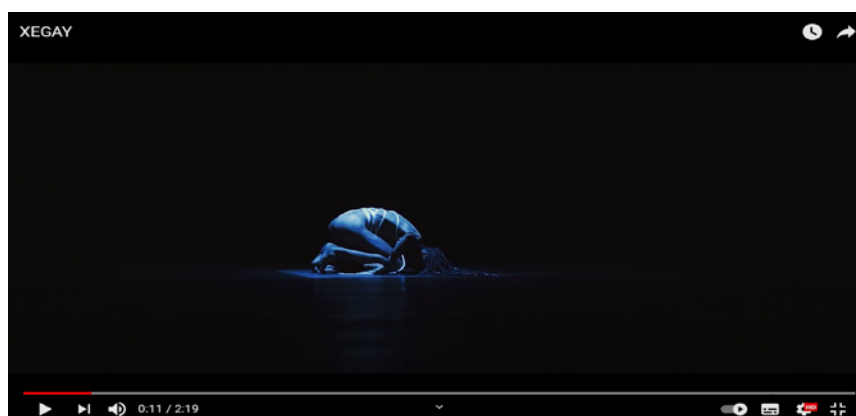


Fonte: Xegay (2021)

Em seguida, a canção se inicia e nota-se a imagem de um corpo negro amarrado com cordas em *bondage*, vestido apenas por uma cueca, curvado ao chão (Figura 2). Esse corpo se move lentamente, pulsa, tenciona músculos e tenta se erguer. Na música, sobreposta a repetidos “Laroyê, larorê, laroyê”, ouvimos a artista verbalizar:

*Por séculos esteve presa  
Adormecida e solitária  
Mas prometeu ao seu povo se levantar, guerrilhar  
Reinventar o tempo, abrir caminhos, portais  
Enviar raios, chuva pra lavar a dor e se fazer celebração  
(2-6)*

Figura 2 – Aglei imobilizada



Fonte: Xegay (2021)

Nesse ato, o conjunto formado pela performance, os dizeres da música e o figurino remete ao estado de subalternização das bixas pretas. Assimila-se o corpo curvado, amarrado e vulnerável da artista como representação das dores de um povo em dupla diáspora, entrecruzado por opressões, conforme apontado por Veiga (2019). A amarração em

*bondage* aciona a ideia da sexualidade subversiva ao mesmo tempo em que demonstra certa imobilização. Nesse aspecto, Aglei ressignifica a técnica quando a utiliza em seu corpo, pois aciona a memória da sexualidade desviante que atravessa sua vivência bixa, mas também faz uso da associação negativa que se estabelece na ideia de amarração/prisão, principalmente no que diz respeito ao histórico da escravidão no Brasil.

Entretanto, se por muito tempo “esteve presa, adormecida e solitária”, a artista afirma estar comprometida a “levantar, guerrilhar, reinventar o tempo” pelo seu povo. Compreende-se que Aglei está imbricada na produção de novos possíveis quando recusa a posição de inferioridade acompanhada pela produção de sofrimento. Além disso, o faz a partir da memória ancestral da negritude africana, como pode-se notar quando ela canta que irá “abrir caminhos, portais, enviar raios, chuva pra lavar a dor e fazer celebração”.

Nesses dizeres, são mobilizadas memórias acerca de entidades das religiões afro-brasileiras, aqui expressas como as Pombas Giras, os Exus e a orixá Iansã. Os dois primeiros compreendidos como aqueles que possuem as chaves para abrir os caminhos nas dinâmicas da vida e da comunicação, e a terceira como a rainha dos raios, dos ventos e das tempestades, senhora capaz de gerar movimento, cortando o tempo, fazendo ventar e transformando o espaço. O resgate da ancestralidade africana também se expressa numa cosmovisão que apresenta o caminho para cura, expressa quando Aglei canta “chuva pra lavar a dor e fazer celebração”. Tal perspectiva afrocentrada compreende a busca pelo bem viver, um dos princípios-base almejados pelas religiões afro-brasileiras. Assim, ao invocar uma mudança de estado de espírito no videoclipe, a artista se põe de pé e finaliza o primeiro ato.

## O RITUAL

O segundo ato é construído em conjunto com a repetição frenética da saudação “la-royê, laroyê” na música, momento em que a artista utiliza o chamamento de Exu, aquele que deve ser sempre o primeiro a ser homenageado nas ritualísticas afro-brasileiras. Considerado o orixá *trickster* (trapaceiro), é tido também como o orixá fálico, que gosta de confundir as pessoas, aquele que só trabalha por dinheiro. Em sua diáspora, foi sincretizado com o Diabo cristão, bem como o do islão. Sendo assim, Exu é de uma energia controversa, muitas vezes apresentada como entidade ambígua e equilibrada

entre o bom e o mau. Segundo Sàlámi (2011), ele é a mais controversa divindade do panteão iorubá.

Se, no primeiro ato, a reiteração da saudação exusíaca era suprimida por outros dizeres, agora ela é límpida e crucial para a cena que estamos analisando. Nela, Aglei surge adotando outra postura performática enquanto dança, executando uma espécie de ritualística no cenário que agora está ocupado por fumaça e iluminação vermelha. A artista incensa o local, toca um sino, performa segurando um gato preto em seus braços e possui chaves em suas mãos, que também estão distribuídas por partes do seu corpo. Além disso, porta um figurino preto demarcado pelo uso de sapatos de salto alto e de um *body* transparente que, para o senso comum brasileiro, acionam ideais de feminilidade e erotismo (Figura 3).

Figura 3 – Aglei tocando o sino, envolvida em chaves



Fonte: Xegay (2021).

Compreende-se o conjunto deste ato como evocador dos Exus e das Pombas Giras, configurado num ritual audiovisual que utiliza de símbolos associados a essas entidades: o gato, as chaves e a combinação das cores vermelha e preta. Os usos do incensador exalando fumaça e do sino sendo tocado são, por sua vez, elementos visuais que contribuem para a construção da atmosfera espiritual estabelecida. A cena realiza, ao mesmo tempo, um enfrentamento direto aos postulados das tradições religiosas judaico-cristãs, reafirmando a invocação de Exus e Pombas Giras, comumente sincretizados ao Diabo. Todavia, aqui, sua invocação disponibilizará o axé (força) necessário à destruição de possíveis inimigos, “quer sejam eles agentes externos, quer sejam habitantes de nossa interioridade” (SÀLÁMI, 2011, p. 150).

No que concerne a referência a tais entidades, há outro entrecruzamento sobre as questões de gênero e sexualidade imprimidas no corpo-bixa da artista, expressas não apenas pelas vestimentas que tencionam as estéticas de gênero da masculinidade hegemônica, mas também pelo próprio deslocamento do binarismo entre o masculino e o feminino realizado a partir da representação das entidades exusíacas neste ato. Nesse sentido, Exu é o transgressor, capaz de manifestar-se sob milhares de formas, além de ser dotado de potencial para realização de atos maléficis (SÁLÁMI, 2011). Por outro lado, as muitas faces da natureza de Exu podem ser encontradas nos Odus, e em outras formas e narrativas orais lorubás. A de sua competência estrategista, por exemplo, bem como a do seu bom humor e inclinação para o lúdico, sua fidelidade à palavra e à verdade, entre outros aspectos de sua personalidade. Um ditado frequentemente utilizado para se compreender a natureza desse Orixá diz que “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje”. Significa, portanto, que ele pode reinventar o passado, a partir das transformações que faz acontecer, nos ensinando que as coisas podem ser reinauguradas a qualquer momento.

Exu ocupa um papel relevante no jogo das forças cósmicas, todavia, o pensamento ocidental o interpreta de maneira equivocada, a partir de uma moralidade colonial. Verger, ao narrar uma crônica de viagem de 1789, identifica uma descrição de Exu como sendo o deus Priapo, moldado em terra e com um falo enorme. Por outro lado, a concepção mais comum do Exu feminino (a Pomba Gira), é de que se trata de uma entidade muito parecida com os seres humanos, aspecto recorrente aos orixás de maneira geral. Porém, no caso da Pomba Gira, suas vidas passadas estão atreladas a uma condição socialmente marginalizada: a de serem mulheres livres, que subvertiam a ordem por meio de seus trabalhos, bem como por entre os modos como desenvolviam seus afetos.

E é exatamente essa condição que lhe dá a possibilidade de conhecer e dominar em profundidade um dos domínios sociais de mais difícil trato no cotidiano, que é a vida afetivo-sexual dos indivíduos que escapam aos modos de vida hegemônicos, dentre eles a cisheteronormatividade. É a participação da Pomba Gira e de Exu em territórios tidos como “submundos” que os dotaram de experiências e sabedorias de vida, “e por isso seus conselhos e socorros vêm de alguém que é capaz, antes de mais nada, de compreender os desejos, fantasias, angústias e desesperos alheios” (PRANDI, 1996, p. 15).

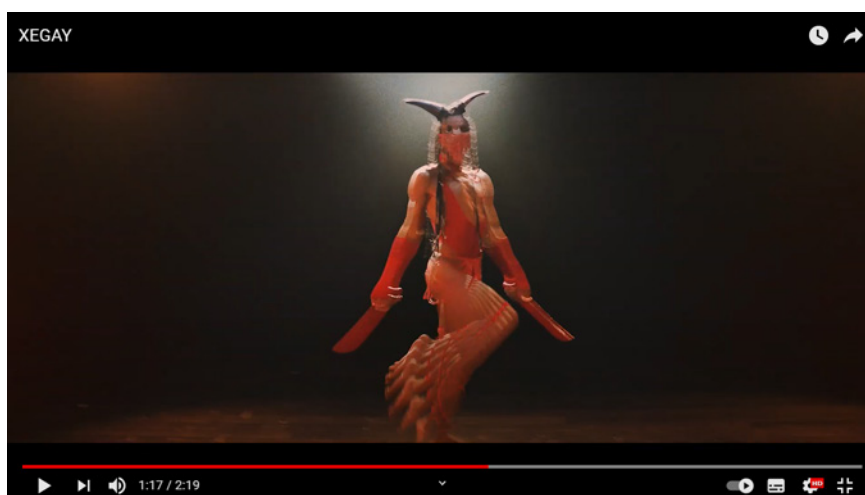
Até aqui, as representações supracitadas não demarcam os gêneros das energias espirituais evocadas na narrativa. Pode-se observar símbolos associados às entidades, mas

eles não são capazes de delimitar a presença da masculinidade de um Exu ou da feminilidade de uma Pomba Gira. Tal observação nos leva novamente ao corpo da artista, pois é a partir da sua corporeidade que se faz a construção de sentidos no videoclipe. Sendo assim, considerando as complexidades que envolvem a bixa preta, é possível desvendar a aglutinação do imaginário masculino e feminino que as entidades representadas e estetizadas inscrevem neste ato.

## O BICHO BIXA

O terceiro ato do videoclipe segue o desenvolvimento narrativo a partir de Aglei, que veste um *body* de decote extenso, luvas e esconde seu rosto com um acessório que destaca seus olhos. A artista porta dois facões, um em cada mão, e dois chifres presos à sua cabeça (Figura 4). Com exceção desses últimos elementos, todo o figurino é construído na cor vermelha, o que nos remete ao bloco anterior no que diz respeito à mobilização de sentidos referentes às entidades exusíacas. Por outro lado, é possível que haja uma referência à orixá Iansã neste fragmento, haja vista o conjunto da cor vermelha com os chifres (um dos animais associados a Iansã é o Búfalo, sendo seus chifres um símbolo frequentemente utilizado). Portanto, neste ato, encontra-se um “bicho bixa” evocado no ritual, que declara sua chegada quando canta “Avisa que a bixa chegou e eu não tô pra brincadeira”.

Figura 4 – Aglei com seus chifres e facões



Fonte: Xegay (2021).

É perceptível o acionamento do imaginário acerca do monstruoso e diabólico por meio do uso dos chifres que, neste caso, estão associados tanto ao pensamento colonial acerca de Exu, como ao corpo historicamente demonizado do dissidente de gênero e



sexualidade racializado. Segundo Oliveira (2017b), o espectro dos *gays* afeminados, dos viados e das bixas pretas é assimilado como manifestação do anormal e, portanto, um indivíduo identificado nestas condições é compreendido como o “diabo em forma de gente”.

A prática de uma sexualidade homossexual pelo corpo identificado como homem é carregada de atravessamentos discursivos os quais criaram as concepções de anormalidade que perseguem as bixas. Postulados médicos, jurídicos e religiosos contribuíram para a construção de regimes de poder que afetam diretamente o exercício afetivo-sexual destes indivíduos (SAEZ; CARRASCOSA, 2016). A compreensão das relações entre homens como pecado, criada pelas religiões que se baseiam na Bíblia, por exemplo, é dominante no território brasileiro e contribui com o posicionamento das bixas como modelo de comportamento anticristo, principalmente se tratando daquelas racializadas.

Desse modo, Aglei abraça o papel do animal monstruoso que prepararam para ela a partir de uma ação subversiva, de uma ressignificação que transforma o insulto em potência. No videoclipe, o bicho bixa transita imponente pelo cenário e performa com os facões em mãos, realizando movimentos de *hands performance*, um dos elementos do *vogue femme* (modalidade de dança radicalmente sexo-gênero dissidente, criada por travestis negras estadunidenses, a qual supervaloriza a feminilidade nos corpos).

A inserção de traços dessa dança é significativa na medida em que abarca a carga simbólica que circula na comunidade *ballroom* (uma grande experiência sociocultural e artística mundial de pessoas dissidentes, de onde o *vogue* advém). Para Estevam e Geraldes (2021, p. 11), as performances artísticas da *ballroom* “expõem corpos ditos como não inteligíveis em um lugar central de ovações e aceitabilidade, com consciência de lugar e direitos, por meio de uma manifestação comunicacional subversiva”. Sendo assim, realizar o movimento de *hands performance* segurando facões diz sobre ser uma bixa do sertão, tendo orgulho de quem se é monstruosa em sua potência e pronta para cortar aquilo que lhe violenta.

## A GUERREIRA

No ato de finalização, a narrativa é concluída com uma transformação na tônica visual da obra. Aglei aparece envolvido por uma luz azul, vestindo uma calça branca, com correntes e búzios pendurados em seu tronco (Figura 5). Seus olhos são cobertos por uma

espécie de *Adê* (paramenta utilizada como acessório de vestimenta dos orixás) e seus ombros estão pintados em branco, com desenhos afro-brasileiros. A artista segura uma lança que possui penas brancas em suas extremidades, com a qual dança pelo cenário tomado por fumaça, e canta:

*Acho engraçado como 'cês acham que viado é tudo tolo  
Boy, já entendi seu jogo, sai da frente  
Vai ter pipoco  
Se bater, vai levar  
(12-15)*

Figura 5 – Aglei como guerreira



Fonte: Xegay (2021).

A transformação que este bloco realiza é coerente com a ideia de entre-lugar, na qual o videoclipe está ancorado. Há um rompimento com a representação e estetização da monstruosidade, criando um segundo polo, o qual está mais aproximado das noções de masculinidade e do arquétipo do guerreiro que luta pelo bem. Os requisitos necessários para ocupar a posição de homem de guerra são aqueles que apontam força, inteligência, perseverança, estratégia, dentre outros. Sendo assim, uma noção de fortaleza é direcionada ao corpo em tela.

O uso do branco, nesta cena, realiza uma alusão ao estado de espírito da paz. Entretanto, a pacificidade aqui delimitada não diz respeito à ausência de conflitos, mas, ao contrário, é conquistada por meio de uma batalha na qual Aglei é vencedora. Ela quebra o código social, desvenda o jogo e demonstra que não há ação violenta contra seu corpo que estará isenta de reação. Nota-se, então, o modo como o videoclipe realiza seu giro perspectivo, que alterna a posição ocupada pela bixa preta, estimulando ideais de

empoderamento, provocando o revidar daqueles que são marginalizados pelo pensamento racista, homofóbico, bem como misógino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Xegay* (2021) é um audiovisual que faz coro ao conjunto de produções artísticas politicamente engajadas da contemporaneidade. Sua disponibilização na internet, como manifesto de lançamento da carreira solo de uma multiartista socialmente marcada como bixa preta, advinda do sertão baiano, permitiu observar como suas condições de vida perpassam a obra. A maneira como Aglei opta por representar e estetizar sua vivência, por sua vez, revela uma ação de transformação de regimes de imagens racistas que criaram imaginários preconceituosos acerca das pessoas negras, suas expressões culturais e seus modos de vida.

Como criação entrelaçada com as questões de seu tempo, foi possível considerar que o videoclipe analisado propõe uma reconfiguração simbólica, na qual a representação e a estetização da bixa preta forma um discurso mobilizado a fim de estabelecer uma alter-nância referente ao lugar social que esse indivíduo é posicionado. Se o homossexual negro é historicamente inferiorizado, Aglei recusa tal posicionamento em sua obra, capturando o que há de negativo no imaginário social ao seu respeito e o utilizando como potência subversiva. Ademais, a produção videoclíptica realiza uma espécie de resgate ancestral, em que a espiritualidade afrobrasileira estará em destaque não apenas como referência visual ao ancestral africano, mas como a filosofia capaz de compreender e traduzir as vivências da artista.

Conforme aponta Castiel Vitorino Brasileiro (2020), os postulados coloniais nomearão a potência exusíaca dos indivíduos dissidentes racializados como contraditória porque não são capazes de compreender Exu. A possibilidade de transmutação realizada por Aglei em sua vivência, assim como em sua obra, será, portanto, um problema para um mundo em que não compreende a diferença e os não-binarismos. Isso significa que seu audiovisual é transgressor na medida em que forja outras formas de representar e estetizar, transformando os modos de pensar e os modos de ver a negritude bixa. Desse modo, *Xegay* (2021) demonstra a possibilidade de uma mídia antirracista, a qual se preocupa não apenas com a transformação das imagens, mas principalmente com o pensamento que percorre por entre elas, estimulando a valoração da diferença e a derrubada de postulados excludentes.

## REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *In*: ROCHA, Rízzia; DANTAS, Luís Thiago. Entrevista com a artista castiel vitorino, autora da obra “corpo-flor”, imagem de capa do dossiê estética africana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, MG, v. 15, n. 28, p. 233-238, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/index.php/raf/article/view/4170/3224/article/view/4170/3224>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- ESTEVAM, Aleson Lima Gomes; GERALDES, Elen. Vogue, logo, existo: A comunicação política-corporificada da Ballroom. *Anagrama*, São Paulo, v. 15, n. 1, 2021. Disponível em: [www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/186046/173478](http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/186046/173478). Acesso em: 26 ago. 2021.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- JANOTTI JR, Jeder; ALCANTARA, João André. **O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker**. Curitiba: Appris: Livraria Eireli-ME, 2018.
- ODA, Pamela Zacharias Sanches. **Vide o clipe: forças e sensações no caos**. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: [www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/251228](http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/251228). Acesso em: 18 ago. 2018.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Nem o centro, nem a margem: o lugar da bicha preta na história e na sociedade brasileira. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES., 5., 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UNEB, 2017. Disponível em: [www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/31495](http://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/31495). Acesso em: 20 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. 2017. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? *Democracia Viva*, [s. l.], n. 22, 2004. Disponível em: [www.academia.edu/1420907/Qual\\_%C3%A9\\_a\\_identidade\\_do\\_homem\\_negro](http://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro). Acesso em: 27 ago. 2021.
- PRANDI, Reginaldo. Pombagira dos Candomblés e as faces inconfessadas do Brasil. *In*: PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do axé**. São Paulo: Hucitec, 1996. cap. 4, p. 139-164. Disponível em: [http://anpocs.com/images/stories/RBCS/26/rbcs26\\_07.pdf](http://anpocs.com/images/stories/RBCS/26/rbcs26_07.pdf). Acesso em: 17 ago. 2020.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sexo. **Pelo cu: políticas anais**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SÀLÀMÌ, Síkírù (king). **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.
- VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. *In*: RESTIER, Henrique; MALUNGO, Rolf. **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidade**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

XEGAY. Direção: Aglei e Maria Mango. Salvador, 2021. Publicado pelo canal Aglei. Disponível em: <https://youtu.be/cmnMLwHxpGA>. Acesso em: 27 out. 2021.

## NOTAS

Prandi (1996, p. 2) chama atenção quanto a origem da Pomba Gira quando estabelece a relação entre os nomes de Exu nos candomblés de tradição banto. Segundo ele, na “língua ritual dos candomblés angola-congo, o nome de Exu é Bongbogirá. Certamente Pombagira (Pomba Gira) é uma corruptela de Bongbogirá, e o nome acabou por restringir-se à qualidade feminina de Exu (Augras, 1989)”.

Artigo recebido em: 28 de agosto de 2021.

Artigo aceito em: 10 de novembro de 2021.