

# NARRATIO

sãojudas  
universidade

Comunicação & Artes  
Nº 3 • Vol. 2 • 2021

Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias



**8**  
**Representação, gênero e diversidade  
no jornalismo: deslocamentos  
discursivos e estratégias afirmativas na  
cobertura da imprensa de referência**

Nara Lya Cabral Scabin

**52**  
**Arte, edição e poder  
na revista Life**

Oswaldo Rodrigues de Souza Filho e  
Fernando Guillermo Vázquez Ramos

# \_Equipe Editorial

# NARRATIO

Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias

Revista científica da área de Comunicação & Artes  
da Universidade São Judas Tadeu (USJT)

ISSN 2676-0274

Nº 3 • Vol. 2 • 2021

## Editor-chefe

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

## Editores executivos

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan (USJT)

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Prof.ª Dr.ª Maira Mariano (USJT)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT)

## Comitê editorial

Prof. Dr. Caio de Salvi Lazaneo (USJT)

Prof. Dr. Cesar Adolfo Zamberlan (USJT)

Prof.ª Dr.ª Eliane Corti Basso (USJT)

Prof.ª Dr.ª Erika Paula de Matos (USJT)

Prof.ª Dr.ª Fernanda Elouise Budag (USJT)

Prof.ª Dr.ª Isadora Ortiz de Camargo (USJT)

Prof. Dr. Ivan Ferrer Maia (USJT)

Prof. Dr. José Augusto Lobato (USJT)

Prof. Dr. Luiz Alberto de Farias (USJT/USP)

Prof.ª Dr.ª Maira Mariano (USJT)

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT)

Prof. Dr. Sergio Pinheiro (USJT)

## Direção de arte e editoração

Prof.ª Me. Ana Elizabeth Lima Vasconcelos (USJT)

## Capa

Arte sobre foto de Ben Tavener from Curitiba,  
Brazil - São Paulo LGBT Pride Parade 2014, CC  
BY 2.0, [https://commons.wikimedia.org/w/index.  
php?curid=45375500](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=45375500)

**sãojudas**  
universidade

Rua Taquari, 546 - Mooca, São Paulo - SP,  
Brasil - CEP 03166-000

## Chanceler

Dr. Ozires Silva

## Reitora

Mônica Orcioli

## Diretora de Pesquisa e Stricto Sensu

Prof.ª Dr.ª Sandra Regina Mota Ortiz

## **\_Editorial**

Chegamos à terceira edição de **Narratio – Estudos de Comunicação, Linguagens e Mídias** em um contexto de profundo desafio para a produção e circulação de conhecimento nos mais variados campos de saber. Ainda assolados pela pandemia da Covid-19, que até o momento da divulgação desta edição já ceifou mais de 480 mil vidas no Brasil, seguimos sendo afrontados por discursos contrários à ciência e à investigação rigorosa dos fenômenos que nos cercam.

Conforme descrito em nossa primeira edição, acreditamos fazer parte de um sistema de partilha de experiências de caráter reticular, horizontal e colaborativo: um campo de conhecimento que abriga contradições e desafios, mas jamais deve abandonar a responsabilidade de responder às necessidades de seu tempo e se posicionar em situações-limite. Definitivamente, estamos em um teste do progresso civilizatório de nosso País que demanda respostas e não nos autoriza a permanecer em silêncio.

De um lado, o enfrentamento frágil da pandemia pelas autoridades – para dizer o mínimo – exige, da sociedade civil e em específico da comunidade científica, posições firmes e cobranças para que omissões e crimes sejam devidamente investigados e punidos. Aqui, reafirmamos nosso repúdio absoluto a tais atitudes, caso sejam comprovadas após o devido processo legal, e nos unimos aos enlutados na certeza de que poderíamos estar, hoje, mais vivos caso tivéssemos respeitado nossa história honrada em saúde coletiva desde o início da pandemia.

De outro lado, destaca-se a necessidade de reflexão sobre as pautas humanitárias e sociais, algo particularmente caro ao campo da comunicação no qual nos situamos em **Narratio**. Acreditamos ser necessário olhar as novas e antigas urgências – o aprofundamento da desigualdade, da miséria da ausência de oportunidades, os discursos de ódio, as violências de Estado e seus reflexos nos regimes de visibilidade midiática – e, no atual contexto, reiterar a contribuição de nosso campo ao evidenciar como processos de linguagem e representação se conectam aos desafios de um País fraturado.

Nesta edição, em específico, acolhemos cinco trabalhos de temática livre, dos quais dois, ao menos, abordam pautas de crise de nossa época de modo explícito. A representação enquanto processo midiático e sua conexão com os debates de gênero e diversidade são os eixos de debate do texto “Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência”, de Nara Lya Cabral Scabin. O foco do texto é investigar matérias jornalísticas por meio da análise do discurso e encontrar rearticulações das noções de identidade, à medida que a imprensa absorve discursividades emergentes de cada época. Migrando das páginas da imprensa à comunicação alternativa, o texto “Cidade, periferia e exclusão em debate: notas sobre a contribuição de iniciativas alternativas de comunicação para os usos do espaço urbano”, de Mayara Luma Maia Lobato, aborda os processos de exclusão, suas raízes e seus reflexos na cidade e examina iniciativas alternativas cujo foco está em pulverizar os processos de emissão, ressignificar a visibilidade de vozes periféricas e estabelecer novos processos de comunicação informativa.

Os demais textos que aqui apresentamos exploram questões relacionadas às tecnologias emergentes, à arte e à representação audiovisual – sempre as colocando em conexão com as reflexões sobre os processos narrativos, a linguagem e a cultura. Em “Arte, edição e poder na revista Life”, os autores Fernando Guillermo Vázquez Ramos e Osvaldo Rodrigues Filho recorrem à reflexão de autores consagrados no estudo da fotografia e da fenomenologia para explorar as narrativas jornalísticas visuais da famosa revista norte-americana. O foco está em entender como a linguagem fotográfica pode ser utilizada como instrumento de construção de sentidos de pertença e vetor de encantamento, reiterando modelos de vida a partir da representação das personagens e das tramas abarcadas pelo jornalismo de revista.

O cinema, objeto de estudo frequente em **Narratio**, retorna a esta edição com o texto “Uma nova perspectiva na história do cinema: documentário nascido no Brasil com possibilidades preservacionistas”, assinado por Urbano Lemos. O trabalho busca debater as origens da linguagem de documentário e

aventar a possibilidade de um redesenho de seus principais marcos por meio da figura de Luiz Thomas Reis, militar que atuou na documentação de uma expedição militar no Norte brasileiro e poderia ser considerado um pioneiro do documentário no País e no mundo.

“O lado humano da tecnologia: erro e glitch na arte pós-digital”, assinado por Cleber Gazana, discute a glitch art como uma das manifestações artísticas contemporâneas a explorar as imperfeições e incompletudes humanas como atributos que reforçam seu potencial estético e narrativo. O artigo explora de que modo dispositivos técnicos podem ser colaboradores efetivos no processo de criação, humanizando o processo tecnológico a partir das escolhas nele possíveis.

Na seção Iniciação à Pesquisa, trazemos neste terceiro número dois textos de jovens investigadores das áreas de Jornalismo e Relações Públicas. Caroline Magalhães, orientada por Bernardo Queiroz, assina “As tendências na cobertura do conflito Israel-Palestina sob a perspectiva dos telejornais brasileiros”, um estudo sobre o processo de representação do outro na mídia brasileira; já Neylana Candido de Oliveira, orientada por Flavia Mendes, é responsável por “A contribuição da comunicação interna para os médicos que trabalham com pacientes em fase terminal: uma análise da logoterapia”, que coloca medicina, psicologia e comunicação em diálogo ao evidenciar a importância da última nos processos terapêuticos e na assistência em ambiente hospitalar.

Com essa diversidade de objetos e focos de análise, seguimos construindo, em **Narratio**, uma linha de potenciais contribuições para o campo da comunicação a partir de pesquisas emergentes em diversos programas de pós-graduação e instituições de ensino. Reiteramos, aqui, nosso convite a colegas cujos estudos se alinhem ao foco e ao escopo do periódico para submeter trabalhos de modo contínuo; ainda em 2021, divulgaremos uma chamada de trabalhos para nosso primeiro dossiê.

Manifestamos aqui, mais uma vez, nosso agradecimento à Diretoria de Pós-Graduação e Stricto Sensu da Universidade São Judas pelo suporte e incentivo à produção e difusão do conhecimento na área de comunicação, artes

e linguagens – que, no contexto das ciências sociais aplicadas e humanidades, parece-nos ser um instrumento efetivo de superação dos desafios que enfrentamos hoje. Nosso muito obrigado, ainda, aos integrantes do Comitê Editorial, aos pareceristas e aos autores dos artigos aqui apresentados.

Desejamos a você, leitor, uma boa experiência nas próximas páginas. E um futuro próximo de esperança, ciência e vida.

### **Os editores**

## **\_Sumário**

**8**

**\_Artigo**

**Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência**

Nara Lya Cabral Scabin

**34**

**\_Artigo**

**Uma nova perspectiva na história do cinema: documentário nascido no brasil com possibilidades preservacionistas**

Urbano Lemos Jr.

**52**

**\_Artigo**

**Arte, edição e poder na revista Life**

Oswaldo Rodrigues de Souza Filho e Fernando Guillermo Vázquez Ramos

**74**

**\_Artigo**

**O lado humano da tecnologia: erro e glitch na arte pós-digital**

Cleber Gazana

**91**

**\_Artigo**

**Cidade, periferia e exclusão em debate: notas sobre a contribuição de iniciativas alternativas de comunicação para os usos do espaço urbano**

Mayara Luma Lobato

**108**

**\_Iniciação à Pesquisa**

**As tendências na cobertura do conflito Israel-Palestina sob a perspectiva dos telejornais brasileiros**

Caroline Magalhães e Bernardo Queiroz

**127**

**\_Iniciação à Pesquisa**

**A contribuição da comunicação interna para os médicos que trabalham com pacientes em fase terminal: uma análise da logoterapia**

Neylana Candido de Oliveira e Flávia Mendes

# **Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência<sup>1</sup>**

Nara Lya Cabral Scabin<sup>2</sup>

---

## **Resumo**

O artigo investiga as rearticulações discursivas em representações de identidades articuladas a partir de marcadores de gênero em matérias jornalísticas publicadas por veículos de referência entre 1978 e 2018. Com base em aportes teórico-metodológicos da Análise do Discurso, o objetivo do trabalho é compreender de que modo enunciados jornalísticos interagem com discursividades emergentes atreladas a políticas de identidade e lutas por reconhecimento. Em perspectiva diacrônica, a pesquisa identifica invariâncias e descontinuidades semânticas nas representações presentes nas matérias e sinaliza a existência de limitações na incorporação de uma perspectiva de gênero na construção dos enunciados.

**Palavras-chave:** Discurso; Representação; Gênero; Identidade; Jornalismo.

## **Astract**

The article investigates discursive displacements in representations of identities articulated from gender markers in journalistic texts published by reference vehicles between 1978 and 2018. Based on theoretical-methodological contributions from Discourse Analysis, this paper aims to understand how journalistic statements interact with emerging discourses linked to identity policies and struggles for recognition. In a diachronic perspective, the research identifies semantic invariances and shifts in representations present in journalistic articles and indicates the existence of limitations in the incorporation of a gender perspective in the construction of statements.

**Keywords:** Discourse; Representation; Gender; Identity; Journalism.

---

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pós-doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br.

## Introdução

Ao assumir pioneiramente a editoria de gênero do jornal *The New York Times*, criada em 2017, Jessica Bennet declarou que seu objetivo não seria apenas priorizar a cobertura de temas como a violação dos direitos das mulheres ou movimentos feministas, mas também fazer com que o veículo passasse a abordar os assuntos já tratados sob uma ótica de gênero (COSTA, 19/11/2017). Em outras palavras, gênero passaria a operar não apenas como tema a ser abordado – mas sim, como chave de leitura, interpretação e organização da produção discursiva do jornal.

Se resgatamos a criação da editoria e a declaração de Bennet, é porque ambas são importantes indicativos de tensionamentos discursivos que se colocam, na contemporaneidade, a veículos jornalísticos em diferentes contextos ao redor do globo – inclusive no Brasil. Em especial, a proposta da então recém-implantada editoria de gênero do *New York Times* lança luz sobre o fato de que temáticas de gênero não apenas se converteram, nos últimos anos, em assuntos presentes em discursos circulantes no espaço público midiático, mas também parecem orientar novos modos de enunciar, organizados a partir de uma perspectiva de gênero. Examinar as representações presentes em enunciados produzidos por veículos jornalísticos tradicionais – integrantes da assim chamada *imprensa de referência* –, diante do atual contexto de emergências discursivas, é objetivo deste artigo.

Convém lembrar que o surgimento do conceito de “gênero”, nos anos 1970, e sua consolidação, na década de 1980, levaram a reformulações profundas no pensamento feminista e na produção do saber em diferentes campos do conhecimento. Sua origem repousa sobre a diferenciação entre a categoria biológica de “sexo”, relacionada a uma abordagem essencializante da natureza, e a percepção sobre os processos de construção histórica, social e política do “gênero” – tomada que implica em uma abordagem relacional sobre a diferença.

No seu uso mais recente, “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual” (SCOTT, 2019 [1986], p. 50).

Essa diferenciação foi fundamental para que pensadoras feministas, que já haviam conquistado espaços importantes no debate científico e produzido transformações nas ciências humanas e sociais, ampliassem o escopo de suas reflexões a partir de uma nova proposta teórico-conceitual: nasceram assim os chamados estudos de gênero (MATOS, 2008). A origem desse campo, como anota Heloisa Buarque de Hollanda (2019), remete à progressiva conquista de posições mais flexíveis pelos discursos sobre identidade no quadro dos estudos feministas, justamente em um momento em que a antropologia começava a questionar as narrativas de Marx, Engels, Freud e Lacan. Foi neste cenário que Gayle Rubin, enfrentando Lévi-Strauss e os pressupostos da heteronormatividade, utiliza, pela primeira vez, o termo “gênero”, afirmando a “existência de um sistema de sexo-gênero associado à própria passagem da natureza para a cultura” (HOLLANDA, 2018, p. 16).

Dessa forma, o conceito de gênero marca uma mudança significativa dentro da própria reflexão teórica sobre a condição política da mulher. Enquanto a primeira onda do feminismo, a partir da luta pelo sufrágio universal, pautava-se na afirmação da igualdade política entre os sexos como elemento universal e democrático e buscava questionar relações e instituições em que se reproduzia a dominação masculina, o conceito de gênero favorece a valorização da diferença e a afirmação política das diferenças identitárias (MATOS, 2008). Assim, desde sua consolidação e expansão, os usos mais recorrentes da categoria “gênero” remetem à lógica das diferenças entre feminino e masculino, mulheres e homens e, mais recentemente, homo e heterossexualidade. Neste último caso, constitui-se um segundo eixo fundamental do campo dos estudos de gênero, relacionado às fronteiras da sexualidade.

Ao lado da revolução epistemológica propiciada pela consolidação dos estudos de gênero, entra em cena, na paisagem político-discursiva contemporânea, a emergência de políticas de identidade, isto é, formas de ação política que se concentram nas lutas articuladas em torno de elementos identitários. Encampadas pelos chamados “novos movimentos sociais”, elas se caracterizam pela busca do “apagamento das fronteiras entre o pessoal e o político” (WOODWARD, 2014, p. 34) e integram um “novo imaginário político” no qual, segundo Nancy Fraser (2006), as lutas por reconhecimento tornam-se a forma paradigmática de conflito político e busca por justiça social.

Partindo desse contexto, esta pesquisa analisa enunciados publicados, entre 1978 e 2018<sup>3</sup>, por três veículos jornalísticos brasileiros – *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Folha de S. Paulo* – que podem ser reunidos sob a rubrica do *jornalismo de referência*. Entendemos que, em usos correntes da expressão, o jornalismo de referência corresponde a uma forma de inserção em uma matriz jornalística que desempenha papel decisivo no processo histórico de institucionalização do jornalismo e sua afirmação como campo profissional e epistemologicamente autônomo, fundamentando-se em uma concepção moderna de jornalismo e em um modelo de jornalismo estadunidense (MANNA; JÁCOME; FERREIRA, 2017). Assim,

[...] pode-se objetivar o Jornalismo de referência como aquele que serve interna e externamente de referência – tanto para a elite formadora de opinião, como para os meios de comunicação – sobre uma parcela do mundo público, qual seja, o país ao qual se dirige (ZAMIN, 2014, p. 939).

Considerando essas definições, nossa opção por investigar a existência de possíveis tensionamentos e rearticulações enunciativas na produção discursiva do jornalismo de referência brasileira justifica-se tendo em vista não apenas o prestígio e a influência de tais veículos no debate público, como também – e sobretudo – a hipótese de que, no caso desses jornais, existiriam resistências e “rigidezes” discursivas à incorporação de modos enunciativos consoantes a disputas identitárias e, em especial, a uma perspectiva de gênero – isto é, uma perspectiva aberta à valorização da diversidade e da diferença sob uma ótica relacional, capaz de abandonar concepções essencializantes. Dessa forma, o foco em jornais de referência permite averiguar a existência de possíveis negociações discursivas implicadas na acomodação de novos modos de enunciar sintonizados com políticas da identidade feministas e de gênero.

Para compreender essa hipótese, é fundamental considerar a existência, como veremos a seguir, de um estreito atrelamento entre essa parcela do

3 Para além da possibilidade de abordar um recorte significativo da história recente da imprensa brasileira, esse período cobre um intervalo marcado por muitas e significativas mudanças políticas no país: o fim da censura prévia aos jornais (justamente, em 1978), o fim da ditadura civil-militar, a redemocratização e o período conhecido como “Nova República”, além da crise política e democrática marcada pelo impeachment da presidente Dilma Rousseff, em 2016, e por uma corrida eleitoral caracterizada, em 2018, pela disseminação em massa de fake news e por uma polarização política que alcançam, entre outros temas, debates identitários, inclusive de gênero.

jornalismo e discursos constituintes – para usar um conceito de Dominique Maingueneau (2010) – do campo jornalístico, cuja conformação se vincula, histórica e institucionalmente, a discursos estruturantes de imaginários políticos tipicamente modernos.

## O jornalismo entre discursividades

No conjunto finito – ainda que inapreensível em sua totalidade – de formações discursivas em uma conjuntura histórico-social dada, é possível delimitar campos discursivos sobre os quais irá se debruçar o analista do discurso. Situado em uma região específica do universo discursivo, o campo é caracterizado por um conjunto de discursos de mesma função social que concorrem entre si. Delimitando-se mutuamente, a concorrência entre as formações discursivas de um mesmo campo pode ser da ordem da polêmica, aliança, neutralidade aparente etc.

Considerando tal definição, em suas evidentes aproximações com o conceito de “campo” em Pierre Bourdieu<sup>4</sup>, é possível entender o jornalismo como um campo discursivo. O jornalismo de referência, por sua vez, constitui uma dentre as diversas posições ou identidades enunciativas do campo discursivo jornalístico, ocupando uma localização privilegiada na disputa pelo capital específico do campo – ainda que inegavelmente esses veículos atravessem uma crise cada vez maior de recursos e confiança por parte das audiências.

Como aponta Maingueneau (2010), os campos discursivos possuem centros, periferias e fronteiras, sendo que, entre os posicionamentos centrais, há dominantes e dominados, assim como os posicionamentos periféricos são dominados pelos centrais. Essa “geopolítica” do campo permite situar os jornais de referência como aqueles que ocupam posições ao mesmo tempo centrais e dominantes no campo jornalístico: centrais, porque representam modelos consagrados ou ortodoxos de se fazer jornalismo dentro do campo; dominantes, porque são eles – devido à sua distribuição/presença geográfica, condições econômico-financeiras, antiguidade e/ou prestígio frente ao público

4 A partir da transposição do conceito bourdiano de campo aos estudos de discurso, Maingueneau (2010) destaca a pertinência de se pensar relações entre atores, posições e lutas pela autoridade em termos de “identidade enunciativa” (diferentes posicionamentos em interação que constituem fontes de enunciados que devem assumir os embates próprios do campo, definindo e legitimando seu próprio lugar de enunciação).

– que se encontram em posição de determinar e encarnar o que caracteriza o que se entende por “verdadeiro” jornalismo, de modo que outros veículos que desejam ocupar posicionamentos centrais no campo acabam por reproduzir suas práticas, estilo, modelos produtivos etc.

Guiando as instituições e como subtexto da memória interna do campo discursivo, atuam os *discursos constituintes* – isto é, discursos que dão sentido aos atos de uma coletividade e que fiam outros discursos, atuando como fontes legitimadoras:

O papel que [os discursos constituintes] desempenham na sociedade os leva a se construírem em referência a um ponto que está além do espaço social, um Absoluto que, na realidade, é, ao mesmo tempo, construído por cada posicionamento e o que mantém esse mesmo posicionamento. Por um paradoxo constitutivo, o Absoluto a partir do qual se autorizam é suposto como exterior ao discurso por lhe conferir sua autoridade, mas deve ser construído por esse mesmo discurso para poder fundá-lo (MAINGUENEAU, 2010, p. 61).

No caso do campo discursivo jornalístico, seus discursos constituintes remetem a formações discursivas estruturantes do pensamento político da modernidade ocidental. Consideremos aquele que nos parecem constitui o elemento principal ao modo como os veículos jornalísticos em foco buscam legitimar sua posição no campo a partir da referência a um ideal “absoluto” – ao mesmo tempo externo a esses veículos e construído/reforçado pelo discurso que eles próprios sustentam: o discurso da democracia representativa moderna, baseada em princípios como o do cálculo da maioria e da necessidade de publicização do poder. A esse discurso, associam-se pressupostos liberais de livre mercado – que se traduzem no sentido de um “livre mercado de ideias”.

Dessa forma, para jornais como *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Folha de S. Paulo*, filiar sua imagem institucional a princípios democráticos significa reforçar o imaginário do qual a imprensa se alimenta. Na esteira de discursos influenciados pelos ideais iluministas e que remetem ao nascimento do Estado de direito moderno, a defesa da liberdade de expressão é um ponto-chave

à legitimação do/no campo discursivo jornalístico, com base na percepção de que a livre circulação de informações é um pressuposto necessário à existência da imprensa.

A democracia guarda, nos seus fundamentos, o princípio de que o poder emana do povo e em seu nome é exercido. Disso resulta que, sem o livre fluxo de informações e opiniões, o regime democrático não funciona, a roda não gira. A delegação do poder e o exercício do poder delegado dependem do compartilhamento dos temas de interesse público entre os cidadãos. Quanto mais inclusiva, mais a democracia se empenha em expandir o universo dos que têm acesso à informação e garante transparência na gestão da coisa pública (BUCCI, 2009, p. 113).

Outro elemento fundamental aos discursos constituintes do campo discursivo jornalístico é a pressuposição de um sujeito racional como sujeito-modelo tanto da instância de produção quanto da instância de recepção dos conteúdos. De fato, pressupõe-se esse sujeito uno, aos moldes do sujeito iluminista, na figura do repórter que deve apurar, racionalmente e de forma impessoal, as matérias que serão publicadas no jornal; pressupõe-se esse sujeito também como o leitor que, em meio a grande diversidade de opiniões, declarações e pontos de vista, será capaz de selecionar as afirmações verdadeiras e adequadas. É correlata dessa compreensão de sujeito uma concepção de opinião pública baseada na ideia de que, a partir da livre concorrência entre pontos de vista, a verdade seria capaz de emergir e afirmar-se como tal.

Destaca-se ainda, entre os discursos constituintes do campo jornalístico, a ideia de nação como espaço privilegiado à concretização do ideal de universalidade próprio da modernidade. Elemento fundamental ao jornalismo de referência, essa concepção está embutida, por exemplo, no *slogan* adotado pela *Folha de S. Paulo*: “um jornal a serviço do Brasil” – representativo também da ideia de serviço público reivindicada pelo veículo como elemento de sua identidade. A afirmação da centralidade da nação fica implícita também no caso do *Globo*, que adota pequenas faixas verde-amarelas na composição do cabeçalho das edições impressas do jornal.

Não à toa, esses elementos integram uma concepção moderna de jornalismo, fortemente inspirada em modelos estadunidenses e fundamental à profissionalização do campo e à constituição do jornalismo enquanto “-ismo”, ou seja, como sistema de crenças (MANNA; JÁCOME; FERREIRA, 2017). Obviamente, a afirmação desses valores se dá em função da lógica das disputas do campo jornalístico, daí a necessidade de discursos autorreferentes que descrevem o que seria o “verdadeiro” jornalismo e das razões pelas quais cada veículo seria digno de se enquadrar nessa etiqueta.

[...] um discurso base da modernização sustenta que um pequeno grupo de indivíduos foi capaz de transformar radicalmente a prática jornalística no país, na medida em que introduziu uma série de mudanças técnicas, bem como foi capaz de alavancar a profissionalização e institucionalização deste campo. Assim, de um jornalismo doutrinário, partidário e literário, teríamos subitamente passado a outro, profissional, imparcial e objetivo. Nesse discurso, podemos perceber uma ressemantização do jornalismo a partir de uma normatividade que busca padronizar as formas pelas quais os fatos deveriam ser apurados, escritos e apresentados (MANNA; JÁCOME; FERREIRA, 2007, p. 8).

Ao mesmo tempo, a contemporaneidade é marcada pela emergência de contestações aos discursos modernos que estão na base da matriz jornalística característica dos jornais de referência. Referidas comumente como sintomas “pós-modernos”, essas contestações atingem desde a suposta “transparência” ou objetividade da linguagem até o ideal de universalismo, o papel da nação como principal *lócus* identitário e a concepção de um sujeito racional e auto-centrado, aos moldes do sujeito do Iluminismo. É justamente neste cenário que Ortiz (2015) localiza a irrupção da diversidade como emblema da modernidade-mundo: como resultado, “as qualidades positivas, antes atribuídas ao universal, deslocam-se para o ‘pluralismo’ da diversidade” (ORTIZ, 2015, p. 9).

Por tudo isso, diante do objeto em foco neste artigo, o que nos interessa, no limite, é compreender como jornais de referência brasileiros situam-se entre diferentes discursividades políticas que se tensionam no universo discursivo: de um lado, uma discursividade moderna, associada a discursos constituin-

tes de uma matriz de prestígio do próprio campo jornalístico; de outro, uma discursividade emergente que desloca concepções tipicamente modernas e na qual se destaca a valorização da dimensão do reconhecimento, da diversidade e da diferença, bem como a centralidade assumida por categorias identitárias no debate público, em relação às quais adotamos como recorte discussões articuladas em torno de marcações identitárias de gênero.

Considerar essa inscrição do jornalismo de referência “entre discursividades” é fundamental à compreensão das problemáticas de fundo acionadas na pesquisa aqui apresentada: em outras palavras, trata-se de refletir sobre como esse jornalismo se comporta discursivamente – como ele enuncia, quais grades semânticas determinam a produção de seus enunciados – em um contexto de emergências e deslocamentos que colocam em crise alguns dos discursos fiadores do próprio campo jornalístico.

## Percurso metodológico

Para responder às questões propostas, este artigo investiga como se constroem e transformam, em três jornais de referência brasileiros, representações de identidades articuladas em torno de marcadores de gênero. Como nos lembra Hall (2014), em diálogo com a tomada foucaultiana sobre a relação discurso-poder, as representações devem ser consideradas como fundadoras de identidades individuais e coletivas.

Em outras palavras, as representações, em sua manifestação discursiva, oferecem *posições-de-sujeito possíveis*, de modo que a formação de uma identidade individual se define sempre por representações coletivas, socialmente construídas e partilhadas (GOMES, 2008). De fato, é impossível dissociar representação social, discurso e identidade, bem como é evidente a relação entre práticas discursivas e subjetividades, já que estas últimas se constroem a partir de posições, socialmente difundidas e culturalmente ancoradas, que a precedem – daí a relevância de se examinar os sentidos providos midiaticamente.

Ao mesmo tempo, consideramos que o exame das representações de identidades articuladas em torno de marcadores de gênero oferece indícios de modos de restrição que regem a formação de enunciados jornalísticos para

além de uma dimensão meramente temática. Como aponta Maingueneau (2008), cada discurso caracteriza-se por uma “semântica global”, isto é, restrições que atuam simultaneamente sobre diversos planos discursivos em conformidade com a formação discursiva à qual os enunciados se vinculam.

Nesses termos, propomos investigar as representações de gênero presentes em enunciados jornalísticos considerando que elas são resultado, como condição de possibilidade, de regras de formação enunciativa que possivelmente evidenciam – conforme a hipótese que perseguimos neste trabalho – modos de enunciar que emergem à luz de políticas da identidade e da centralidade da luta por reconhecimento no imaginário político contemporâneo. Para tanto, definimos eixos temáticos cuja cobertura provavelmente revelaria o acionamento de tais representações. Assim, elegemos cinco grandes temas<sup>5</sup> como ponto de partida ao levantamento de matérias jornalísticas, operação realizada por meio das ferramentas de busca disponíveis nos acervos digitalizados dos jornais em foco. Chegamos, dessa forma, a um corpus de 712 textos publicados, entre 1978 e 2018, em *Estado*, *Globo* e *Folha*.

Para alcançar os resultados que serão descritos sucintamente neste artigo, foram realizados procedimentos de catalogação, tabulação e mapeamento das principais estratégias constitutivas das representações presentes em cada uma das matérias, por meio de quadros de leitura aplicados ao *corpus*. Dada a problemática e os objetivos em foco no trabalho, não serão examinadas as particularidades de cada veículo no que diz respeito à construção dos enunciados; em lugar disso, os achados apresentados neste artigo pautam-se pela identificação de recorrências comuns aos três veículos, em perspectiva diacrônica. Ao mesmo tempo, não seria viável descrever as matérias do corpus individualmente; por esse motivo, os achados de pesquisa serão apresentados de forma a destacar as articulações discursivas mais recorrentes no conjunto dos textos, destacando-se exemplos de matérias que constituem casos emblemáticos.

---

5 Os grandes temas cuja cobertura pelos jornais analisados considerou-se como ponto de partida à seleção de matérias jornalísticas e constituição do corpus de pesquisa são os seguintes: Dia Internacional da Mulher; Parada do Orgulho LGBT de São Paulo – escolhida por ser a maior do país; Dia Internacional do Orgulho LGBT; Dia Nacional de Combate à Homofobia; e marcos significativos das políticas públicas de gênero implantadas, entre 1978 e 2018, no Brasil.

## Representações cristalizadas e invariâncias semânticas

Entre as representações recorrentes em todo o período de observação, destaca-se a reiteração de uma ambiguidade indissolúvel: a representação da mulher dividida entre o mercado de trabalho e a dedicação à vida familiar. Mesmo em matérias que enfatizam a presença da mulher em áreas profissionais diversas, são frequentes as referências à dificuldade enfrentada pelas profissionais em conciliarem vida doméstica e trabalho. Até o início dos anos 2000, essa representação era particularmente frequente em reportagens sobre a conquista de espaço pela mulher no mercado de trabalho e o rearranjo dos papéis desempenhados por homens e mulheres em muitas famílias.

Não raro, porém, os textos acabam por legitimar representações tradicionais sobre os lugares e papéis destinados a cada gênero. É o que acontece na reportagem *Cada vez mais trabalham fora e pagam despesas*, publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 8 de março de 2002. Ao apresentar a história de uma das entrevistadas, a empresária Rosane Furtado Fernandes – que “vive a rotina que até há alguns era destinada exclusivamente aos homens” –, a matéria descreve como “privilégio” feminino situações que, para um homem, seriam tidas como naturais:

Rosane tem o privilégio de sair cedo para trabalhar e voltar para o almoço, preparado pelo marido, José Luiz Fernandez, de 46 anos. É ela também quem leva a filha Elisa, de 7 anos, para a escola todas as tardes. Estão sob sua responsabilidade as despesas de aluguel, água, energia elétrica e supermercado (OGLIARI; THOMÉ, 08/03/2002).

Muito frequente nos anos 1990 e início dos anos 2000, a representação da mulher como dividida entre trabalho e família torna-se menos recorrente na década de 2010, momento em que parecem predominar matérias voltadas à afirmação de conquistas femininas e histórias de superação, frequentemente na chave do “empoderamento” e da valorização de iniciativas individuais. Ainda nessa época, não obstante, há casos de matérias no *corpus* analisado em que a referência à dificuldade em conciliar vida profissional e vida pessoal aparece como ponto de amarração de representações cristalizadas sobre

a mulher; essa imagem, entretanto, parece deixar de se apresentar simplesmente como resquício da pressuposição de papéis tradicionais de gênero e emergir cada vez mais sob perspectivas críticas ou contestadoras, guiadas pelo reconhecimento da existência de desigualdades entre homens e mulheres como causa do acúmulo feminino de responsabilidades ou da maior dificuldade, para mulheres, de ascensão na carreira.

É o que mostram o primeiro parágrafo e os seguintes trechos da reportagem *As lobas de Wall Street*, publicada pela *Folha de S. Paulo* em 8 de março de 2014:

Quando encerra sua jornada de 13 horas de trabalho, Jolyne Caruso, que já passou mais de 30 dos seus 53 anos em Wall Street, o centro financeiro de Nova York, segue o mesmo ritual: senta-se à mesa com os filhos adolescentes e o marido, pergunta como passaram o dia e fala sobre seu cotidiano. [...]

Apesar de não trabalhar mais 15 horas por dia, como na época em que era diretora de Ações do JPMorgan para as Américas, ela ainda tem pouco tempo com a família.

O desafio de conciliar profissão e vida pessoal está longe de ser uma exclusividade feminina, ou das financeiras.

Mas o alto nível de exigência e a concorrência acirrada na cena predominantemente masculina faz de Wall Street um ambiente ainda pouco aberto à ascensão feminina.

A percepção geral é que a crise iniciada em 2008 fez com que mulheres até perdessem parte do pouco espaço que haviam conquistado. [...]

Para ela [Caruso], as empresas poderiam permitir a suas funcionárias conciliar o trabalho com a família ao menos nos primeiros anos da maternidade. “As mulheres não precisam mais do que dois /ou três anos, até a pré-escola. Em troca, elas dariam uma contribuição valiosa” (FLECK, 08/03/2014).

Outra representação recorrente se baseia na valorização de um *ethos* ao mesmo tempo de consumo e inclinação para a vida corporativa: a mulher que supera as dificuldades impostas por sua condição de gênero é a que prospera nos negócios e torna-se uma consumidora bem-sucedida e informada. Essa representação parece tornar-se mais evidente entre o final dos anos 1990 e a década de 2000, momento em que se destaca a presença de temas e tratamentos semânticos que incorporam uma perspectiva de mercado neoliberal, corporativa e/ou empresarial. O especial *O que elas querem*, publicado pela *Folha* em 8 de março de 2005, por exemplo, traça um conjunto de representações da mulher que valorizam sua atuação ao mesmo tempo como consumidora – *Sexo frágil tem voz forte em 80% das compras* –, responsável por decisões financeiras familiares – *Escola é prioridade no orçamento doméstico* – e profissional qualificada – *Elas estudam mais, mas ganham muito menos*.

Em relação à valorização de um *ethos* corporativo, podemos destacar o caso da matéria intitulada *Jeito feminino, o segredo do sucesso*, publicada pelo *Estado* em 8 de março de 2004. O texto aborda as “características femininas” que teriam levado mulheres – todas engenheiras – a ocuparem postos de destaque em suas carreiras. Nesse exemplo, é interessante observar que marcadores tradicionais de feminilidade são justapostos ao sucesso profissional a partir da pressuposição de uma relação antagônica entre esses dois termos: “Pulseiras, brincos e anéis, batom e unhas feitas, nada disso atrapalha Janaína na função de supervisionar a produção de aviões da Embraer, em São José dos Campos” (RIBEIRO, MENOCCHI, 08/03/2004). Dessa forma, o texto termina por reforçar representações em que o lugar social da mulher aparece apartado do espaço público e do mercado de mão de obra qualificada, já que as trajetórias das personagens entrevistadas na reportagem são construídas como verdadeiras *exceções*.

É interessante observar também que, no *corpus* analisado, as matérias que reforçam a presença feminina no mercado de trabalho e abrem espaço à contestação da desigualdade salarial entre homens e mulheres, seja por meio de dados ou da recorrência a falas de especialistas, têm como pressuposto o questionamento de representações arraigadas no imaginário social acerca da mulher enquanto restrita à vida doméstica. Não se pode desconsiderar que essa representação diz respeito predominantemente à mulher das classes média e alta, para quem se coloca

a possibilidade de escolha entre trabalhar fora ou cuidar da casa e da família; para as mulheres de classes baixas, ofertar sua força de trabalho em troca de salário nunca constituiu opção – mas necessidade. Não obstante, diferenças de classe não são tematizadas/problematizadas em qualquer momento pelos jornais e ficam de fora da discussão proposta a respeito da condição da mulher, ainda que as vivências femininas presentes nas matérias – ora explicitamente representadas, ora pressupostas – correspondam predominantemente a vivências de mulheres pertencentes a classes média e alta.

Outro traço recorrente nas representações de identidades articuladas em torno de marcadores de gênero diz respeito à ausência de tensionamentos em relação a binarismos, principalmente o binarismo *homem vs. mulher*, mas também *heterossexual vs. homossexual*. Mesmo em textos que focalizam pautas do universo trans, publicados em anos recentes, observa-se a prevalência de pontos de vista médicos a respeito da vinculação corpo-sexo-identidade; além disso, a representação das possibilidades de identidade de gênero mantém-se presa a lógicas binárias de tipo “ou/ou”.

## Descontinuidades discursivas

Para além de representações cristalizadas, deslocamentos discursivos também podem ser observados quando comparamos diferentes momentos do intervalo coberto pelo *corpus* de pesquisa. Uma das descontinuidades mais evidentes diz respeito ao modo como grupos militantes em defesa de direitos da mulher são representados nos enunciados jornalísticos. Quando comparamos as matérias dos anos 1980 com aquelas veiculadas nos anos 2000, por exemplo, verificamos que a cobertura abandona paulatinamente pautas focadas em ações pontuais encabeçadas por grupos específicos (com clara articulação em relação à esfera da política institucional), para apresentar um feminismo mais “pulverizado” (em que raramente se nomeiam grupos e organizações políticas/militantes e é quase inexistente a interface com a política institucional). Esse último regime de visibilidade ganha espaço nos jornais em anos recentes, em um momento em que referências a pautas identitárias se disseminam na cobertura.

Nesse sentido, pensando em uma periodização da cobertura, o momento entre fins dos anos 1970 e década de 1980 pode ser considerado como uma primeira fase das trocas interdiscursivas que marcam a constituição dos enunciados jornalísticos analisados. Nessa época, era recorrente a representação feminina e, sobretudo, de grupos e instituições engajados em causas feministas segundo a redução da diferença à lógica da alteridade, por meio do reforço de marcadores identitários simplificadores, baseados em oposições reducionistas e muitas vezes discriminatórias. No caso da representação de identidades LGBT, sua entrada nos jornais de referência se dá de forma tardia, aparecendo apenas nos anos 1990; não obstante, verificamos que ela também se organiza, inicialmente, segundo a lógica de demarcação da diferença como alteridade, mobilizando fortemente componentes de exotismo e estereotipificação.

Não à toa, entre o final dos anos 2000 e início da década de 2010, ainda encontramos matérias no *Globo* e no *Estado* empregando a expressão “homossexualismo” – já amplamente refutada, na época, pelos movimentos LGBTs, dado o sentido de “patologização” implicado no uso do sufixo “-ismo”. O caso mais evidente entre as matérias analisadas é o da reportagem *Homossexualismo: debate nas escolas é alvo de críticas*, publicada pelo *Estadão* em 12 de maio de 2011. Vale lembrar que o vocabulário constitui uma das dimensões de cristalização semântica do discurso (MAINGUENEAU, 2008), de modo que os usos de “homossexualismo” constituem um indício de que, até ao menos a virada para a década de 2010, jornais de referência ainda acionavam posições enunciativas pouco compatíveis às restrições de discursos de reconhecimento de gênero.

Em suma, os anos 1980 – no caso de representações da mulher – e 1990 – no caso de representações de LGBTs – correspondem a um momento de aproximação inicial dos jornais de referência em relação a discursos que posicionam “gênero” como marcador identitário em destaque. Por um lado, os veículos não podiam deixar de tratar de pautas convertidas, graças à relevância que adquiriam no espaço público, em temas impostos ao campo jornalístico; por outro lado, ao fazê-lo, enunciavam segundo quadros semânticos a partir dos quais se construía representações que inevitavelmente traduziam e reduziam o eixo identitário em questão ao terreno seguro de termos “familiares” a discursos do senso comum: de fato, representações da “feminista”

como histórica e do “gay” como sujeito exótico ou ambíguo (dividido entre aspectos de “masculinidade” e “feminilidade”) eram frequentes. Esse dado sugere que o intervalo entre fins dos anos 1970 e início dos 1990 corresponda a um momento inaugural do estabelecimento dos diálogos interdiscursivos entre o jornalismo de referência e um imaginário político do reconhecimento.

Merecem atenção alguns exemplos de matérias publicadas nesta “primeira fase” de cobertura. Note-se, por exemplo, que nos anos 1990 – e mesmo em parte da década de 2000 – as referências a temáticas LGBT restringiam-se quase exclusivamente à cobertura da então denominada “Parada Gay” de São Paulo. E não apenas isso: nesse período, todos os textos sobre o evento apresentavam representações atreladas a ideias de “fantasia”, “sexualidade exacerbada” e “promiscuidade” (a Parada era frequentemente descrita como um espaço de nudez e “pegação”). Tais construções semânticas – amparadas por fotografias de *drag queens* cobertas de glitter e participantes da Parada em trajes mínimos – não apenas remetem a imagens reducionistas cristalizadas no senso comum como também se ancoram em sentidos de carnavalização mobilizados pelos enunciados como opositivos a sentidos de política. É o que se vê na reportagem *Parada se assume como balada*, publicada em 18 de junho de 2004 pelo Estado (Figura 1).

Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência

Nara Lya Cabral Scabin



Figura 1 – Reportagem de O Estado de S. Paulo publicada em 18 de junho de 2006. Fonte: Acervo Estadão.

Publicada em 15 de junho de 2009 pela *Folha*, a reportagem *Sem trios de boates, política avança na Parada Gay de São Paulo* (Figura 2) pressupõe sentidos semelhantes: a “política” que avançava na Parada, como anuncia o título, era a política dos partidos e políticos profissionais, em sua constante interface com o Estado e as instituições; em outras palavras, se se afirma que a política institucional – descrita simplesmente em “política” – finalmente teria marcado presença no evento, é porque se pressupunha que a proposta de ampliação da visibilidade de minorias de gênero e sexuais empreendida desde as primeiras edições não era considerada de fato política pelos jornais de referência.

Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência

Nara Lya Cabral Scabin



Figura 2. Reportagem da Folha de S. Paulo publicada em 15 de junho de 2009. Fonte: Acervo Folha.

Ao mesmo tempo, avanços no sentido de uma aproximação em relação a discursos de reconhecimento podem ser verificados ao longo dos anos. A partir da segunda metade dos anos 2000 e anos 2010, os jornais de referência respondem às coerções exercidas pela discursividade política emergente na contemporaneidade, passando a enunciar conforme restrições semânticas mais condizentes com tais modelos de competência discursiva. Essa passagem é marcada tanto por aproximações graduais quanto por rupturas e manifesta-se em diferentes planos discursivos, a exemplo do abandono – ou, pelo menos, distanciamento – em relação a representações ancoradas em imagens cristalizadas e frequentemente reducionistas sobre marcadores de gênero.

Assim, em uma “segunda fase” da cobertura, identificada entre os anos 2010 e 2010, verificam-se reconfigurações nas estratégias de representação da diferença especialmente em matérias que visibilizam o mercado como espaço de concretização da *diversidade* e *empoderamento individual*. Nesses

textos, é possível identificar um tratamento discursivo regido pela multiplicação dos lugares de diferença, em que a centralidade das narrativas de trajetórias individuais representa a materialização de um princípio semântico de pluralismo. Assim, na última década, verifica-se a emergência de uma competência discursiva capaz de integrar temas e representações relativamente mais afinados com discursos de reconhecimento e políticas de identidade feministas e de gênero. Trata-se de um dado indicativo da conformação de um posicionamento enunciativo no campo discursivo jornalístico a partir do qual emergem maneiras de enunciar sobre gênero, em sentido restrito, e sobre diversidade, em sentido amplo.

De fato, é somente a partir desse novo posicionamento enunciativo no campo jornalístico que os enunciados dos jornais de referência parecem incorporam, para além de temas e conteúdos, restrições semânticas ligadas a uma perspectiva de diversidade em sua formação. No plano das representações, a adoção de *estratégias afirmativas*<sup>6</sup> remete a empenhos no sentido de compensar formas de opressão por meio da valorização das identidades discriminadas, ainda que sem necessariamente alterar os conteúdos dessas identidades. Como já sugerido, é neste momento que se tornam frequentes narrativas de sucesso individual – considerado de um ponto de vista econômico, em uma ótica neoliberal – e histórias de empoderamento – no sentido de aquisição de autoestima e valorização da subjetividade –, ao mesmo tempo em que decai a importância conferida à política institucional e ao Estado na resolução de conflitos sociais.

Diversas matérias de nosso *corpus* ilustram tais articulações discursivas. É o caso, por exemplo, das matérias que integram o especial *Lugar de mulher é na cozinha... E na adega, no alambique e no terreiro de café*, publicado em 8 de março de 2012 pelo *Estado*. A Figura 3 apresenta um dos textos publicados como parte do caderno; nele, verifica-se a mobilização de um efeito de ironia na construção do título, por meio do diálogo e deslocamento dos sentidos restritivos presentes em representações hegemônicas sobre o papel da mulher na sociedade, como forma de afirmação do papel feminino na pro-

6 Referimo-nos a uma das diferentes estratégias assumidas em políticas da identidade. Segundo Fraser (2006), lutas pelo reconhecimento caracterizam-se por buscar chamar a atenção para a especificidade de algum grupo – ou, nas palavras da autora, criar essa especificidade “performativamente” – a fim de afirmar seu valor. Assim, propostas afirmativas e transformativas, dentro do discurso político de reconhecimento e no âmbito do multiculturalismo, buscam compensar a discriminação e o desrespeito por meio da valorização das identidades discriminadas (propostas afirmativas) ou desconstruir oposições binárias e subverter a estrutura cultural-valorativa que se encontra na base da discriminação (propostas transformativas) (FRASER, 2006).

Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência

Nara Lya Cabral Scabin

dução e indústria do café. Abaixo do trecho evidenciado na figura, a reportagem traz pequenos perfis contando as trajetórias de vida de mulheres que se destacam como bem-sucedidas no ramo cafeeiro.



Figura 3. Reportagem de O Estado de S. Paulo publicada em 8 de março de 2017. Fonte: Acervo Estadão.

Para além desse exemplo, outros textos podem ser citados como ilustrativos das articulações discursivas presentes na cobertura das décadas de 2000 e 2010. É o que evidenciam as figuras 4 e 5.

Representação, gênero e diversidade no jornalismo: deslocamentos discursivos e estratégias afirmativas na cobertura da imprensa de referência

Nara Lya Cabral Scabin

# Mulher empreendedora inova e retém mais talentos

Sob o comando feminino, empresas crescem de forma mais estruturada

**Estudo feito pela ONG Endeavor mostra que, quando lideradas por mulheres, empresas possuem menos sócios**

MARIANA BARROSA DE SÃO PAULO

Um estudo sobre diferenças de gênero entre empreendedores mostra que, quando elas estão no comando, a capacidade de atrair e reter talentos é maior.

A área de recursos humanos é um problema para 60% dos empreendedores, em quanto só 35% das mulheres enfrentam dificuldades nesse quesito, revela o estudo conduzido pela ONG Endeavor e que a **Folha** divulga com exclusividade.

O gênero, contudo, não é determinante para o desempenho do negócio. "Na prática, o desempenho [de homens e mulheres] é muito similar. A diferença está na forma", diz Juliana Seabra, diretora de pesquisa da Endeavor.

"O homem está mais orientado para o alto crescimento e quer chegar lá mais rapidamente. A mulher também é ambiciosa, mas é mais conservadora e prefere crescer de forma mais estruturada."

Esse comportamento também explica o fato de as sociedades lideradas por mulheres terem menos sócios.

Só 26% das empresas lideradas por elas possuem três ou mais sócios. A taxa mais que dobra (54%) nos casos de negócios liderados por eles.

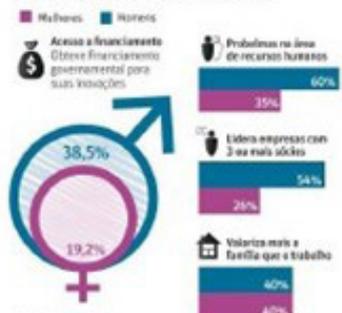
"O homem tende a abrir a empresa com o objetivo de crescer e começa mais capitalizado e com uma rede mais completa de sócios", diz Seabra.

Já elas abrem um negócio quase que por acaso, após



Sofia Esteves, presidente da empresa de seleção DMER

## DIFERENÇAS NO EMPREENDEDORISMO



Fonte: Endeavor Brasil

uma sugestão ou depois de desenvolver um conhecimento específico.

### NEGÓCIOS PRÓPRIOS

Foi assim com Sofia Esteves, presidente da maior empresa nacional de seleção profissional, a DMER, criada em 1988 e que faturava hoje R\$ 22 milhões. "Nunca imagi-

nei ser empresária nem sonhei ter uma empresa desse tamanho", diz Esteves.

Logo após se formar em psicologia, ela trabalhou em uma consultoria, visitando clientes. Quando deixou o emprego, recebeu a ligação de um desses clientes, o diretor de RH da Golden Fitgor.

"Ele disse: 'Monte sua em-

presa que vai dar certo". Ele me indicou para outra empresa e em três meses estava envolvida em 14 projetos."

Leticia Selvam, arquiteta e estudiosa da terra como material de construção, montou uma empresa de tinta mineral após se fabricando o produto sob demanda para seus projetos de arquitetura.

Hoje, ela se dedica totalmente à fabricação do produto, atendendo à crescente demanda por construções sustentáveis.

Leticia é quase uma exceção ao se dedicar a um produto industrial. A pesquisa mostra que os homens tendem a se concentrar nas áreas industriais, com inovação na área de produtos.

As mulheres são mais ativas para o setor de serviços e inovam na implementação de processos e técnicas de marketing, de RH etc.

Com inovações menos visíveis, elas têm menos acesso a financiamento público ou privado. No estudo, 38,5% dos homens tiveram acesso a alguma linha de financiamento público. Entre as mulheres, só 19,2%.

A Endeavor ouviu 52 empreendedores, metade de cada sexo, que lideram empresas com altas taxas de crescimento (chamadas de alto impacto). São empresas cujo faturamento varia de US\$ 100 mil a US\$ 10 milhões.

Além do Brasil, foram realizadas entrevistas na Suíça, na Suíça, nos EUA, em Uganda e na Jordânia.

O resultado completo, com a comparação entre os países, será divulgado em julho.

NARRAÇÃO Nº 3 • Vol. 2 • 2021

28

Figura 4. Reportagem da Folha de S. Paulo publicada em 8 de março de 2011. Fonte: Acervo Folha.

FOLHA DE SÃO PAULO COTIDIANO domingo, 13 de junho de 2004 C 5

## COMPORTAMENTO Formação de família é vista como forma de inclusão; evento pretende reunir 1,5 milhão na av. Paulista

# Gays sonham com casamento tradicional



Os empresários Aldo (em pé) e Pedrinho com as filhas Isabella e Nina ao lado da transformista Flávia Monteiro e de sua mãe, Dalbora

que, o casamento tem um significado político, de cidadania. "O importante é ter o direito de ter sua opção, pois defendemos leis iguais para todos", diz Miriam Martins, coordenadora geral da ONG Um Outro Olhar, voltada para a saúde e os direitos das lésbicas. Enquanto essa igualdade não chega, gays e lésbicas procuram atalhos, como o reconhecimento da união civil.

Alguns se sentem bem quando usam pela noite a procura de parceiros. Pode-se lembrar que existem "dark rooms", onde homossexuais fazem sexo no escuro sem saber com quem. Mas um interesse cada vez maior da população homossexual está buscando um caminho para decidir projetos e cuidar um do outro quando ficam velhinhos — o mesmo que acontece em casais heterossexuais.

O tema da parada gay de hoje em São Paulo é justamente "família e orgulho". O evento pretende reunir 1,5 milhão de pessoas e se tornar a maior parada do gênero já realizada no mundo.

"Gays e famílias não são opostos", diz Rosalvo Pereira Damasceno, presidente da associação da parada. A palavra família aponta para direitos de cidadania, como pensão civil, previdência de aposentadoria, diz o texto da parada. A

Paradeiros não são abraçados" Pedro Almeida, da Associação GLBT (gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros), observa que o grupo "abraça todos os religiosos". "Élar é que não nos abraçam". Ele considera que adaptar textos bíblicos para que enquadrem casamentos heterossexuais pode soar como algo falso ou forçado.

O antropólogo Luiz Mott, 58, professor da Universidade Federal da Bahia, diz que pesquisas sobre o ritual do matrimônio revelam que as liturgias entre casais do mesmo sexo antecederam casamentos heterossexuais. "A descoberta foi feita por John Boswell, da Universidade da Califórnia", diz Mott, que é fundador do Grupo Gay da Bahia (GGB).

Ele propõe o casamento com Marcelo Casagrande, 36, em cerimônia realizada por um pastor da Igreja Presbiteriana Cristã, "uma liturgia

Figura 5. Reportagem da Folha de S. Paulo publicada em 13 de junho de 2004. Fonte: Acervo Folha.

No caso da Figura 4, a matéria publicada pela Folha de S. Paulo em 8 de março de 2011 busca valorizar a identidade feminina a partir da afirmação de seu potencial para os negócios e empreendedorismo. O texto se baseia na performativização de uma especificidade feminina (essencializada e essencializante) a fim de apontar a igualdade entre homens e mulheres no mundo corporativo e, principalmente, afirmar positivamente uma identidade (a feminina) historicamente desvalorizada no mercado de trabalho, especialmente em grandes empresas e cargos de liderança.

Já no caso da Figura 5, temos uma matéria igualmente reveladora das articulações discursivas que encontramos em nosso corpus nos últimos anos: trata-se de um texto publicado pelo mesmo jornal, ainda em 2014, em que tanto foto quanto texto acionam sentidos de diversidade e enfatizam aspectos positivos das identidades representadas – no caso, o desejo por parte de LGBTs de constituir família e os diversos arranjos familiares existentes no interior dessa comunidade.

Trata-se de um caso bastante revelador das representações acionadas nas duas últimas décadas de cobertura jornalística: isso porque, ao mesmo tempo em que procura recriar e positivar performativamente especificidades de grupos historicamente discriminados, o texto não problematiza – e sequer tematiza – as classificações produtoras das diferenças sexuais e de gênero, isto é, a produção discursiva das diferenças, como aquelas entre *masculinidade e feminilidade, hétero e homossexualidade, cis e transgeneridade*.

## Considerações finais

Relações entre formações discursivas não constituem um quadro estancado de identidades estáveis, mas sim, negociações historicamente inscritas e constantemente negociadas. Assim, a análise de matérias jornalísticas proposta neste artigo indica, por um lado, a existência de resistências semânticas que se fazem presentes durante todo o período analisado – sintoma provável da não superação de lugares de gênero tradicionais que se cristalizam em textos dos jornais de referência; ao mesmo tempo, por outro lado, verificam-se deslocamentos de representações mobilizadas nos enunciados jornalísticos, remetendo a deslizamentos em quadros semânticos que se desdobram so-

bre diferentes planos discursivos. Entendemos esse jogo entre invariância e descontinuidade como indício de negociações entre sistemas de competência discursiva a partir das quais se dá a produção de representações de identidades articuladas a partir de marcadores identitários de gênero.

Como parte dessas negociações, verifica-se a ampliação da visibilidade concedida por jornais de referência a uma diversidade de identidades de gênero; ao mesmo tempo, as representações presentes nos enunciados jornalísticos não deixam de assentar-se sobre uma notável limitação na incorporação de uma ótica orientada por um princípio relacional de diferença – em outras palavras, *gênero* comparece mais como *elemento temático do que como princípio organizador* do discurso. Principal exemplo dessa constatação parece encontrar-se no fato de as matérias jornalísticas focalizarem questões relacionadas a vivências não-masculinas e não-heterossexuais, mas o fazem sem tematizar ou problematizar o sistema classificatório produtor de diferenças e hierarquias de gênero.

Nesse sentido, ao longo de todo o período de observação, estão ausentes dos textos jornalísticos referências a discussões sobre propostas *transformativas*, ou seja, políticas de identidade que buscam desconstruir oposições binárias e subverter a estrutura cultural-valorativa que se encontra na base da discriminação (FRASER, 2006). O que vemos emergir, em anos recentes, são enunciados que se constroem segundo lógicas *afirmativas*, isto é, voltadas à valorização das identidades discriminadas, como vimos a propósito de reportagens articuladas em torno de temas como empoderamento individual e histórias femininas de sucesso, na quais predomina um enquadramento de marcações identitárias de gênero sob uma lógica mercadológica/empresarial.

Em suma, conclui-se que a cobertura de jornais de referência, em anos recentes, caracteriza-se, do ponto de vista da problemática em foco neste artigo, por articulações discursivas que expressam a valorização de um ideal de inclusão de identidades dissidentes; não obstante, tal inclusão apresenta-se sob a forma de integração das identidades dissidentes justamente aos dispositivos discursivos produtores de hegemonias de gênero – ou *tecnologias de gênero*, para utilizar o conceito de Teresa de Lauretis (2019) –, tais como o campo gastronômico, o mercado e o casamento. Não obstante, jamais se tensionam, a qualquer tempo, os próprios dispositivos.

## Referências

BARBOSA, Mariana. “Mulher empreendedora inova e retém mais talentos”. *Folha de S. Paulo*, 08/03/2011, p. B3.

BERGAMASCO, Daniel. “Sem trios de boates, política avança na Parada Gay de São Paulo”. *Folha de S. Paulo*, 15/06/2009, p. C1.

BIANCARELLI, Aureliano. “Gays sonham com casamento tradicional”. *Folha de S. Paulo*, 13/06/2004, p. C5.

BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COSTA, Paula Cesarino. “‘Gênero é uma lente sobre o mundo’, diz editora em função pioneira”. *Folha de S. Paulo*, 19/11/2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/paula-cesarino-costa-ombudsman/2017/11/1936211-genero-e-uma-lente-sobre-o-mundo-diz-editora-em-funcao-pioneira.shtml>>. Acesso em: 30 Out. 2020.

FLECK, Isabel. “As lobas de Wall Street”. *Folha de S. Paulo*, 08/03/2014, p. B6.

FRASER, Nancy. “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era pós-socialista”. Trad. Julio Assis Simões. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 14/15, pp. 231-239, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50109/54229>>. Acesso em: 28 Out. 2020.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Introdução”. In: *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia de gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Curitiba: Criar Edições, 2008.

\_\_\_\_\_. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010

MANDELLI, Mariana; MOURA, Rafael Moraes. “Homossexualismo: debate nas escolas é alvo de críticas”. *O Estado de S. Paulo*, 12/05/2011, p. A24.

MANNA, Nuno; JÁCOME, Phellipy; FERREIRA, Thiago. “Recontextualizações do -ismo: disputas em torno do jornalismo ‘em crise’”. *Revista Famecos*, v. 24, n. 3, Porto Alegre, p. 1-20, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26991/15698>>. Acesso em: 30 Out. 2020.

MATOS, Marlise. “Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências”. *Estudos Feministas*, v. 16, n. 2, p. 333-358, 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S-0104-026X2008000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-0104-026X2008000200003)>. Acesso em: 30 Out. 2020.

O ESTADO DE S. PAULO. “Lugar de mulher é na cozinha... E na adega, no alambique e no terreiro de café” [edição especial do caderno Paladar]. *O Estado de S. Paulo*, 08/03/2012, suplemento.

OGLIARI, Elder; THOMÉ, Clarissa. “Cada vez mais trabalham fora e pagam despesas”. *O Estado de S. Paulo*, 08/03/2002, p. A14.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RIBEIRO, Cristina; MENOCCHI, Simone. “Jeito feminino, o segredo do sucesso”. *O Estado de S. Paulo*, 08/03/2004, p. A7.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-80.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.); WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-72.

Representação,  
gênero e diversidade  
no jornalismo:  
deslocamentos  
discursivos e estratégias  
afirmativas na  
cobertura da imprensa  
de referência

---

Nara Lya Cabral Scabin

ZAMIN, Angela. “Jornalismo de referência: o conceito por trás da expressão”.  
*Revista Famecos*, v. 2, n. 3, Porto Alegre, p. 918-942, set./dez.2014. Dispo-  
nível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551017008.pdf>>. Acesso  
em: 28 Out. 2020.

# Uma nova perspectiva na história do cinema: documentário nascido no Brasil com possibilidades preservacionistas

Urbano Lemos Jr.<sup>1</sup>

---

## Resumo

A pesquisa parte de dados históricos para debater o surgimento do cinema documentário. Conforme definido na bibliografia especializada, o filme *Nanook, o esquimó* (1922), do cineasta Robert Flaherty, é considerado o primeiro documentário realizado no mundo. No entanto, este artigo discute a possibilidade de o brasileiro major Luiz Thomas Reis ter sido o pioneiro documentarista, ao realizar cinco anos antes *Rituais e Festas Bororo* (1917). Major Reis fora contratado para documentar a expedição de demarcação territorial ao Norte do país, além de fotografar e registrar atividades cotidianas e rituais dos índios. O objetivo da pesquisa é debater sobre o marco do cinema documentário e sua importante contribuição ao registro de patrimônios culturais. A partir da compilação de autores como Jordan, Gonçalves, Penafria e Nichols, este artigo reúne e apresenta as seis características fundantes que singularizam *Rituais e Festas Bororo* e o inserem como referência da gênese documentária.

**Palavras-chave:** Documentário; Major Luiz Thomas Reis; *Rituais e Festas Bororo*; Preservacionismo.

## Abstract

The research starts from historical data to debate the emergence of documentary cinema. As defined in the specialized bibliography, the film *Nanook, the Eskimo* (1922), by filmmaker Robert Flaherty is considered the first documentary made in the world. However, this article discusses the possibility that the Brazilian major Luiz Thomas Reis was the pioneer documentary filmmaker, when he performed *Bororo Rituals and Parties* five years before (1917). Major Reis had been hired to document the expedition of territorial demarcation to the north of the country, in addition to photographing and recording daily activities and rituals of the Indians. The objective of the research is to debate the documentary cinema milestone and its important contribution to the registration of cultural heritage. From the compilation of authors like Jordan, Gonçalves, Penafria and Nichols, this article brings together and presents the six founding characteristics that make *Bororo Rituals and Parties* unique and inserts it as a reference of documentary genesis.

**Keywords:** Documentary; Major Luiz Thomas Reis; *Rituais e Festas Bororo*; Preservationism.

1 Doutorando em Comunicação, com bolsa Capes, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Educação, pós-graduado em Teorias e Práticas da Comunicação, pós-graduado em Docência do Ensino Superior e graduado em Jornalismo.

## Introdução

O cinema desenvolveu-se como registro e como arte rapidamente, pelos diversos cantos do mundo (MONTE-MÓR, 2004, p. 98).

Para perquirir sobre documentário como uma possibilidade para salvar saberes e fazeres, considerados patrimônios culturais, é preciso mergulhar em aspectos históricos sobre esse gênero cinematográfico. Desde o surgimento do cinema na década de 1890, o documentário se apresenta como uma representação do mundo em que vivemos, um recorte sobre um determinado tema que se pretende abordar, levando ao espectador informação e conhecimento. Sobre os filmes *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) de Louis Lumière, *L'arroseur arrosé* (1895) de Alice Guy<sup>2</sup> e Louis Lumière, *Repas de bébé* (1895) de Louis Lumière, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) de Auguste Lumière e Louis Lumière, Bill Nichols diz que “essas primeiras obras serviram tipicamente como ‘origem’ do documentário” (NICHOLS, 2012, p. 117-118). Todavia, o marco do cinema documentário é o filme *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*), produzido em 1922 pelo cineasta norte-americano Robert Flaherty.

Deste modo, o objetivo do artigo é discutir algumas teorias sobre o nascimento do cinema documental que determinam que o marco documentário deu-se em 1922, além de estender a discussão e mostrar o legado preservacionista do documentário em solo brasileiro. Alicerçado em Pierre Jordan, que afirma que *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é o “primeiro filme etnográfico verdadeiro” (JORDAN, 1992, p. 52), a pesquisa vai além e assevera que a produção se estabelece como um genuíno documentário. Para tanto, a partir de Jordan, Gonçalves, Penafria e Nichols, o artigo reúne e apresenta as seis características fundantes que singularizam a obra e a inserem como referência da gênese documentária. A pesquisa destaca que as características são: o distanciamento (JORDAN, 1995; GONÇALVES, 2019); a observação prolongada (JORDAN, 1995); a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta (GONÇALVES, 2019); o tratamento criativo da realidade; o registro neutro

2 O nome de Alice Guy foi incluído pelo IMDb, no ano de 2020 - até então só apresentava o nome de Louis Lumière como diretor -, como codiretora de *L'arroseur arrosé* (1895): [https://www.imdb.com/title/tt0000014/?ref\\_nm\\_flgmg\\_dr\\_452](https://www.imdb.com/title/tt0000014/?ref_nm_flgmg_dr_452).

e cuidadoso do outro (PENAFRIA, 2004), além da ideia de duração real dos acontecimentos (NICHOLS, 2012).

A investigação observa ainda que o filme *Rituais e Festas Bororo* antecede as primeiras discussões oficiais sobre a importância do registro como um instrumento de preservação do patrimônio cultural brasileiro. E, em decorrência de tal observação, propõe que a digitalização de produções audiovisuais corrobora com a difusão de saberes e fazeres imateriais, contribuindo com o resguardo e o registro de conhecimentos que poderiam se perder com o tempo.

## Muito além de Flaherty

Flaherty conseguiu produzir, muito bem, efeitos da realidade que levam o espectador a mergulhar na “vida-real” (JORDAN, 1999, p. 22).

Em 1898, três anos após os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière projetarem as imagens da primeira produção cinematográfica da história do cinema, o brasileiro Afonso Segreto, “irmão de Paschoal Segreto, dono de salas de cinema e teatro e um dos maiores promotores de entretenimento do Rio e São Paulo na época” (ALTAFINI, 1999, p. 3), flagra as primeiras imagens realizadas no Brasil com a entrada de um navio na baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, “com uma câmera de filmar que comprara em Paris. Nesse dia – domingo, 19 de junho – a bordo do paquete francês ‘Brésil’, nasceu o cinema brasileiro” (GOMES, 1980, p. 40). As tomadas realizadas por Segreto não qualificam o Brasil como precursor do cinema documentário, mas até 1903 os irmãos são “os únicos produtores de cinema” no país (MOURA, 1990, p. 18).

Tratando especificamente sobre documentário, é massivamente conhecido na história do cinema o legado deixado pelos cineastas Robert Flaherty (1884-1951) e John Grierson (1898-1972) ainda nos primórdios sobre o fazer e pensar documentário. Em 1913, o norte-americano Flaherty deu início a uma expedição à costa oriental da baía de Hudson, no Canadá. Como resultado, quase dez anos depois, em 1922, *Nanook, o esquimó* passa a ser considerado o primeiro filme documentário de longa-metragem com uma estética própria e capaz de manter uma linha narrativa. De acordo com a pesquisadora Manuela Penafria (2004, p. 186), “Flaherty tinha já ido muito para além da

mera descrição de modos de vida ou apresentação de hábitos estranhos, que eram as marcas dos ‘filmes de viagem’.”

Já Bill Nichols se refere ao cineasta como o “pai do documentário”, mas ressalta a autenticidade da obra. Segundo ele, “Flaherty criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo” (NICHOLS, 2012, p. 120). De acordo com Marco Antonio Gonçalves (2019), o cineasta deixou um legado de dez filmes:

[...] que abordam os mais variados povos e culturas (inuits, polinésios, indianos, irlandeses e americanos) a partir de um método de produzir imagens que relaciona a antropologia e o cinema, a etnografia e a narrativa cinematográfica: a pesquisa intensiva para realização de seus filmes durava em torno de dois anos de permanência nas sociedades que pretendia filmar (GONÇALVES, 2019, p. 544).

Flaherty estava empenhado em executar e mostrar “personagens que corporificam as asserções no mundo” (RAMOS, 2013, p. 26). Já o cineasta John Grierson estava em busca de tornar o documentário um gênero independente. Grierson acreditava que o cinema era um importante instrumento de utilidade pública e, em 1926, cunha o termo documentário ao escrever um artigo para o jornal *The New York Sun*. Para Nichols (2012, p. 118-119), o cineasta vislumbrou a possibilidade comercial do gênero e “estabeleceu uma base institucional para o que, no fim da década de 1920, se tornou conhecido como documentário”.

No entanto, antes deste período há registros de filmes etnográficos, “pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo” (JORDAN, 1995, p. 15). Segundo o antropólogo francês Pierre Jordan, o primeiro registro etnográfico deu-se com uma expedição promovida pela Universidade de Cambridge para documentar a cultura dos aborígenes das Ilhas do Estreito de Torres, entre a Austrália e a Nova Guiné.

Clarice Ehlers Peixoto (1999, p. 93) lembra que a expedição foi organizada pelo antropólogo britânico Alfred Cort Haddon com o objetivo de “documentar as práticas culturais da população local, com registros em notas descritti-

vas, desenhos, medições antropométricas, fotografias e filmes feitos com uma câmara Lumière”. A pesquisadora lembra ainda que essas foram as primeiras bobinas rodadas durante uma pesquisa de campo com a ideia de recolher o maior número de informações sobre a população local.

A experiência dessa expedição pioneira da antropologia visual está registrada nas imagens do filme *Aboriginals from Torres Strait* (1898) e nos seis volumes do relatório da expedição (HADDON, 1901-1903; 1904; 1907, 1908; 1912 e 1935) (PEIXOTO, 1999, p. 93). Contudo, Jordan enfatiza no artigo “Primeiros contatos, primeiros olhares” que “foi preciso, assim, esperar a chegada dos verdadeiros pesquisadores de campo para que a observação prolongada, o compartilhar do cotidiano misturados ao distanciamento, tornassem possível uma representação do outro isenta de etnocentrismo” (JORDAN, 1995, p. 11).



Fig. 1: Nanook intensifica a narrativa por meio da encenação.  
Fonte: Frame do filme *Nanook, o esquimó* (1922).

Já Sarah Pink (2005, p. 64), ao analisar a agenda interdisciplinar na pesquisa visual, destaca que “embora Flaherty não fosse antropólogo, seu filme ganhou status na antropologia”, mesmo produzindo uma “realidade suplementar” por meio de artifícios de produção. Segundo ela, “*Nanook* usou ideias do realismo, mas ao buscar representar a vida cotidiana não pretendeu um registro objetivo da realidade vivida em tempo real [...]” (PINK, 2005, p. 66).

Neste sentido, uma das discussões que coloca o filme de Flaherty como precursor no gênero documentário para alguns pesquisadores é a questão da ênfase em quem é filmado “mostrando que o ‘Eu’ não é assim tão diferente do ‘Outro’, ainda que esse ‘Outro’ viva num local distante e quase inacessível. O ‘Outro’ é apresentado na sua condição humana”, lembra Penafria (2004, p. 186). Nesta reflexão, destacamos as seis características fundantes que singularizam o marco do cinema documental, são elas: o distanciamento, a observação prolongada, a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta aludidos por Jordan (1995) e Gonçalves (2019), o “tratamento criativo da realidade” que resulta no registro neutro e cuidadoso do “Outro” (PENAFRIA, 2004) e a ideia de duração real dos acontecimentos (NICHOLS, 2012). Assim, demonstraremos a seguir que essas características podem ser encontradas em período anterior a Flaherty e em solo brasileiro.

## O documentário nasce no Brasil

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria (GOMES, 1980, p. 27)

A ideia de que o cinema documentário nasceu no Brasil parece equivocada e, de certa forma, até pretenciosa, mas a presente pesquisa resgata acontecimentos históricos e pressupostos teóricos que evidenciam a asserção como verdadeira. Em 1907, o Coronel Cândido Mariano da Silva Rondon empreende a missão de instalar linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas e, posteriormente, registrar os grupos indígenas entre os quais viveu longos meses. De acordo com Rita de Cássia Melo Santos (2011, p. 19), a expedição “não é a primeira experiência em termos de exploração territorial e mesmo de implementação de linhas telegráficas. Conhecer e explorar o território e as populações que nele habitam era um desafio que se colocava desde os tempos coloniais”.

Com a finalidade de documentar o trabalho da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas, Marechal Rondon recruta em 1910 o major Luiz Thomas Reis para ser o fotógrafo oficial da Comissão. “Neste mesmo ano, foi criado o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), cujo presidente também era

Rondon e que em 1967 se transformaria na atual Fundação Nacional do Índio (Funai)”, destaca Rafael Franco Coelho (2012, p. 760). Thomas Reis realiza, além do registro do trabalho da equipe, fotografias e vídeos de atividades cotidianas e cultural das tribos alcançadas pela Comissão. O antropólogo e pesquisador Fernando de Tacca destaca que Reis “demonstra conhecimentos técnicos avançados de cinema, entretanto, não freqüentava círculos no próprio meio cinematográfico” (TACCA, 2001, p. 2).

Em 1912, Rondon cria o serviço cinematográfico da Comissão e major Reis parte para Londres e Paris “com o objetivo de adquirir equipamento necessário” (JORDAN, 1995, p. 20). Em 1913-14, é realizada a primeira produção, intitulada *Os sertões de Mato Grosso*. O filme trata dos índios Paresí e Nhamiquara e aparece nas telas em 1915. Mas é no ano de 1916 que Reis inicia as filmagens de *Rituais e Festas Bororo* “com um raro senso ético e evitando filmar cenas que poderiam ser mal interpretadas [...]” (JORDAN, 1995 p. 20). O filme “associava precisão etnográfica e concepções estéticas” (JORDAN, 1995, p. 20). Deste modo, Luiz Thomas Reis filma o primeiro filme etnográfico, antecipando Flaherty que, com *Nanook of the North*, dá início a “um gênero particular: a etnificação” (JORDAN, 1995, p. 21). Pierre Jordan (1995, p. 20) lembra ainda que o ofício empreendido em filmar os índios se estende por vinte oito anos “no quadro das atividades etnográficas da comissão”.



Fig. 2: Major Reis com sua câmera à corda usada com tripé.  
Fonte: Acervo do Museu do Índio.

Conforme mencionado, o distanciamento tornaria possível uma representação do “outro” isenta de etnocentrismo. Além do distanciamento nas tomadas realizadas por Thomas Reis, constata-se que a “observação prolongada” (JORDAN, 1995, p. 11) é outra característica primordial para a representação documentária com isenção e imparcialidade. Vale destacar que Jordan (1995, p. 20) considera *Rituais e Festas Bororo* “o primeiro filme etnográfico verdadeiro”, mas reconhece que Reis “escreve com a câmera” (JORDAN, 1995, p. 20), uma das premissas da linguagem cinematográfica (COUTINHO, 2007).

Outro autor que corrobora para o prosseguimento da ideia de distanciamento do antropólogo para a representação documentária é o pesquisador Marco Antonio Gonçalves (2019, p. 549). Ao analisar o filme *Nanook, o esquimó*, o pesquisador destaca que, naquele momento, “cinema e antropologia estavam preocupados com o modo de pensar o outro com base na proposital contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta [...]” e segue reafirmando a questão da importância da construção de uma linguagem inovadora, capaz de representar o mundo (do outro), mesmo que para isso tivesse que recorrer à cenas “inventadas”, “encenadas”, “construídas”, conforme desempenhado por Flaherty (GONÇALVES, 2019, p. 549).

Mesmo reconhecendo a importância do filme para a filmografia, Jordan (1995, p. 20) se refere ao filme *Rituais e Festas Bororo* como primeiro filme etnográfico. No entanto, outros pesquisadores nem sequer mencionam a obra na história do cinema, como o teórico Bill Nichols, no livro *Introdução ao Documentário* (2012), por exemplo. Segundo o autor, “nitidamente, o filme de Flaherty pode ser lido de muitas maneiras. Parte do desafio enfrentado pela história do cinema é compreender como as análises variam de acordo com a época e o lugar [...]”. Ainda assim, o teórico assente que há espectadores diferentes, com perspectivas diferentes e “que colocam em ação suas habilidades críticas para analisar determinado filme” (NICHOLS, 2012, p. 219).

Já o pesquisador brasileiro Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 26) diz que “o pioneiro de peso, que funda a descendência, é *Nanook of the North*”. Segundo o crítico, o documentário “aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens”, mesmo ressaltando que “a solução encontrada por Flaherty foi encenar e preparar a ação” (RAMOS, 2013, p. 43).

Não obstante, a presente pesquisa vai além e afirma que o filme *Rituais e Festas Bororo*, produzido pelo major Luiz Thomas Reis é um genuíno documentário e, de acordo com a data de produção, 1917, trata-se do primeiro documentário produzido com extenso rigor técnico e isenção etnográfica, já que Reis era um fotógrafo contratado para documentar a expedição brasileira e não um antropólogo como Alfred Cort Haddon, presente na história com os primeiros registros etnográficos audiovisuais. Além disso, amplia-se a discussão encetada por Jordan (1995), já que o mesmo considera a relevância da obra para a história do cinema, mas a insere como um filme etnográfico, provavelmente por sua visão antropológica, mesmo reconhecendo a importância do distanciamento etnográfico. O olhar do pesquisador determina e classifica a obra.

Essa visão de filiação é aplicada de forma similar por outros pesquisadores ao elencar o fotógrafo Flaherty como pioneiro no cinema documentário. O norte-americano não possuía vínculos com estudos etnográficos; talvez por isso tenha alcançado o patamar e o reconhecimento no campo cinematográfico.

O contrato de Nanook foi assinado em 1920 com os Irmãos Revillon (Revillon Frères), grandes comerciantes de peles e artigos luxuosos, com postos comerciais nos Estados Unidos, Canadá e Europa. O contrato de 15 páginas determina que Flaherty receba a quantia de 13.000 dólares (hoje equivalente a 150.000 dólares) que incluía equipamentos, viagens e logística, e em troca produza dois filmes: um sobre a empresa Revillon e seus entrepostos de troca no Canadá, e outro que aborde o modo de vida dos Inuit (GONÇALVES, 2019, p. 545).

Contudo, vale destacar que, assim como Luiz Thomas Reis, Robert Flaherty, antes de mais nada, estava desempenhando seu trabalho como fotógrafo em uma atividade de registro. Antes da realização do filme *Nanook, o esquimó*, Flaherty atuava como um importante fotógrafo em Toronto.

## O tratamento criativo, o registro neutro e a duração dos acontecimentos

Conforme apresentado na seção anterior, o distanciamento, a observação prolongada e a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta são algumas das características encontradas em *Rituais e Festas Bororo* e apresentadas também em uma realização documentária imparcial. Além dessas características, faz-se necessário debruçar-se em outros três elementos que singularizam e compõem o filme de Luiz Thomas Reis. Nos últimos anos, inúmeros trabalhos se esforçaram na análise do filme sob o viés etnográfico, mesmo admitindo que a produção contemplasse uma narrativa peculiar para a época. O pesquisador Fernando de Tacca, por exemplo, observa a obra sem deixar de lado como a figura do índio é retratada. No entanto, o autor enfatiza que a “análise centra-se na narrativa cinematográfica e sua contraposição com fotografias publicados no volume I da série *Índios do Brasil*, assinada por Cândido Mariano da Silva Rondon e publicada em 1946” (TACCA, 2002, p. 187).

Deste modo, a pesquisa focaliza esse trabalho e o considera emblemático, já que analisa não apenas a película, mas fotografias publicadas em livros. Tacca destaca que o filme é “de expressiva importância para a história do filme etnográfico, pelo seu pioneirismo e pela proposta narrativa” elaborada pelo major Luiz Thomas Reis (TACCA, 2002, p. 187). No entanto, o autor, ao fazer a análise do filme, ampara-se também em uma publicação assinada por Rondon. Para ele, a imagem do índio é retratada como “selvagem”, “pacificado” e “integrado” (TACCA, 2002, p. 196). Vale destacar que Cândido Mariano da Silva, seu nome de batismo, era “descendente de índios Guaná, Terena e Bororo” e nasceu em Mimoso, próximo a Cuiabá (MT). Ele acrescentou o sobrenome Rondon em homenagem ao tio Manoel Rodrigues (FREIRE, 2009, p. 9).

Fernando de Tacca enfatiza ainda que o filme reduz a dimensão temporal do ritual funerário. Segundo ele: “tudo parece acontecer de forma linear, constante e, até mesmo, em um só dia” (TACCA, 2002, p. 205). No entanto, essa característica faz parte da linguagem cinematográfica evidenciada no trabalho da montagem. Segundo Penafria (2004, p. 191), quando se trata de um documentário, há duas realidades: “a realidade fílmica e uma realidade

mais real [...]. O cinema não tem a capacidade de nos dar a ver o nosso mundo ‘tal qual’, mas de um modo que só o cinema, com a sua capacidade de enquadrar, compor, interligar [...]”.

Mesmo assim, o autor manifesta clareza ao reconhecer a obra com significativos elementos documentários, tais como “a posição e o ângulo de tomada da câmara são pensados em termos de uma ‘neutralidade’ ou ‘imparcialidade’ na medida em que procura não se ‘interferir’ nas ações” (TACCA, 2002, p. 206). O pesquisador ainda ressalta uma significativa marca cinematográfica na empreitada de Reis, que “edita as informações visuais e até mesmo inverte seqüências para compor uma narrativa fílmica com mais dramaticidade [...] o olhar de Reis assume uma ‘imparcialidade’ e um distanciamento respeitoso dos acontecimentos” (TACCA, 2001, p. 6).

A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria (2004, p. 188), ao debater o visionamento de Grierson, fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, destaca as características necessárias para o documentarista. A pesquisadora diz que compete ao documentarista o “tratamento criativo da realidade”, o que resulta no registro neutro e cuidadoso do outro. Ao se referir a Grierson, Penafria diz que compete ao documentarista “construir um filme apresentando determinado problema” (PENAFRIA, 2004, p. 188). No documentário *Rituais e Festas Bororo*, o problema coincide com a urgência do registro, da necessidade de documentar imagens de uma festa tradicional indígena até então desconhecida por grande parte dos espectadores do filme.

Ainda sobre o tratamento criativo da realidade, vale destacar que o filme já se inicia com intertítulos que explicam ao espectador o motivo da realização de uma tradicional festa na aldeia para marcar um significativo ciclo cerimonial fúnebre: “Depois das grandes cheias dos rios, toda tribo celebra o Jurê, festa de alegria, começando por frequentes pescarias” (REIS, 1917, 50”). A partir daí, surgem as primeiras imagens com um grupo de índios pescando com utensílios elaborados por eles. Desta maneira, o tratamento criativo da realidade pode ser observado como uma significativa característica para compreender o filme brasileiro como um indicativo documentário.

Por fim, encontra-se em Nichols a sexta característica documentária: a presença da câmara no momento em que as cenas ocorrem, dentro do “modo observativo”, que proporciona a “ideia da duração real dos acontecimentos”

(NICHOLS, 2012, p. 149) e assegura o “engajamento com o imediato” (NICHOLS, 2012, p. 150). Diferentemente do filme de Flaherty, em *Rituais e Festas Bororo* aparentemente nada parece ser interpretado ou mediado. Jordan (1995, p. 20), lembra que “a realização é assustadoramente moderna, a câmera dinâmica [...]”. Há uma fricção do encontro com o outro, com a descoberta do registro de um mundo distinto.



Fig. 3: Índia faz utensílios de barro para a tradicional festa.  
Fonte: Frame do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917).

Conforme externado acima, identificamos no filme brasileiro seis características fundantes que o inserem em proposições documentárias. Assim como Jordan (1999) reconhece a importância de *Rituais e Festas Bororo* para entender os primeiros olhares na história do cinema, Tacca (2001, p. 6) vai além e compreende a obra como um documentário etnográfico considerando o “distanciamento respeitoso dos acontecimentos” como imperativo para o registro. Além das propriedades documentárias encontradas no filme brasileiro, é possível verificar ainda uma atenção especial sobre o preservacionismo, como discutiremos a seguir.

## Documentando a imaterialidade cultural

Jordan (1995, p. 20), destaca que a realização de *Rituais e Festas Bororo* é “assustadoramente moderna”, tanto por utilizar as possibilidades tecnológicas disponíveis na época quanto por seguir uma linha narrativa com acentuado senso ético. O filme descreve as diferentes fases de um funeral indígena e explica por meio de imagens e intertítulos a festa Jurê, que começa ao pôr do sol e segue com significativos rituais para a aldeia. Um dos intertítulos presente no filme destaca que os cerimoniais fúnebres entre os Bororo são notáveis pela variedade de danças e práticas simbólicas. As mulheres fazem utensílios de barro e palha e os homens pescam e tecem redes e cintas com palha.

A neutralidade do cinegrafista para capturar o momento exato das danças é destacada por Tacca (2002, p. 206). Segundo o autor, em todos os movimentos de dança e ações do ritual, a câmera se posiciona de maneira não agressiva, “mantendo uma certa distância dos acontecimentos. Os próprios participantes do ritual aparentemente não se sentem importunados” e até ignoram a presença da câmera.



Fig. 4: Plano geral mostra índio tecendo redes de pescas.  
Fonte: Frame do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917).

Ao mostrar um índio tecendo uma rede, a câmera opera com exatidão de enquadramento. Primeiro a câmera mostra a imagem do homem em um plano geral. Na sequência, a imagem corta e aparece o índio em um plano mais fechado que cuidadosamente manipula a fibra e demonstra bastante técnica artesanal. Neste momento, Reis mostra excepcionais conhecimentos de composição e montagem, já que mostra o todo e depois as partes desse processo de tecitura.



Fig. 5: Detalhe do índio com a técnica de tecitura da fibra.  
Fonte: Frame do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917).

Até nos dias de hoje, o filme revela-se como um importante documento sobre os índios. Realizado muito antes das discussões oficiais sobre patrimônio imaterial em solo brasileiro, a obra inscreve-se com destreza sob a perspectiva da preservação da herança cultural indigenista. Além disso, graças às novas ferramentas de digitalização e exibição de filmes, o material é facilmente encontrado em canais de vídeos na Internet.

Uma das particularidades marcantes na obra é a descrição do ritual na cultura dos índios. Em uma das passagens, por exemplo, Reis destaca por meio de intertítulos que as mulheres pintam seus maridos com tinta de urucum misturada com graxa de peixe e tatu-canastra e, para afugentar maus espíritos, eles dançam e fazem sons que imitam o canto de aves. Mesmo não tendo a tecnologia disponível para a captação de som, o documentário mostra a importância do som para a concepção da narrativa e

descreve por meio de intertítulos essa prática que, seguida por imagens, estimula a imaginação do espectador.

O dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro categoriza o filme como documentário e destaca que a obra se utiliza de “câmeras à manivela, pois não haviam ainda surgido as versáteis câmeras à corda, muito leves, ele teve que valer-se de aparelhagens a serem usadas com tripé” (NORONHA, 2008, p. 354). Outro destaque da linguagem cinematográfica presente no filme é o uso da perspectiva para compor os quadros. Os personagens do documentário são enquadrados em primeiro, segundo e terceiro planos mostrando peculiar conhecimento fotográfico. Vale destacar que Reis, aos trinta e oito anos, mesma idade que Flaherty tinha ao filmar *Nanook, o esquimó*, realiza *Rituais e Festas Bororo*, mas, segundo Noronha (2008, p. 345) “desde os primeiros tempos no Exército, dedicou-se à documentação fotográfica e posteriormente cinematográfica”.

O autor ainda lembra que a filmografia de Luiz Thomaz Reis contempla a produção de 10 filmes, incluindo *Rituais e Festas Bororo*. Número igual ao cineasta norte-americano Robert Flaherty. Reis faleceu em 1940, aos sessenta e dois anos, em um acidente ocorrido durante uma filmagem, quando um bloco de pedra de uma demolição caiu sobre ele e a sua câmera (NORONHA, 2008, p. 345).

Outro ponto a ser destacado é o nome do documentário: *Rituais e Festas Bororo*. A denominação da obra indica algo para um público geral, não parecendo querer direcionar e limitar para antropólogos e pesquisadores etnográficos. A descrição expositiva sugere de antemão apresentar quem e o que serão tratados no documentário. No entanto, em relação ao filme de Flaherty, *Rituais e Festas Bororo* se diferencia pela duração da obra. *Nanook, o esquimó*, tem 79 minutos e é considerado um longa-metragem. Já o filme brasileiro tem 30 minutos, sendo classificado como média metragem, de acordo com a Ancine (2001). Esses princípios gerais da Política Nacional do Cinema servem apenas de parâmetros classificatórios; mesmo tendo uma duração menor em relação ao filme canadense, *Rituais e Festas Bororo* permanece como um documentário.

## Considerações finais

Conforme apresentado, com o desenvolvimento tecnológico surgem significativas possibilidades de registro documentário. Em solo brasileiro, uma das primeiras apropriações tecnológicas se deu na empreitada da Comissão Rondon. A equipe tinha como missão abrir clareiras na grande floresta para a instalação de linhas telegráficas. Para tanto, Rondon “elabora a cartografia e estabelece contato com grupos indígenas”, enfatiza Jordan (1995, p. 19). Além da exploração do território brasileiro, “o que diferenciou a Comissão Rondon das demais comissões de linhas telegráficas foi a importância dada ao desenvolvimento de atividades de pesquisa científica”, lembra Freire (2009, p. 66).

Em vista dos argumentos apresentados, ao nos debruçarmos sobre o legado deixado pelo cineasta brasileiro major Reis, constatamos um esforço desmedido em registrar e difundir referências culturais indígenas até então desconhecidas pelo homem branco e que poderiam se perder com o tempo. O interesse não estava apenas no registro, mas sobretudo, em preservar saberes e fazeres. Deste modo, o registro documentário realizado por major Thomas Reis contribuiu para a construção de uma narrativa preservacionista de aspectos culturais brasileiros sob a cominação de desaparecimento.

Verificou-se que major Thomas Reis realiza *Rituais e Festas Bororo* cinco anos antes de Robert Flaherty filmar *Nanook, o esquimó* e, mesmo assim, o norte-americano é até hoje considerado o pioneiro na história do gênero documental no mundo. Desta forma, o artigo buscou agrupar características que fazem com que o filme produzido por Thomas Reis possa ser observado como um genuíno documentário.

Constata-se, portanto, que a metodologia do legado de Thomas Reis era a força do registro por meio do distanciamento, da observação prolongada e do tratamento criativo da realidade que desencadeiam no encadeamento de planos com a ideia de duração real dos acontecimentos. Um realizador brasileiro que empreendia uma missão e vivenciava o início de uma transformação na captação de imagens no mundo.

## Referências

ALTAFINI, Thiago. Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem. In: *Biblioteca On Line das Ciências da Comunicação (BOCC)* - Universidade da Beira Interior, 1999.

COELHO, Rafael Franco. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. In: *Revista Comunicación*, n.10, vol. 1, 2012.

COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. *Tese de Doutorado em Letras*. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena*. Abravideo, Brasília, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1980.

GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. In: *Sociologia & Antropologia*. vol. 9 n. 2, 2019.

JORDAN, Pierre. *Cinéma Cinema Kino*. Marseille: Musées de Marseille - Images en Manoeuvres Editions, 1992.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, UERJ, n.1, p. 11-22, 1995.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil*. Tradição e Transformação. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004.

MOURA, Roberto. A Bela Época. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *História do Cinema Brasileiro*. 2ªed. São Paulo: Arte, 1990.

*NANOOK, O ESQUIMÓ*. Direção: Robert Flaherty. 1h 18min. Produção: Revillon Frères, Canadá, 1922.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Papyrus: Campinas, 2012.

NORONHA, Jurandyr. *Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro: 1896 a 1936: do nascimento ao sonoro*. Editora EMC: Rio de Janeiro, 2008.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM*, UBI, abril de 2004.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da Antropologia Visual. In: *BIB*. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 48, p. 91-116, 1999.

PINK, Sarah. Agendas interdisciplinares na pesquisa visual: reposicionando a antropologia visual. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. UERJ, n. 21, p. 61-85, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é documentário?* São Paulo: Senac, 2013.

*RITUAIS E FESTAS BORORO*. Direção: Luiz Thomas Reis. 20 min. Produção: Conselho Nacional de Proteção dos índios, Brasil, 1917.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. No “Coração do Brasil”: Roquette Pinto e a Expedição à Serra do Norte (1912). *Dissertação de Mestrado – Museu Nacional*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*. Editora Papirus: Campinas, 2001.

TACCA, Fernando de. .Rituaes e Festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. In: *Revista de Antropologia - USP*, São Paulo, v. 45, n.1, 2002.

# Arte, edição e poder na revista Life

Osvaldo Rodrigues de Souza Filho<sup>1</sup> e  
Fernando Guillermo Vázquez Ramos<sup>2</sup>

---

## Resumo

Embasado nas ideias de Susan Sontag, e da fenomenologia de Merleau-Ponty e Henri Bergson, este artigo apresenta uma reflexão sobre parte da produção fotojornalística da revista Life, um artigo sobre o arquiteto Mies van der Rohe. Em termos da comunicação de massa, a fotografia nessa revista foi utilizada como vetor de ideais, como mecanismo que possibilitou a existência e o sentimento de pertença a um mundo que, se bem fragmentário e em mutação, pretendia afirmar-se como dominante.

Palavras-chave: Fotografia. Imagem. Percepção.

## Abstract

Supported on Susan Sontag's ideas, and also Merleau-Ponty and Henri Bergson phenomenology, this article focuses on part of photojournalistic production of Life magazine, notably, an article about the architect Mies van der Rohe. Photography, in magazines, were used as an ideal vector in terms of mass communication, as a mechanism that made possible the existence and the sense of belonging to a world that, although fragmented and changing, intended to establish itself as dominant.

Keywords: Photography. Image. Perception.

---

1 Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade São Judas Tadeu (USJT), com graduação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero e especialização em Criação Visual e Multimídia pela USJT. Atualmente, é docente e coordenador dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Design e Comunicação do campus Butantã da USJT. E-mail: osvaldo.filho@saojudas.br.

2 Coordenador do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (USJT). Professor Adjunto do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Arquitetura e Cidade: Representações. Coordenador do Núcleo Docomomo São Paulo (2018-2020). E-mail: fernando@fv.arq.br.

## Imagens que falam

Mil imagens podem valer por uma palavra. O advento da fotografia na primeira metade do século XIX permitiu àquela sociedade que se debruçava entre múltiplas invenções aperfeiçoar um sistema que tem na imagem fotográfica um processo confiável de reprodução de ideias valorizado pela sua capacidade de nos introduzir no conhecimento do mundo real, consequentemente, afirmaria Susan Sontag (1981), poder e controle. No bojo de uma cultura de massa que se tornou a chave dos processos de comunicação, o novo meio consolidou-se também como um novo filtro dos acontecimentos, de momentos nos quais o real pode ser moldado pelos possíveis diferentes pontos de vista dos fotógrafos “assombrados por imperativos tácitos de gosto e consciência” (SONTAG, 1981, p. 6). A veracidade visual de um fenômeno passou a ser confirmada pela visão do outro, e não só pela realidade em si.

A luz carrega partículas de informação visual; os fragmentos das construções imagéticas que atingem o nosso espírito são a coleção de registros de uma cena ou situação quaisquer. Os fotogramas do filme fotográfico são a prova de nosso testemunho do real. “A câmera atomiza a realidade” (SONTAG, 1981, p. 22) que, formada assim a partir do que se vê, é também representação cultural, técnica e estética, portanto ideológica (KOSSOY, 2000, p. 59) desse ver, é um olhar peculiar. Ou seja, essa capacidade de aglutinação e consolidação das mais variadas perspectivas de um fenômeno resulta em uma produção de sentido determinante de identidades que é dado pelas fotografias. A fotografia torna-se, assim, o motor dessa condição de pertença na sociedade moderna.

Esse caráter é sustentado pela onipresente inclusão de códigos visuais em sistemas e estruturas de nossa vivência, o que nos coloca dentro de um mundo em princípio inacessível fisicamente. Só podemos ser aquilo que vemos, mas, também, vemos aquilo que queremos ser. Hoje, não existimos sem imagem. Sontag (1981, p.23) já tinha entendido, nos anos 1970, que a “necessidade de comprovar a realidade e ampliar a experiência através da fotografia representa um consumismo estético pelo qual todos nós [...] estamos obcecados”. Essa “quintessência da arte das sociedades afluentes, destruidoras, insaciáveis” (SONTAG, 1981, p. 69) se tornou definitivamente um instrumento não só “indispensável à nova cultura de massas”, mas sua maior contribuição plástica que foi potencializada, certamente, no cinema.

Mas de onde vem essa obsessão constitutiva do homem atual? Como ele passou a se expressar visualmente e a se inserir nesse novo mundo? Nesse contexto, qual seria o marco balizador de suas ações enquanto formador de opinião?

## O segredo dos detalhes

A partir do século XIX, como resultado de um crescimento instigador das diferentes tecnologias que surgiram da Revolução Industrial, apareceram, no dia a dia das pessoas, inventos como o telégrafo, o rádio, a luz elétrica e o telefone, que se converteram, poucas décadas depois, em elementos prementes, e indispensáveis do mundo - cuja industrialização se acelerava rapidamente. Nesse cenário que se descortinava de forma avassaladora, a fotografia assumiu o papel de vetor de recriação de uma sociedade que começava a enxergar seu lugar de outra maneira, vendo o real, o agora instantâneo (ABBOTT, 1980). Jornais e revistas logo perceberam a importância da nova mídia. A narrativa jornalística enriquecida pelas imagens aguçava nos leitores a vontade de serem “observadores visuais” e de “estar perto do acontecimento quando este tivesse lugar” (SOUSA, 2004, p. 37 e 38). Tais mudanças ajudaram a consolidar um ambiente humano cada vez mais dinâmico, criativo e aberto ao progresso, no qual o ato de ver se tornou um mecanismo de asserção de um sujeito “mais alfabetizado e carregado de entusiasmo pelas novas técnicas” (SOUSA, 2004, p. 61).

Esse dinamismo positivista-industrial não se encerrou em si mesmo. Pelo contrário: na passagem para o século XX, e no alvorecer da primeira década, foi pedra angular do movimento cultural gerador da modernização frente ao assombro, a “intensificação da vida nervosa” teorizada por Simmel (2005, p. 577), das novas metrópoles industriais. Juntando-se a uma sociedade elitizada em festa, animada por esse mecanismo definitivo de comprovação do vivido, a fotografia chegava à maioria ao ser transformada em grande negócio comercial, notadamente nos Estados Unidos, onde a imagem realista abriu espaço ao simulacro, à fantasia dos cenários extravagantes, à ostentação (ABBOTT, 1980). Desse modo, a representação encontrou, nessa sociedade opulenta, o seu ambiente mais propício, como afirmou Sontag:

Ninguém jamais descobriu a feiura através da fotografia. Mas muitos, através da fotografia, têm descoberto a beleza. Com exceção dos casos em que a câmera é usada para documentar ou representar ritos sociais, o que leva uma pessoa a tirar fotografias é a procura de alguma coisa que seja bela. [...] O papel da câmera de embelezar o mundo tem sido tão bem sucedido que a fotografia, e não o mundo, tornou-se o padrão de referência do belo (SONTAG, 1981, p. 83).

A demolição do estatuto de processo imutável de reprodução ou cópia fiel da realidade encampado originariamente pela fotografia foi favorecida pela adoção do invento de Daguerre por parte de vários movimentos artísticos de corte vanguardista. Naturalismo, pictorialismo, futurismo, expressionismo, surrealismo, construtivismo e dadaísmo influenciaram a maneira de ver e também a maneira de captar imagens que a fotografia era capaz de produzir, essas formas de percepção afetaram não só os amadores e artistas, mas determinaram a atividade que associaria a fotografia à sociedade de massas, o fotojornalismo (SOUSA, 2004, p. 62). Mas o realismo que a fotografia carregava como marca de nascença levou à reação de vários fotógrafos que se sentiram traídos por esse desmanche da ontologia da arte fotográfica.

O primeiro movimento que adotou uma posição de retomada dos valores de verdade que se supunham deveriam existir na fotográfica, especialmente quando ela estava vinculada a um meio de informação (jornal ou revista) foi o *Photo Secession*, que já em 1903 “procurava abrir caminhos mais realistas para o meio”. Promovido principalmente pela revista *Camera Work* (1903-1917) (Fig. 1), publicação trimestral capitaneado pelos fotógrafos Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973) e Paul Strand (1890-1973). Esse movimento preconizava “uma estética modernista e especificamente americana, consagrada ao elogio da cidade, da indústria, do progresso e dos costumes não pitorescos” (SOUSA, 2004, p. 62) (Fig. 2).

O movimento sacudiu a produção fotográfica da época ao reafirmar sua independência dos procedimentos artísticos, destacando aquilo que está no cerne de seu estatuto, a relação do olho com a câmera, priorizando uma atitude de “ver o real”, sem interferências, a “fotografia pura”, ainda que o peso da artisticidade, da luz e das sombras, do “ambiente”, nunca deixaram de influência suas imagens (Fig. 3):

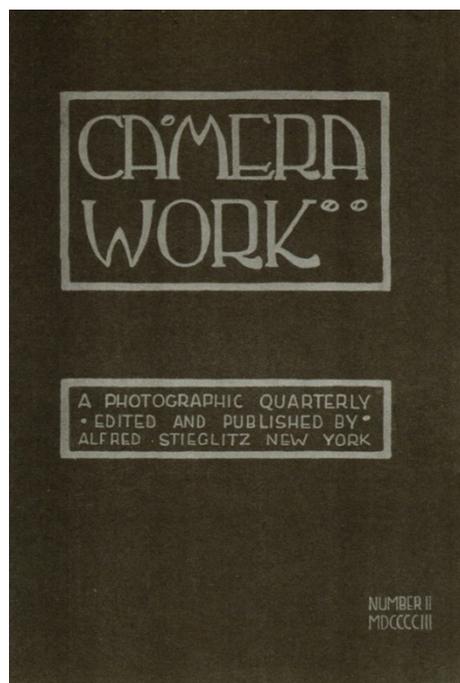


Figura 1: capa da edição nº 2 da revista *Camera Work*, 1903. Fonte: INDEX OF MODERNIST *Magazine*S.

Figura 2: *The city of ambition* (Nova York), fotografia de Alfred Stieglitz publicada na revista *Camera Work* 36, 1910. Fonte: ART OF PHOTOGRAVURE (Alfred Stieglitz).

O trabalho de reafirmação da ligação com a realidade promovida por *Photo Secession* acabou resultando em um segundo movimento de afirmação do poder de transmissão da realidade que a fotografia detinha, a chamada *straight photography*, mas mediada e afetada pelo seu observador privilegiado, o fotógrafo, que era quem “percebida e registrada a partir do ponto de vista” pessoal (SOUSA, 2004, p. 63):

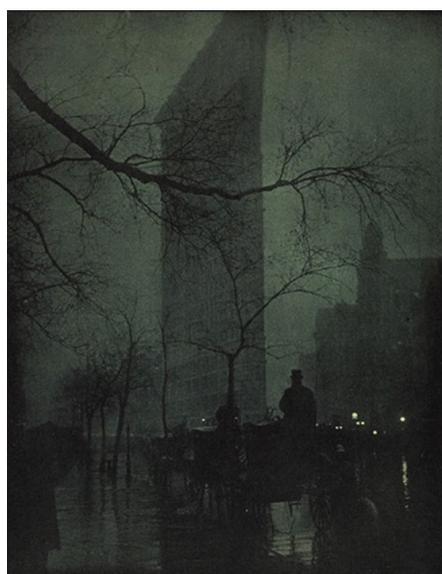


Figura 3: *The Flatiron - evening*, fotografia de Edward Steichen publicada na revista *Camera Work* 14, 1906. Fonte: Art of Photogravure (Edward Steichen).

A informação visual, deste modo, passava a ser fragmentada, cada vez mais produto dos mais variados olhares, os fotógrafos, que passavam a ser um “observador perspicaz, [...] como um escritor”, ou seja, a realidade se construía a partir de cada olhar, dos movimentos de cada indivíduo, o que oferecia provas não só daquilo que se constitui ao nosso redor, mas fundamentalmente providencia “uma avaliação do mundo” (SONTAG, 1981, p. 86). Ao tomar para si a tarefa de relatar aquilo que se desvelava aos seus olhos, o fotógrafo estabeleceu o que Sontag (1981, p. 87) chamou de “heroísmo da visão, [...] um novo modelo de atividade independente que permitiu a cada um revelar certa sensibilidade única e ávida”. Essa nova responsabilidade deu ao sujeito o controle da sua realidade, já que enxergar o mundo pelo visor da câmera é ao mesmo tempo reduzir o alcance de sua própria visão, vemos somente aquilo que enquadrados, colocamos no quadro, mas é também aumentar a importância de determinado fenômeno, ou fatos, já que recortar um espaço é destacá-lo, dar-lhe valor, atribuir-lhe um mérito. Essa é a razão pela qual a fotografia é contingente, “ela resume-se num cortejo de fragmentos causais – uma forma infinitamente fascinante, dolorosamente reduzida, de lidar com a realidade” (SONTAG, 1981, p. 79). A fotografia, então, consolida-se como não só como prova do real, mas como um documento particular, uma visão:

[a fotografia] deve ser, ou deveria ser, um documento significativo, uma declaração penetrante, [que] pode ser descrita [com] um termo muito simples, seletividade. [...] Os motivos ou pontos de vista são obrigatoriamente diferenciados em cada fotógrafo, e aqui se situa a importante diferença que separa uma abordagem de outra. A seleção do conteúdo apropriado em uma fotografia vem de uma união, vem de uma excelente união, de um olho treinado com uma mente imaginativa (ABBOTT, 1980, p. 183).

## A revista *Life* molda o mundo

Amparadas em doutrinas políticas que fizeram dos anos 1920 a 1950 uma época de enormes mudanças ideológicas, as revistas ilustradas começaram a mostrar aos seus leitores, na primeira metade do século XX, pedaços de tudo

o que acontecia em todo lugar. A União Soviética e os Estados Unidos, mas também Alemanha, França, Itália, Grã-Bretanha e o Japão, eram os protagonistas desse tempo. Ainda que “a influência política dos Estados Unidos no mundo não correspondesse, de modo algum, à sua extraordinária força industrial” (KENNEDY, 1989, p. 315-316), os norte-americanos caminhavam a passos largos para alcançar o protagonismo mundial.

Na paisagem moderna que surgira nesse período de entre guerras, as armas que ganhavam impulso eram as dos novos meios de comunicação de massa, com a reportagem e a câmera fotográfica fazendo a imprensa firmar-se como agente poderoso dentro das sociedades tecnologicamente mais avançadas. O desenvolvimento vigoroso de um amplo setor alfabetizado da sociedade colocava, pela primeira vez, o homem comum no papel de sujeito de sua própria história (HOBSBAWN, 1995, p. 191). Foi em meados dessa época, mais precisamente em 23 de novembro de 1936, que nasceu uma das maiores e mais respeitadas publicações fotográficas da história, a prestigiosa revista *Life*.

Seu fundador, Henry R. Luce, tinha plena consciência da força concentrada nas suas mãos, pois já tinha experimentado a força da influência da imprensa quando lançou, em 1923, a revista *Time*. Com *Life*, Luce inaugurou a primeira revista semanal fotográfica de informação de alcance internacional. Sua edição inaugural (1936), dividida por assuntos, já mostrava fortemente essa característica de “ubiquidade redentora”, com dezenas de artigos variados sobre, por exemplo, o controle federal da educação, os importantes casos da Suprema Corte, a limitação de armas, a fronteira mexicana e a imigração, os ministérios da Aeronáutica, do Exército e da Marinha etc. Os esforços do editor em cobrir mundialmente tudo o que fosse interessante visualmente para a população dos Estados Unidos fizeram dele a voz líder na propagação dos “princípios americanos”, da ideia de um planeta obrigado a entender e aceitar que o que é bom para os Estados Unidos era bom para o mundo. Mesmo quando se tratava das medidas de força, já que para ele o país tinha o “direito moral de utilizar suas forças militar e econômica na promoção da democracia e da liberdade” (US. DEPARTMENT OF STATE, tradução O.R.S.F.).

Homem de seu tempo, ele trabalhou mais do que ninguém por suas convicções. Em fevereiro de 1941, portanto já com o mundo vivendo os horrores da II Guerra Mundial, mas com os Estados Unidos ainda fora dela – o ataque

japonês ao porto de Pearl Harbor, no litoral do Pacífico, ato que selou a entrada dos norte-americanos na guerra, aconteceria somente no final do mesmo ano, em 7 de dezembro – Luce publicou na *Life* extenso editorial, intitulado *The American Century* (O Século Americano), onde fazia aos governantes e à população dos EUA um chamamento às responsabilidades e ao papel do país naquele momento que se descortinava:

[...] Sabemos o quanto somos sortudos em comparação com todo o resto da humanidade. [Pois] pelo menos dois terços de nós somos simplesmente ricos em comparação com todo o resto da família humana - ricos em alimento, ricos em roupas, ricos em entretenimento e diversão, ricos em lazer, ricos. [...]

[...] O grande, o importante, ponto aqui é simplesmente que a oportunidade completa de liderança é nossa. [...]

[...] chegamos agora diretamente e intimamente, cara a cara, ao problema que os americanos mais odeiam encarar. É aquela velha questão, velha como aqueles velhos rótulos desgastados: a questão do isolacionismo contra o internacionalismo. [...]

[...] Mas nós, americanos, que internacionalismo temos para oferecer? O nosso não pode sair da visão de um único homem. Ele deve ser o produto da imaginação de muitos homens. Deve ser uma partilha, com todos os povos, de nossa Declaração de Independência, nossa Constituição, os nossos produtos industriais magníficos, nossas habilidades técnicas. Deve ser um internacionalismo do povo, pelo povo e para o povo. [...]

[...] ficaremos espantados ao descobrir que já existe um imenso internacionalismo norte-americano. Jazz norte-americano, os filmes de Hollywood, gíria americana, máquinas americanas e produtos patenteados são de fato as únicas coisas que cada comunidade no mundo, de Zanzibar a Hamburgo, reconhece em comum [como americana]. Cegamente, sem querer, acidentalmente e, realmente, apesar de nós mesmos já somos uma potência mundial em todos os caminhos do dia a dia. Mas há muito mais do que isso. A América já é a capital intelectual, científica e artística do mundo. [...]

[...] É a América, e somente a América, que pode determinar se um sistema econômico de livre iniciativa - uma ordem econômica compatível com a liberdade e progresso - deve, ou não, prevalecer neste século. [...]

[...] veremos se teremos, ou não, para nós mesmos e nossos amigos a liberdade dos mares - o direito de ir com os nossos navios e nossos aviões transoceânicos onde quisermos, quando quisermos e como quisermos. A visão da América como o principal garantidor da liberdade dos mares, a visão das Américas [sic] como líderes dinâmicas do comércio mundial, traz dentro de si as possibilidades tanto de um enorme progresso humano quanto a de confundir nossa imaginação. Não nos deixemos vacilar por isso. Vamos nos levantar para as imensas possibilidades. [...]

[...] Outras nações podem sobreviver por muito tempo - às vezes com mais, às vezes com menos, importância. Mas esta nação, concebida em aventura e dedicada ao progresso do homem - esta nação não pode realmente sobreviver a menos que o sangue [cheio] de propósitos e projetos da maior importância corra fortemente através de suas veias, do Maine até a Califórnia. [...] É com esse espírito que todos nós somos chamados, cada um segundo sua própria capacidade e cada um no mais vasto horizonte de sua visão, para criar o primeiro grande Século Americano (LUCÉ, 1941, p. 61-65, tradução dos autores).

Assim, semanalmente, durante 36 anos, Henry R. Luce foi construindo e assentando, tijolo por tijolo, foto por foto, o ideal pelo qual lutava ferozmente e queria ver fincado em todo o planeta. A *Life* foi o meio de expressão visual de todos esses conceitos. Suas páginas foram veículos de narrativas heroicas, representações idealizadas, exposições alegóricas que imbuíam nas mentes de seus leitores a doutrina da primazia norte-americana.

A metrópole de Nova York esteve entre os protagonistas desse processo, com as superestruturas dos seus arranha-céus galvanizando a atenção mundial em crescimento acelerado nas décadas de 1930 a 1960. Época na qual os EUA trataram de se impor ao mundo como único paradigma possível de progresso e desenvolvimento econômico. Nessa estratégia, os edifícios nova-iorquinos se cristalizaram, então, como catalisadores da admiração por uma

metrópole que já no século XIX foi conhecida como “o teatro do progresso” e na qual os ícones da religião foram substituídos pelo da edificação, fazendo da arquitetura a nova crença da cidade (KOOLHAAS, 2014). A atuação da *Life* se encaixava perfeitamente nesse sistema:

Uma sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens. Necessita fornecer quantidades muito grandes de divertimentos a fim de estimular o consumo e anestesiar os danos causados pelo fato de pertencermos à determinada classe, raça ou sexo. E necessita igualmente reunir quantidades ilimitadas de informação, explorar os recursos naturais de modo eficiente, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra e proporcionar empregos aos burocratas. A dupla capacidade da câmera de tornar subjetiva e objetiva a realidade satisfaz essas necessidades de forma ideal, e reforça-as. [...] A produção de imagens fornece também uma ideologia dominante. A transformação social é substituída por uma transformação de imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e bens equivale à própria liberdade. A contração da liberdade de opção política em liberdade de consumo econômico exige a produção ilimitada e o consumo de imagens (SONTAG, 1981, p. 171).

Nesse cenário, uma nova era começou a despontar aos olhos da sociedade ocidental, fundamentalmente a estadunidense, com os conceitos de oportunidade e prosperidade permeando o imaginário em boa parte da população. Este novo renascimento teria em Manhattan o seu ideal (Fig. 4 e 5).



Figura 4: Vista aérea de avião de passageiros Douglas DC-4 voando sobre Manhattan, Nova York. Foto de Margaret Bourke-White. Fonte: *TIME Magazine* (Margaret Bourke-White).



Figura 5: Nikita Khrushchev, Secretário-Geral do Partido Comunista da União Soviética, visita o edifício Empire State, onde teve um encontro com a imprensa, em setembro de 1959. Foto: Al Fenn. Fonte: Life Magazine (Al Fenn).

Nas páginas da *Life*, centenas de fotografias preenchiam semanalmente a vida das pessoas como os desígnios dessa nova era.<sup>3</sup>

## A revista Life apresenta Mies van der Rohe

Em março de 1957, a revista publicou, ilustrada com fotografias de Frank Shcherschel, uma enorme reportagem sobre a figura e a obra do famoso arquiteto alemão – nacionalizado estadunidense em 1949 – Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), o arquiteto cujas obras foram em alguma medida o ponto de partida da consagração de Nova York, e também dos Estados Unidos, como centro do mundo.

Em todos os EUA, a partir de Nova York para o Texas, uma nova arquitetura austera, mas impressionante, começou a se formar nos horizontes da cidade. Corajosamente retangular, com esqueletos revestidos de aço em chapas de vidro, é a inspiração e realização de um dos grandes arquitetos do século 20, Ludwig Mies van der Rohe. (*Life Magazine*, 1957, p. 60, tradução dos autores).

3 Para uma visão completa da produção da revista Life ver o arquivo que Google-books mantém on-line no endereço: [http://books.google.com.br/books?id=N0EEAAAAMBAJ&redir\\_esc=y#all\\_issues\\_anchor](http://books.google.com.br/books?id=N0EEAAAAMBAJ&redir_esc=y#all_issues_anchor). Acessado em: 7 abr. 2015.

Mies projetou o edifício Seagram (Fig. 6), marco da transfiguração da ilha de Manhattan, o distrito mais famoso da cidade. A partir de sua inauguração, no mesmo ano de 1957, os arranha-céus começaram a abandonar a até então onipresente forma zigurate em prol das construções limpas, sem adornos, de perfil reto e preciso, com seus interiores quase que totalmente desnudados pelas fachadas envidraçadas. “Menos é mais” era, de acordo com o artigo, o credo do arquiteto (*Life Magazine* [MvdR], 1957, p. 68).



Figura 6: “Nós só resolvemos problemas”, “Construímos para um propósito”, são os títulos destas duas páginas. Elas mostram aspectos da construção do edifício Seagram, além de Mies van der Rohe e o investidor Herbert Greenwald, contemplando as maquetes de um projeto para remodelar o Battery Park, em Manhattan. Fonte: *Life Magazine* (MvdR), 1941, p. 64-65.

Em 1957 Mies era um arquiteto de reconhecido prestígio internacional, contudo *Life* não era uma revista especializada; o que ela estava mostrando com as impactantes fotografias de Shcherschel não era a obra arquitetônica do arquiteto, mas seu prestígio. O artigo mistura declarações do arquiteto, comentários do articulista (desconhecido) e imagens apelativas da obra e do próprio Mies que se transforma em marca registrada de autoridade. O sonho americano do imigrante bem-sucedido cristalizado nos edifícios ultramodernos de aço e vidro que tinham começado em Chicago frente ao lago Michigan (Fig. 7) uma década antes, e que nos anos 1950-1960 se espalharam pelo mundo.



Figura 7: Páginas iniciais da reportagem sobre Mies van der Rohe na revista *Life*, onde se vê, além do próprio Mies, a maquete e um detalhe da fachada dos edifícios desenhados para Lake Shore Drive 860-880, de Chicago. Fonte: *Life Magazine* (MvdR), 1941, p. 60-61.

Para Mies, que era citado diretamente na publicação, a “arquitetura tinha de ser fiel ao seu tempo [...] e seus edifícios [...] foram projetados para expressar na mais pura forma um conceito tecnológico de nossa era tecnológica” (*Life Magazine* [MvdR], 1957, p. 60); esse foi o propósito do projeto Seagram que o artigo exaltava como imagem triunfante de uma América triunfante, mas também compartia as linhas austeras de um dos mais importantes centros de ensino do país, o Illinois Institute of Technology (Illinois Tech.), onde Mies lecionava arquitetura desde 1938, e para o qual tinha projetado e construído icônicas obras da arquitetura moderna, como o Crown Hall (a escola de arquitetura do IIT) e a singela capela (Fig. 8).



Figura 8: “Com lógica, um edifício brilha”, diz o título destas páginas, onde se vê um reflexo na fachada do edifício Lake Shore Drive, as fachadas do Illinois Tech’s Crown Hall e também da capela do Illinois Tech. Fonte: *Life Magazine* (MvdR), 1941, p. 62-63.

O artigo apresenta o arquiteto como um herói americano disposto a ensinar sua mensagem de rigor técnico e beleza industrial. Enfatiza os aspectos didáticos e dá corpo ao professor que ilumina seus alunos (Fig. 9). É parte do jogo de encantamento que a revista desenvolve em este e em todos os artigos que apresenta. Não é de informar que se trata, é de cativar, de capturar o sentimento humano do leitor, que verá um velho professor interagindo com os jovens futuros arquitetos que encheram o país de belos prismas cristalinos, tipos perfeitos do modelo de vida americano.



Figura 9: Mies discursa para seus jovens alunos no Crown Hall, lembrando-os que “Deus está nos detalhes”. Fonte: *Life Magazine* (MvdR), 1941, p. 68.

As ideias de Ludwig Mies van der Rohe mantiveram-se vivas, pelo menos até os anos 1970, e depois dos anos 1990, também. Os pedaços, as frações que formam as fotografias, as partículas que compõem a luz parecem plasmar suas obras. “Deus está nos detalhes”, dizia ele, cujo passatempo favorito era “ler livros sobre filosofia e ciência, [...] para descobrir o que é realmente essencial em nosso tempo. [...] Nós não estamos tentando agradar as pessoas. Estamos nos dirigindo para a essência das coisas” (*Life Magazine* [MvdR], 1957, p. 68).

Na última fotografia da reportagem (Fig. 10) aparece um Mies envolto em uma nuvem de fumaça, de um dos puros *Montecristo* que costumava fumar, contemplando a fachada de um dos edifícios Lake Shore Drive 860-880 que, por sua vez, reflete as nuvens do céu. Ambas as imagens se entrelaçam em uma continuidade que parece enfatizar a união espiritual entre a criatura e o criador, entre a arquitetura e o arquiteto. O texto só faz enfatizar o que a imagem já revela: “para [alcançar] a verdadeira grandeza você-tem que atravessar as nuvens”.



Figura 10: Mies van der Rohe contemplativamente fumando e um detalhe da fachada envidraçada de um dos edifícios Lake Shore Drive 860-880, de Chicago. Fonte: *Life Magazine* (MvdR), 1941, p. 66-67.

## A sombra de um indício

Chegamos, assim, a uma bifurcação do fazer fotográfico, o nascimento de um dualismo extremamente cruel com a própria abrangência da imagem. Qual

seria a sua verdade, seus atributos universais? A percebida, apreendida de modo inerte pelo nosso olhar ou a imaginada, buscada, criada pelo nosso espírito? A fachada de nuvens e a fumaça do cigarro ou o vínculo imaterial que a sequência, o enquadramento e a montagem produzem no leitor (observador)?

A dúvida lançada por esse embate nos leva obrigatoriamente a uma busca da imagem não só enquanto reprodução de um objeto sensível ou de uma realidade inteligível, mas também como representação mental das coisas, como marca deixada em nossa percepção de forma intencional pelo fotógrafo, ou pelo editor de uma revista de variedades. É como marca que uma imagem nos dá uma impressão, no sentido de influência, de algo percebido. Nesse sentido, a imagem (fotográfica) não é figurativa, com afirma Rosalind Krauss (SIGNORINI, 2014, p. 33), mas um sintoma de uma condição dada, “uma presença muda, não mediatizada pelos processos de simbolização [...] de criação [...] [das] artes miméticas nobres, como a pintura, o desenho, a escultura” (p. 36), ou usando uma interpretação feita por Charles S. Peirce, e adotada por Krauss, a fotografia tampouco é um ícone, nem sequer um símbolo, mas sim um mero indício (SIGNORINI, 2014, p. 33). Ou seja, um mesmo registro visual pode proporcionar diferentes interpretações, uma variedade de significações sobre um mesmo referente: a fotografia é “a única arte nativamente surreal” (SONTAG, 1981, p. 52). Ou, então, seguindo Rosalind Krauss,

[...] a fotografia é um “momento de isolamento ou de seleção” análogo ao processo artístico do ready-made, como este “um signo intrinsecamente “vazio”, com um significado dependente apenas dessa situação particular, garantido justamente pela presença existencial deste objeto (SIGNORINI, 2014, p. 37).

Essa, em princípio, impossível união orgânica entre o índice e o vazio é o que Roland Barthes (1984, p. 13-17) designou como o paradoxo fotográfico, em que a fotografia é analógica ao real, tem uma transparência inata, “algo tautológica”, mas que traz sempre algo, o seu referente, “não há foto sem alguma coisa ou alguém”, representados de alguma maneira, há sempre uma conotação nessa mensagem sem código. Como pontua Sontag (1981, p. 77), “em princípio, a fotografia cumpre o mandato surrealista de adotar uma atitude igualmente descomprometedora com relação ao tema abordado. (Tudo

é ‘real’)” [a fumaça, a nuvem, o edifício e o homem que fuma]. Nessa disputa, a fotografia passa a se corporificar como o eidos da condição humana: essa grandeza que o ser humano tem que alcançar atravessando as nuvens.

## Razão de escolha

Tal força da fotografia nos atíça a curiosidade, nos impele a investigar a sua origem, a fenomenologia do seu ser. O ponto de partida dessa análise nos leva necessariamente à busca da essência desse fenômeno. Por que se fotografa, por que se publica o que se fotografa, por que se publica de determinadas maneiras determinadas fotografias? A partir daí, somos obrigados a trabalhar o termo imagem sob o prisma de diferentes conceitos:

Não há dúvida de que nosso mundo é principal e essencialmente visual, não faríamos um mundo com perfumes e sons. Mas o privilégio da visão não é o abrir ex-nihilo sobre um ser puro ao infinito: também ela possui um campo, um alcance, as coisas que nos dá não são coisas puras, idênticas a si mesmas e inteiramente positivas (MERLE-AU-PONTY, 1971, p. 86).

Se tomarmos imagem pelo caráter sensível das ideias, se o “realismo fotográfico pode ser definido [...] não como aquilo que está ‘realmente’ aí, mas como o que ‘realmente’ percebemos [...]” (SONTAG, 1981, p. 116), “como explicar [...] que as mesmas imagens sejam relativamente invariáveis no universo, infinitamente variáveis na percepção?” (BERGSON, 1999, p. 20). Esta dicotomia de realismo e idealismo (tornar um fato presente à consciência, apresentar ao sujeito certa imagem visual) é algo tanto quanto suscetível ao experimentar de diferentes sensações. “Como qualquer fotografia constitui apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende de como e onde é inserida. A fotografia transforma-se de acordo com o contexto em que é vista [...]” (SONTAG, 1981, p. 102). Mies e seu arranha-céus de Chicago ou Nova York, as nuvens e a fumaça, poderiam constituir partes de muitos relatos, o que a *Life* apresentou em 1957 é um deles, intransferível e único. Somos atraídos ou nos dirigimos àquilo que nos interessa condicionalmente, nos des-

locamos em direção à luz dos fatos; editores e fotógrafos conhecem o poder dessa atração:

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, [...] a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha. Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do 'eu posso' (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 19-23).

Mas quais são os caminhos que percorremos nessa trajetória? Uma viagem pode ter muitos desvios, paradas, trechos sem saída, pode demorar mais ou se chegar rapidamente ao seu lugar. E o local de chegada também pode ser alterado ao sabor de nossas necessidades. “Uma das características básicas da fotografia está no processo pelo qual seu destino original é modificado” (SONTAG, 1981, p. 103). A imagem gerada pela câmera fotográfica, então, não se coloca como um processo imutável de registro da realidade. Na verdade, ela é criada, pensada pelo fotógrafo antes de se pressionar o botão disparador. “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce por ocasião do que acontece no corpo, é excitada a pensar por ele” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 36). O mesmo acontece com a montagem editorial, em que a reportagem fotojornalística expressa uma intenção, sempre impositiva.

Chegamos, assim à intencionalidade fotográfica, ou à chamada *fotograficidade*: “a substituição do estético pelo artístico”, “[...] uma ‘corrente de revelação’ – entendida como ‘prática que se dirige às coisas para voltá-las para nossa atenção [...]’” (MARRA apud SIGNORINI, 2014, p. 49). Desse modo, nos conectamos às questões do índice e do ready-made levantadas por Rosalind Krauss (SIGNORINI, 2014, p. 49); podemos dizer que as fotografias, imagens visuais, com as quais nos defrontamos diuturnamente são produtos de conceitos preexistentes, de intenções que se levantam frente a nós.

O verdadeiro não é nem a coisa que vejo, nem o outro homem que também vejo com meus olhos, nem enfim essa unidade global do mundo sensível, [...]. O verdadeiro é o objetivo, o que logrei determi-

nar pela medida ou, mais geralmente, pelas operações autorizadas pelas variáveis ou entidades por mim definidas a propósito de uma ordem dos fatos (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 25).

Uma ordem que, como vimos no artigo da *Life* sobre Mies van der Rohe, pode ser recriada ao sabor das próprias imagens que indicam, mas também forçam, uma leitura, um sentido da mensagem que se constrói de acordo com o meio que a contém. Sempre ficará a pergunta de quem condiciona a quem.

## À guisa de conclusão

A luz que se propaga em linha reta pode ou não ser distorcida em determinados meios. Ela se espalha, assim, ao sabor das perturbações existentes ou surgidas em seu percurso eternamente contínuo, até o momento brusco da interferência em seu curso. Esse balanço nos leva a uma experiência temporal, resultante de uma ação pessoal que a define, a torna existente. “É o artista que é verídico, e a foto que é mentirosa, pois na realidade, o tempo não para.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 50). Voltamos novamente à questão do indício, já que a manipulação das imagens, tanto em termos técnicos quanto, principalmente, no sentido da edição, pode nos apresentar uma realidade diferente da imagem em si, “uma fotografia é não só uma imagem (como é a pintura), uma interpretação do real, mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre” (SONTAG, 1981, p. 148).

Assim, as demandas interiores dos fotógrafos, as necessidades editoriais das revistas e jornais, esses movimentos e deslocamentos têm de ser em direção a algo: as intenções. Nessa trajetória, “é preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade” (BERGSON, 1999, p. 69). Ou seja, percepção é escolha porque é conhecimento, é tomar partido de alguma maneira, “perceber significa imobilizar” (BERGSON, 1999, p. 244), como faz a imagem fotográfica, é selecionar, como se faz no enquadramento, mas ao mesmo tempo é também validar todas as realidades que me são dadas, a um “eu” fotógrafo e a um “eu” observador. “Acreditar em realidades distintas das realidades percebidas é sobretudo reconhecer que a ordem de

nossas percepções depende delas, não de nós” (BERGSON, 1999, p. 240) é uma mensagem que facilmente se percebe refletindo sobre as fotografias, e sua montagem, do artigo que a *Life* dedicou a Mies. Estamos, portanto, envolvidos por uma miríade de imagens reais, representações, fantasias que são parte da estrutura de nossa vivência:

Uma sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens. Necessita fornecer quantidades muito grandes de divertimentos a fim de estimular o consumo, anestesiar os danos causados pelo fato de pertencermos a determinada classe, raça ou sexo. E necessita igualmente reunir quantidades ilimitadas de informação [...]. A dupla capacidade da câmera de tornar subjetiva e objetiva a realidade satisfaz essas necessidades de forma ideal, e reforça-as. [...] A produção de imagens fornece também uma ideologia dominante. A transformação social é substituída por uma transformação das imagens. A opção de consumir uma pluralidade de imagens e bens equivale à própria liberdade (SONTAG, 1981, p. 171).

Portanto, podemos dizer, mil imagens podem valer por uma palavra. Elas são as tonalidades que compõem o espectro visível, milhões delas. No recôndito de cada uma delas está o nosso cotidiano (um velho fumando um cigarro), o nosso entendimento do mundo (a leveza das nuvens e a grandeza da arquitetura), nosso corpo em movimento (que é capaz de atravessar o espaço construído de uma Chicago ou de uma Nova York enervada de arranha-céus). A percepção do homem é o próprio sujeito, intimamente ligado ao objeto que alcança (em nosso caso, alcança ver). Como átomo da massa ele é invisível, “comparar imagens com sombras convinha perfeitamente à atitude depreciativa de Platão com respeito às imagens, [...] co-presenças impotentes das coisas reais que as projetam [...], mas “elas são muito mais reais do que se poderia supor” (SONTAG, 1981, p. 172). Como os grãos de uma fotografia analógica, os pixels de uma imagem digital são a pedra angular de nossa existência, que sempre necessitará atravessar as nuvens.

## Referências

ART OF PHOTOGRAVURE (Edward Steichen). *A Comprehensive Resource Dedicated to the Photogravure*. Disponível em <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&artist=Steichen,Edward&keyword=flatiron&view=medium>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. (Alfred Stieglitz). *A Comprehensive Resource Dedicated to the Photogravure*. Disponível em <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&artist=Stieglitz%2C+Alfred&portfolio=o&period=o&atelier=o&cameraWork=o&medium=o&keyword=ambition>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

ABBOTT, Berenice. Photography at the Crossroads. In: *Universal Photo Almanac*, Nova York: Falk Pub., 1951, p. 42-47. In: TRACHTENBERG, Alan. (Ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980, p. 179-184. 300 p.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos*. 2 ed. O breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p.

INDEX OF MODERNIST MAGAZINES. *Camera Work Gallery*. Disponível em <<http://sites.davidson.edu/littleMagazines/camera-work-gallery/>>. Acesso em: 9 abr. 2015.

KENNEDY, Paul. *Ascensão e queda das grandes potências: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Campus, 1989. 675 p.

KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. Nova York: Monacelli, 1994 e 2014. Kindle Digital edition.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000. 149 p.

LUCE, Henry. R. The American century. In: *Life Magazine*. Feb. 17, 1941, vol. 10, n. 7. p. 61-65. Disponível em <[http://books.google.com.br/books?id=I-okEAAAAMBAJ&pg=PA61&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=one-page&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=I-okEAAAAMBAJ&pg=PA61&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=one-page&q&f=false)>. Acesso em: 1 nov. 2014.

LIFE MAGAZINE (MvdR). Emergence of a master architect. Mar. 18, 1957, vol. 42, n. 11, p. 60-68. Fotografias de Frank Shcherschel, especialmente para a publicação. Disponível em <[http://books.google.com.br/books?id=rkEEA-AAAMBAJ&pg=PA60&hl=pt-BR&source=gbs\\_toc\\_r&cad=2#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=rkEEA-AAAMBAJ&pg=PA60&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 25 out. 2014.

LIFE MAGAZINE (Al Fenn). *Love letter to New York: classic Life photos of the Big Apple*. Disponível em <<http://Life.time.com/culture/new-york-city-classic-photos-of-the-big-apple-from-Life-Magazine/#23>>. Acesso em 10 abr. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2013. 192 p.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 274 p.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 246 p.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). In: *Mana: Estudos de Antropologia Social*, vol. 11, n. 2, 2005, p. 577-591.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. 198 p.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó / Florianópolis: Argos / Letras Contemporâneas, 2004. 255 p.

TIME Magazine (Margaret Bourke-White). *The best of Life: 37 years in pictures*. A selection of photos from Life Magazine's storied archives: a photo a year from four decades of unparalleled excellence. Imagem 4 de 37. Disponível em <<http://time.com/3503080/the=-best-of-Life37--years-in-pictures/?xid-newsletter-Life-weekly>>. Acesso em 10 abr. 2015.

US. DEPARTMENT OF STATE – OFFICE OF HISTORIAN. *Milestones 1937-1945*. Henry Luce and 20th Century U.S. Internationalism. Disponível em <<https://history.state.gov/milestones/1937-1945/internationalism>>. Acesso em: 25 out. 2014.

# O lado humano da tecnologia: erro e *glitch* na arte pós-digital

Cleber Gazana<sup>1</sup>

---

## Resumo

Este artigo discute os erros tecnológicos e os *glitches* na arte pós-digital por meio da *Glitch Art*, um dos desdobramentos estéticos da arte na contemporaneidade. Nosso objetivo é mostrar que estes artistas acessam e utilizam as imperfeições e incompletude humanas nos aparatos e tecnologias que estes desenvolvem, indo em direção oposta a um sistema que busca sempre a perfeição, implícito nos fatores culturais, sociais, tecnológicos, econômicos, políticos e artísticos das tecnologias e mídias atuais, além dos ideais dominantes de transparência, da máxima performance e do mínimo erro. O erro e o *glitch* na arte pós-digital abre uma possibilidade e potencialidade criativa que escapa ainda mais a esse controle total. O artigo utiliza, principalmente, as teorias de Cascone, Fernandes, Gazana, Manon e Temkin, Menkman e Simondon. Por fim, concluímos que ao trabalhar com o dispositivo técnico como um colaborador, com *softwares* e dados digitais e testar suas funcionalidades, encontrando, simulando ou induzindo-os a erros, a *Glitch Art* usa a tecnologia de maneira humanizada, aceitando suas falhas e incorreções, fazendo destas, uma escolha estética.

**Palavras-chave:** arte e tecnologia; arte pós-digital; estética do erro; *glitch art*.

## Abstract

This paper discusses the technological errors and glitches in post-digital art through *Glitch Art*, one of the aesthetic developments of art in contemporaneity. Our goal is to show that these artists access and use human imperfections and incompleteness in the devices and technologies they develop by going in the opposite direction to a system that always seeks perfection, implicit in cultural, social, technological, economic, political and artistic factors from current technologies and media, in addition to the dominant ideals of transparency, maximum performance and minimum error. The error and glitch in post-digital art opens up a possibility and creative potential that escapes even more from this total control. The article mainly uses the theories of Cascone, Fernandes, Gazana, Manon and Temkin, Menkman, and Simondon. Finally, we conclude that when working with the technical device as a collaborator, with *softwares* and digital data and testing its functionalities, finding, simulating or inducing them to errors, *Glitch Art* uses technology in a humanized way, accepting its failures and inaccuracies, making them an aesthetic choice.

**Keywords:** art and technology; aesthetic of error; glitch art, post-digital.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Visuais, pós-graduado em Criação Visual e Multimídia; Com. e Mídia e graduado em Design. Atua há 20 anos como Designer, Coord/Dir. de arte e docente em diversas universidades. Pesquisador em arte e tecnologia (cAt-UNESP/CNPQ) e artista visual e sonoro com obras exibidas em mais de 12 países (Ars Electronica, Artech, FILE) e lançamentos sonoros por gravadoras no Brasil, Itália, França e Noruega. E-mail: clebergazana@gmail.com.

## Notas iniciais

De início, vale dizer que parte deste artigo foi selecionado e apresentado no formato de comunicação oral no simpósio internacional Refrag: Glitch<sup>2</sup>, ocorrido na universidade Parsons Paris (França), sob o título *Revealing Glitch Art* (Revelando a Glitch Art). O evento foi organizado por Benjamin Gaulon, diretor do Programa do MFA Design + Technology e do BFA Art, Media and Technology, da Parsons Paris, em parceria com a School of the Art Institute of Chicago (SAIC), por meio de Jon Cates (Professor Associado) e Jon Satrom (Instrutor). O simpósio contou ainda com outras apresentações de artigos e debates, além de uma exposição de arte, em que também tive a oportunidade de expor a obra chamada *Decode* (Fig.1).

Um pouco da motivação em desenvolver este artigo surgiu como resultado direto de minhas vivências pessoais, profissionais, artísticas e de pesquisa acadêmica nos últimos anos. Primeiramente como apreciador da arte *Glitch*. Em segundo, como profissional criativo multimídia no campo do design e da comunicação. E por fim, por ser artista e pesquisador da *Glitch Art* visual e sonora, tendo realizado a primeira dissertação exclusivamente sobre o tema no país, ter sido convidado para participar do documentário *Glitch Art: Estética do Erro no Brasil*<sup>3</sup>, ter obras exibidas em diversas exposições ao redor do mundo e ter publicado músicas em coletâneas de *Glitch Music*.



Fig. 1. Frame da obra *Decode* (2015), de Gazana. A obra consiste em um vídeo com duração de 2:10 min., 720x480px, som estéreo, colorido.  
Fonte: GAZANA, 2016.

---

2 Mais informações em: <http://recyclism.com/refrag/refrag15.html>

3 Mais informações em: <https://www.facebook.com/DocGlitchArtBr>

Como delimitação deste artigo, manteremos o foco nas discussões acerca do uso da tecnologia, do digital e do erro na arte e suas influências na criação e resultado estético. Mais especificamente, abordaremos a *Glitch Art*, conhecida como estética do erro. Um recente gênero artístico e um dos fenômenos mais característicos da arte e tecnologia digital.

## Acerca do contexto digital e pós-digital

Sabemos que o impacto da tecnologia digital na arte foi enorme. Vemos isto nas formas de expressões artísticas que surgiram deste contato entre arte e tecnologia, como a Arte Digital, *(New) Media Art*, *Net Art*, *Web Art* e instalações interativas, entre outras.

Os artistas estão, frequentemente, na linha de frente da experimentação criativa. São “as antenas do mundo”. Eles quebram barreiras e exploram os temas mais urgentes do ser humano em suas criações.

Desde o início deste século, surgiram diversos discursos sobre uma era de arte pós-digital, presentes em artigos, livros e em eventos tanto científicos como artísticos.

Kim Cascone, compositor de música eletrônica, professor e escritor, em seu importante artigo chamado *A Estética da Falha: Tendências do Pós-Digital na Música Computacional Contemporânea*, publicado em 2000 na *Computer Music Journal/MIT*, discutiu o uso de erros de *softwares*, falhas da tecnologia e ruídos, entre outros, descrevendo o que ele chamou de fase e estética pós-digital da música eletrônica.

Cascone descreve:

A estética “pós-digital” foi desenvolvida em parte como resultado da experiência imersiva de trabalhar em ambientes impregnados de tecnologia digital: ventoinhas de computador zumbindo, impressoras a laser *cuspiendo* documentos, a sonificação de interfaces de usuário, e o ruído abafado dos discos rígidos. Mas mais especificamente, é da “falha” da tecnologia digital que esse novo trabalho surgiu: *glitches*, *bugs*, erros de aplicativos, travamentos de sistemas, *clipping*, *aliasing*,

distorção, quantização de ruído, até mesmo o ruído das placas de som, são a matéria-prima que compositores buscam incorporar nas músicas deles (CASCONI, 2000, p.12-13)<sup>4</sup>.

O pós-digital pode ser compreendido pelo seu prefixo “pós” como “depois de”, ou seja, tudo que veio depois da incorporação do digital em todas as nossas atividades cotidianas. Entende-se como uma fase pós-revolução digital, “[...] onde a tecnologia digital já está incorporada no nosso cotidiano, de forma invisível, tal como aconteceu com a energia elétrica. (SOGABE, 2016, p.158). Isso “nos permite depreender que essa noção remete ao momento em que o digital já não se apresenta como uma novidade na sociedade. [...] e passa a alcançar a realidade de modo ‘natural’” (SOGABE, 2016, p.206).

De acordo com Santaella:

[...] a expressão “pós-digital” começou a se insinuar nos ensaios críticos de teóricos, nos trabalhos de artistas e nas ações dos militantes das redes digitais, todos eles relativamente convergindo para as questões relativas às ambivalências do momento que atravessamos em que muitos dos prometidos tesouros da era digital rapidamente se transformam em lixo (SANTAELLA, 2017, p. 13).

Portanto, o pós-digital se impõe no agora, pois o revolucionário período da era da informação e tecnologia digital já passou; já se foi o tempo dos deslumbramentos e descontentamentos com as tecnologias e o digital. “[...] Agora é hora de enfrentar suas ambivalências, paradoxos e contradições. É justamente isso que tem sido chamado de “pós-digital”. (SANTAELLA, 2017, p.13). Essa é exatamente a realidade em que vivemos atualmente, em que o digital e a tecnologia são ubíquos, tão presentes em nossas atividades, que quase não percebemos que existem. Nós os percebemos apenas quando faltam e, principalmente, quando falham!

Quanto à *Glitch Art* e à *Glitch Music* neste contexto, nas palavras de Cascone, o que ele mesmo denominava de pós-digital se altera: “[...] irei me referir a ele a partir de agora como *glitch*. [...]” (CASCONI, 2000, p. 15).

4 Todas as citações deste artigo foram livremente traduzidas pelo autor.

Está creditada ao artista Ant Scott, a primeira vez que a palavra *glitch* apareceu para referir-se a obras artísticas. Foi Scott que criou a expressão *Glitch Art*, no início do século XXI, mais precisamente no ano de 2001. Naquele período, ainda não havia uma sistematização dessa arte e nem mesmo uma discussão formal de suas características, contextos, interesses, práticas e artistas. Os detalhes de como os erros eram utilizados nessa expressão artística, gerando imagens, vídeos e sons defeituosos, ainda precisavam de um olhar muito mais atento. Esta arte trabalha com “falhas de comunicação e de tradução de dados digitais” (GAZANA, 2013, p. 83) “facilitados pela manipulação, destruição e modificação de equipamentos eletrônicos como TVs, *tablets*, computadores, *videogames*, entre outros” (GAZANA, 2014, p. 22).

[...] São essas imagens que vão constituir a paisagem pós-digital, criar a emenda, o espaço de coexistência dos elementos das culturas analógica e digital. Além do fenômeno do retorno dos dispositivos analógicos, ou seja, a chamada tendência neoanalógica no mundo efetivamente digitalizado, o fenômeno mais interessante dentro da nova estética acaba sendo a *Glitch Art*, uma arte baseada em ações destrutivas, fascínio pelo defeito, falha e representação malsucedida (MARZEC, 2018, p. 31).

## Revelando a Glitch Art

A *Glitch Art* não possui um conjunto de regras ou meios pelos quais os trabalhos são criados. Alguns são construídos utilizando falhas de computadores, *softwares* defeituosos e obsoletos, (re)interpretação e edição incorreta de arquivos digitais, *videogames* antiquados modificados, câmeras fotográficas e teclados musicais em curto-circuito, enfim, em uma infinidade de práticas. Deste modo, seus artistas criam novas combinações de incerteza, que são condições ideais para fazer o “erro” surgir. Essas experiências de erro inesperado, simulado ou induzido<sup>5</sup> se transformam em novas compreensões

---

5 Sobre este tema, recomendamos a leitura da dissertação de mestrado em artes visuais de Cleber Gazana, chamada “Glitch Art: Uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética”. Instituto de Arte - Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP), 2016.

que se convencionou chamar de *Glitch Art*. Ela é um tipo de arte que tem necessidade de manter um diálogo direto com a tecnologia e o digital. O que os artistas *Glitch* chamam de erro é explorado tática, prática e conceitualmente e, muitas vezes, precisa-se pensar nesta arte mais como um processo. Barker (2011, p.50, 53) diz que o processo é que dá a forma à estética do erro, é na interação homem-máquina que está o erro, aguardando para ser descoberto.

[...] O emergente artista *glitch* é seduzido por um encontro casual: uma testemunha, [...] da falha momentânea de um texto transcodificado digitalmente – um JPEG fragmentado, [...] ou um arquivo de vídeo comprimido perdendo transição com ele mesmo. O erro é percebido como provocador, estranho e bonito. Contudo, imediatamente se pensa: o que aconteceu para provocar esse erro encantador e como eu poderia criar tal imagem de propósito? [...] (MANON; TEMKIN, 2011).

Devido ao uso frequente de hardwares antigos ou obsoletos e de alguns resultados estéticos dessa arte, Iman Moradi faz uma relação dela com a nostalgia.

[...] *Glitches* nos lembram do tempo no qual as coisas funcionavam imperfeitamente. [...] um grande número de pessoas com quem eu conversei ao longo dos anos, expressa saudade de uma época em que nosso uso da tecnologia tolerava o que hoje nós classificamos como imperfeição. [...]. (MORADI, 2008)

Em suas criações, o *hardware*, *software* e os dados digitais são os elementos que os artistas tentam colocar em estados de erro. O erro/falha é método e tema de investigação em muitos casos. Estes erros bagunçam, corrompem, perturbam os dados digitais, onde eles podem “quebrar” definitivamente ou nos apresentar seus artefatos<sup>6</sup> na superfície de uma imagem, vídeo ou mesmo na criação e textura de um som.

Assim, cada peça de *hardware* e *software* implica em modos de produção e resultados específicos de erro<sup>7</sup> que estão diretamente ligados a eles e aos processos utilizados, isto é, de como foram montados, quebrados, manipulados, em uma variedade de maneiras de como subverter a tecnologia, os processos e procedimentos projetados e as expectativas esperadas. Para Fernandes (2010, p.26) um *glitch* “ao celebrar a especificidade da máquina em que se origina, não pode ser abstraído de suas especificidades técnicas”.

Indo para além das definições de erros tecnológicos,

[...] descrevo o '*glitch*' como uma ruptura (real e/ou simulada) de um fluxo esperado ou convencional de informação ou significado dentro de sistemas de comunicação (digital) que resulta em um acidente percebido ou erro. Um *glitch* ocorre na ocasião na qual há uma ausência de (esperada) funcionalidade, seja entendida em um sentido técnico ou social. Por isso, um *glitch*, a meu ver, nem sempre é estritamente um resultado de um mau funcionamento técnico (MENKMAN, 2011, p.9).

Menkman abre uma perspectiva de erro que vai além dos erros tecnológicos, trazendo mais força conceitual e contribuições a essa arte. Nesta perspectiva, a *Glitch Art* lida com dimensões de erros mais amplos, isto é, tecnológicos, culturais, sociais, artísticos, econômicos e políticos, expressando-os de maneira estética. Portanto, o *glitch* é uma ocorrência (in)esperada de ruptura de um fluxo dentro de um contexto bem mais amplo. Para Barker (2011, p.49-50), as obras que usam o erro como potencial o faz de maneira similar

6 Artefato glitch é algo observado em uma investigação ou experiência que não está naturalmente presente, mas ocorre como um resultado do procedimento investigativo ou preparativo.

7 Sobre este tema recomendamos a leitura do artigo chamado Instrumentalizando o erro: Procedimentos de criação na Glitch Art, de Cleber Gazana, publicado nos Anais da Jornada de Pesquisa PPG IA-UNESP 2015 – Edição Internacional.

ao silêncio na obra 4'33", de Cage, e a brancura das *White Paintings*, de Rauschenberg. Nestes, o que os artistas fazem é iniciar um processo transformador do ordinário em extraordinário, onde o artista e o público é que fazem deles obras de arte. Os *glitches* “[...] existem como um conjunto que se baseia em primeiro lugar na construção, operação e conteúdo do aparelho (o meio), em segundo lugar o trabalho, o escritor/artista, e a interpretação pelo leitor e/ou usuário (o significado). (MENKMAN, 2010, p.2). Alguns *glitches*, então, não são *glitches* técnicos, isto é importante perceber.

Portanto, pode-se pensar que o que é e o que não é *glitch* é sempre uma questão extremamente subjetiva, podendo-se dizer que ela está em uma versão beta perpétua, porque está sempre sendo (re)inventada, (re)explorada e (re)descoberta.

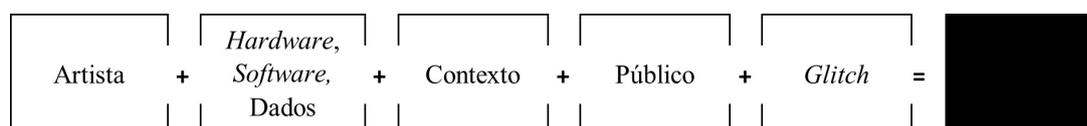


Fig. 2. Sistema de interação de atores para a concepção da *Glitch Art*.  
Fonte: Elaborado pelo autor.

O *glitch* acontece na expectativa e se manifesta por meio de artefatos em sua aparência visual. O hardware, *software* ou o dado digital é de alguma forma alterado e por não ser compatível às normatizações, ao invés de interromper o processo e torná-lo inoperante, produz um resultado pouco previsível e de estética possivelmente atraente.

Normalmente, estamos trabalhando com um processo que, da perspectiva da máquina, está funcionando perfeitamente – está apenas nos dando resultados que nós não estamos esperando. Somos nós que estamos sendo *glitched*, não a máquina (TEMKIN apud CLONINGER, 2013).

No caso de um artista trabalhando com código de *software*, podemos pensar que se ele comete um engano neste código de programação; o erro só existe do nosso ponto de vista pensando como linguagem (falta de acerto = erro). Seu engano gerará um sintoma, um indicio, para o usuário e que será

percebido não como um erro de código, por desconhecê-lo, mas como um defeito, um mau funcionamento, uma falha no comportamento desejado de seu correto funcionamento. Assim houve um defeito no *software* (meio) que gerou uma falha (*glitch*) no comportamento esperado por ele. Este defeito de *software* é conhecido como bug, e o bug não é um *glitch*. Bug é a causa e o *glitch* é a consequência, a falha, o sintoma deste defeito.

Irion Neto diz:

[...] se estou baixando um arquivo jpg e a conexão falha por um instante, mais tarde abro este arquivo baixado e constato que ele está corrompido [...] manifestando aqueles artefatos característicos do jpg quebrado este é o nosso '*Glitch Artifact*' que não é o erro, mas a representação perceptível dele, é aquilo que evidencia que houve um erro em um processo (IRION NETO, 2015).

Ainda em relação ao erro, é preciso entendê-lo como a percepção de rupturas das funcionalidades esperadas em um processo de previsão e de devolução de determinado resultado dentro de padrões programados (cultural, social, econômico, político, tecnológico, artístico). Em outras palavras, o erro existe pelo seu contexto e significado cultural. Só é possível falar em erros a partir de uma intenção e uma expectativa e na interação dos atores como apresentados na figura 2. Para Fernandes (2010, p.109), “[...] só se torna um erro quando consideramos o propósito do programador humano e a experiência do usuário humano na outra ponta, e das expectativas dos dois lados sobre o funcionamento do programa. [...]”. Menkman (2010, p.4) traz Foucault ao dizer que a razão não pode ser entendida sem a loucura, o fluxo sem a interrupção, o ruído sem a ordem, transparência sem os artefatos e *glitch* sem uma função presumida.



Fig. 3. Ceci n'est pas une *glitch* ou Isto não é um *glitch*, de Gazana, 2016.  
Fonte: GAZANA, 2016.

## O outro lado da tecnologia

Vivemos em ambientes e em um mundo saturado de dispositivos e interfaces, nos quais reinam as ideias de avanço e inovação tecnológica. Nossa relação com o mundo é, portanto, afetada por esses fatores e pela dinâmica dos fluxos que eles criam ou nos forçam a seguir.

Nessas dinâmicas estão engendradas diversas concepções econômicas, sociais, políticas, culturais, tecnológicas e estéticas que refletem e influenciam o período em que vivemos. Assim, podemos dizer que vivemos em uma sociedade em rede, onde as relações sociais físicas dão lugar ao convívio em meio digital, por meio de redes sociais com alcance mundial, nos quais negócios são feitos online, a música se tornou digital e a rebeldia *viraliza* virtualmente, entre outros.

Como disse Lyotard (1991, p.XVII) há mais de 30 anos, vivemos a condição pós-moderna da “lógica do melhor desempenho”, e, conforme Nunes (2011, p. 4), “[...] nossa utopia da era da informação é um mundo eficiente livre de erros [...]”.

Porém, frequentemente em nosso cotidiano, repleto desses dispositivos e interfaces tecnológicas e digitais, nos deparamos com mensagens de erros já

familiares, *softwares* e aplicativos repletos de códigos defeituosos, dispositivos que geralmente falham, além de outros inúmeros problemas. Junto a isto, a obsolescência programada destes hardwares e *softwares* estão acontecendo cada vez mais rápidas.

No início de seu texto *Media Paleontology*, Bruce Sterling (2006, p. 57) diz que a “Tecnologia afeta a sociedade de duas maneiras: pela sua presença e pela sua ausência. [...] As pessoas raramente prestam atenção às ausências tecnológicas. [...]”.

O termo *Dead Media* foi criado por Sterling em 1995. Ele trata das tecnologias que caíram fora dos critérios de eficiência, que ficaram ultrapassadas e as quais ninguém quer “levantar o defunto”. Podemos citar como exemplo a fita cassete, o *FloppyDisk*, o disquete, o *videogame* Atari, a fita VHS e o próprio aparelho de leitura destas fitas, o Windows 3.11, o iPhone OS 1, entre os mais recentes, mas temos a Camera Obscura, o Gramofone, entre muitos outros. Os produtos da *Dead Media* são aqueles que a cultura contemporânea considera inúteis, ruins, obsoletos, sempre com uma conotação pejorativa, sofrendo ação discriminatória, usada para determinar os limites entre o que é bom e o que é ruim.

De qualquer maneira, a *Dead Media* nos dá ferramentas, possibilidades e respostas contra a hegemonia da alta tecnologia, da alta-definição, inserindo-se na arte, em nosso caso específico, por meio da *Glitch Art*.

Vasculhando o “lixo” digital, arquivos quaisquer em HD antigos, disquetes e CDs de *back-up*, encontra-se inúmeros arquivos que, devido às atualizações de sistemas e de versões de *softwares*, “morrem”, pois não é mais possível sua leitura ou funcionamento e aquelas informações ou aplicações estão “perdidas”.

Aliás, este parágrafo anterior descreve exatamente o processo que utilizei para criar a obra *Decode*, que cito no início deste artigo, praticando uma obsolescência prorrogada, ao utilizar o lixo digital, arquivos e *softwares* obsoletos. Esse agir arqueológico e de preocupações da *Dead Media*, dialogam com as colocações mais recentes de Hertz e Parikka (2011) que definem a *Zombie Media* como “[...] os mortos-vivos da cultura da mídia [...]”. Nessa concepção está incluída a destruição e contaminação do meio-ambiente por substâncias tóxicas descartadas na natureza. (HERTZ; PARIKKA, 2011). Pelos pensamentos deles, a *Dead Media* se converte em *Zombie Media*!

Opomo-nos à ideia de dead media. Embora a morte da mídia possa ser útil como uma tática para se opor ao diálogo que só foca sobre a novidade da mídia, acreditamos que a mídia nunca morre. [...] ela deteriora, apodrece, reforma, remixa, e fica historicizada, reinterpretada e colecionada. Ela quer queira quer não permanece como um resíduo no solo e no ar como dead media concreta ou reapropriada através de metodologias artísticas de ajustes (HERTZ; PARIKKA, 2011).

Assim, a *Glitch Art* trabalha em um *in between*, pois não se apresenta usando um hardware ou arquivo “morto”, isto é, que não se pode executar mais, mas também não é um hardware ou arquivo normatizado, nem mesmo usado e compatível com os padrões originais projetados. Isto dá a oportunidade de dizer que é um hardware ou arquivo em estado de erro por não atender as expectativas tidas como corretas por seus usuários e do ponto de vista de seus usos projetados por seus idealizadores.

Além dos itens já expostos, considera-se que a *Glitch Art* expõe parte do funcionamento dos equipamentos e dos dados, que ela revela a essência do meio. Nunes (2011, p.5, 7) diz que o erro serve para “[...] nos lembrar da necessidade de maior controle [...] [e que ele] marca um desvio de um resultado predeterminado”, se tornando um estratagema para intervenções estéticas.

Ao entrar em contato com as ideias de Gilbert Simondon, em seu livro *El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos*, novas perspectivas de análise se abrem. Em sua filosofia da invenção criadora, Simondon permite compreender o modo de existência dos objetos técnicos a partir de uma visão positiva da tecnologia. Nesta filosofia, existir como invenção é o modo de ser do objeto técnico. O autor traz uma consciência da natureza das máquinas e de suas relações com o homem. Ele vê a tecnologia como uma coisa mais humana, atentando-nos para as questões implicadas nessas relações. Assim, o *glitch* pode afigurar-se como uma “revelação da operação da máquina, mas uma que a humaniza em sua capacidade de errar” (FERNANDES, 2010, p.23).

Para Simondon, todo objeto técnico possui “superabundância”, isto é, todo objeto técnico é inventado ao se deparar com um problema, porém, sua invenção ultrapassa a função inicial, à resolução do problema inicial, e assume outras para além daquelas as quais foi projetado. Outra questão importante

reside no automatismo, que para ele não é exemplo de aperfeiçoamento. O que eleva o grau de tecnicidade da máquina é o

[...] fato de que o funcionamento de uma máquina contém certa margem de indeterminação. É esta margem que permite à máquina ser sensível a uma informação exterior. Através desta sensibilidade das máquinas à informação que se pode consumir um conjunto técnico, e não por um aumento do automatismo. [...] (SIMONDON, 2007, p. 33).

Isso nos faz lembrar de Flusser e sua *Filosofia da Caixa-Preta*, os automatismos simondonianos podem ter relação direta com o programa de Flusser, isto é, um certo número de possibilidades impostas pelo aparato técnico.

[...] o automatismo é um grau baixo de perfeição técnica. Para tornar uma máquina automática é necessário sacrificar tanto as possibilidades de funcionamento como as utilidades possíveis. O automatismo, e sua utilização sob a forma da organização industrial que se denomina automação, possui um significado econômico ou social e menos uma significação técnica. [...] (SIMONDON, 2007, p.33).

[...] O que faz um verdadeiro criador, [...] é subverter continuamente a função da máquina de que ele se utiliza, é manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada. [...] (MACHADO, 1997). Assim, o artista *glitch* não trabalha com o default do dispositivo técnico, seu automatismo e seu programa, como também não trabalha com as expectativas tidas como esperadas diante de determinadas situações, sejam tecnológicas, econômicas, políticas, sociais, culturais ou artísticas. Portanto, de acordo com a indeterminação do dispositivo técnico de Simondon, percebe-se a *Glitch Art* como uma oportunidade de criação realmente para além dos propósitos iniciais projetados.

Deste modo, a *Glitch Art*, por meio da tecnologia e do digital, acessa as limitações dos humanos nas imperfeições inerentes dos dispositivos técnicos. Suas falhas foram apropriadas e (re)significadas, onde ordem e desordem,

controle e imprevistos, processos humanos e automatismos são os extremos que forma o *in between* de onde nascem as narrativas dos erros.

## Considerações finais

A *Glitch Art* chega aos nossos dias como uma arte pós-digital, uma tradução estética de nosso tempo, problematizando e contestando em suas produções, aspectos econômicos-sociais-políticos-culturais-tecnológicos-artísticos, onde todas estas esferas estão cercadas pelos seus interesses. Se estes aspectos criam, influenciam, determinam usos corretos, estabelecem comportamentos, contextos e expectativas, também criam condições que permitem ou facilitam o aparecimento e a experiência do *glitch*, no sentido artístico ou técnico do termo, pois ele é um dos resultados possíveis.

O que estes artistas mostram é que as tecnologias são facilmente destrutíveis, pois sua prática artística trata sobre o fazer as coisas da maneira errada, de rejeitar as regras e maneiras corretas de fazê-las em nome da experimentação (GAZANA, 2015) numa típica desobediência tecnológica.

Por meio da aplicação da tecnologia nas artes visuais e sonoras, a *Glitch Art* é capaz de promover “pequenas” interferências, dando origem a novas estéticas, novas percepções, novos meios de produzir, consumir e apreciar a arte, indo no sentido oposto ao pensamento do consumo e da perfeição da alta tecnologia como sendo a melhor opção.

A *Glitch Art* aparece de muitas maneiras e continuará a aparecer correspondendo ao momento atual de desenvolvimento humano, de mãos dadas com a tecnologia, para mostrar que tudo nelas são falíveis de alguma maneira e que a tecnologia carrega importantes aspectos dos humanos que a criaram, seja em sua imperfeição, incompletude ou em sua indeterminação. Pode-se pensar também que ao trabalhar com o dispositivo técnico como um colaborador e testar sua funcionalidade induzindo a erros, a *Glitch Art* usa a tecnologia de maneira humanizada, aceitando suas falhas e incorreções, fazendo destas, uma escolha estética.

## Referências

BARKER, Tim. Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant. In: NUNES, Mark. (Ed.). *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*. New York: Bloomsbury Academic, 2011.

CASCONE, Kim. The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. In: *Computer Music Journal*, 24:4, p.12–18, MIT. 2000. Disponível em: <[http://mitpress.mit.edu/journals/COMJ/CM-J24\\_4Cascone.pdf](http://mitpress.mit.edu/journals/COMJ/CM-J24_4Cascone.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2012.

CLONINGER, Curt. Daniel Temkin Interviewed by Curt Cloninger. In: TRANSFER Gallery. *Glitchometry*. 2013. Catálogo de exposição. Não paginado.

FERNANDES, José C. S. *A Estética do Erro Digital*. 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

GAZANA, Cleber; et al. *Glitch: Estética Contemporânea Visual e Sonora do Erro*. In: *Cultura Visual*, n.19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p.81-99.

GAZANA, Cleber; et al. *Glitch Art: A Arte Visual do Erro Digital*. In: *Poéticas Visuais*, v.5, n.1, 2014, Bauru: UNESP, p.67-82.

GAZANA, Cleber. *Glitch Art: Uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética*. 2016. 220 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, 2016.

GAZANA, Cleber. *Revealing Glitch Art*. Paris, França. 22 mar. 2015. Palestra ministrada na Parsons Paris durante o simpósio internacional Refrag: Glitch, Paris, 2015.

HERTZ, Garnet; PARIKKA, Jussi. *Five Principles of Zombie Media*. In: *RUA Red. Defunct/Refunct*. Dublin: Rua Red, 2011. Não paginado.

IRION NETO, José. *Entrevista Glitch Art Irion*. 01 fev. 2015. Entrevistador: Cleber Gazana. São Paulo. E-mail.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1991.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas. Disponível em < [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod\\_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flusser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf)>. Acesso em: 29 nov. 2020.

MANON, Hugh S.; TEMKIN, Daniel. Notes on Glitch. Disponível em: <[http://www.worldpicturejournal.com/WP\\_6/Manon.html](http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/Manon.html)>. Acesso em: 23 nov. 2020.

MARZEC, Andrzej. Post-Digital Aesthetics: an art of imperfection, disturbances and disintegration. VILELA, Eugénia; MARTINS, Filipe; BARROS, Né (Ed.). Unframing Archives – Essays On Cinema And Visual Arts. Family Film Project, 2018.

MENKMAN, Rosa. Glitch Studies Manifesto. In: LOVINK, Geert; MILES, Rachel Somers. Video Vortex Reader II: moving images beyond YouTube. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.

MENKMAN, Rosa. The glitch moment(um). Amsterdã: Institute of Network Cultures, 2011.

MORADI, Iman. Glitch aesthetics. 2004, 85 f. Dissertação (Bacharelado em Multimídia Design) – The University of Huddersfield, Reino Unido, 2004. Disponível em: <[http://www.oculasm.org/glitch/download/Glitch\\_dissertation\\_print\\_with\\_pics.pdf](http://www.oculasm.org/glitch/download/Glitch_dissertation_print_with_pics.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2012.

NUNES, Mark. Error, noise, and Potential: The outside of Purpose. In: NUNES, Mark. (Ed.). Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures. New York: Bloomsbury Academic, 2011.

SANTAELLA, Lucia. Prefácio - um panorama caleidoscópico da arte em suas feições digitais. In: GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus. Configurações do pós-digital: Arte e cultura tecnológicas. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017.

SIMONDON, Gilbert. El modo de existencia de los objetos técnicos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SOGABE, Milton. Arte pós-digital. In: VENTURELLI, Suzete; ROCHA, Cleomar. Mutações, confluências e experimentações na Arte e Tecnologia. 1ª. Ed. Brasília: Editora PPG-ARTE/UNB, 2016.

SOGABE, Milton. Arte pós-digital. In: VENTURELLI, Suzete; ROCHA, Cleomar. Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: UNB, 2016. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/milton\\_sogabe.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/milton_sogabe.pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2020.

STERLING, Bruce. Media paleontology. In: KLUITENBERG, Eric. Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium. Roterdã: De Balie NAI Publishers, 2006.

# **Cidade, periferia e exclusão em debate: notas sobre a contribuição de iniciativas alternativas de comunicação para os usos do espaço urbano<sup>1</sup>**

**Mayara Luma Lobato<sup>2</sup>**

---

## **Resumo**

Neste artigo, pretende-se discutir aspectos ligados à cidade, à exclusão e a iniciativas alternativas de comunicação atuantes em ambiente digital. Em primeiro lugar, conduz-se um debate sobre o próprio conceito da exclusão. Depois, segue-se para discussões acerca da experiência social das cidades, dos conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária e de três iniciativas específicas de comunicação: Mural – Agência de Jornalismo das Periferias, Voz das Comunidades e Nós, Mulheres da Periferia. Ao final, observamos o quanto as mídias tradicionais não só refletem como contribuem para um projeto urbano excludente, na medida em que silenciam e apresentam estereótipos sobre os excluídos sociais. As iniciativas alternativas, no entanto, tornam possível o estabelecimento de um outro modelo de comunicação informativa, voltado a parcelas historicamente negligenciadas.

**Palavras-chave:** Comunicação alternativa; Jornalismo; Exclusão; Cidade; Periferia.

---

1 Trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutora em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Professora dos cursos de comunicação social do FIAM-FAAM Centro Universitário. Docente do Centro Universitário das Américas (FAM). Mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero e graduada em Jornalismo pela Universidade da Amazônia. Sócia-proprietária do ML Fashion Lab. E-mail: mayaraluma@gmail.com.

Prostitutas, usuários de drogas, moradores de rua, limpadores de para-brisas, vendedores de farol e pedintes de todo tipo. Esses sujeitos fazem parte de uma parcela da população cuja presença incomoda, da qual gostaríamos de sempre poder desviar o olhar. Exatamente por isso, a cidade acaba sendo palco e alvo de uma espécie de disputa diária por seus direitos de uso, visibilidade e convívio entre aqueles considerados incluídos e a vasta gama de sujeitos enquadrados na genérica categoria dos “excluídos sociais”. Ao longo do tempo, essas disputas se refletiram e foram noticiadas de diferentes maneiras pela imprensa, desde a popular penny press, quando os tais “excluídos” começam a aparecer na grande mídia de forma pejorativa e estereotipada (TRACQUINA, 2005), até hoje, em que parece haver uma tentativa de silenciar essa parcela e mostrá-la, de forma geral, como um problema a ser enfrentado ou um perigo potencial que devemos temer e que demanda atenção e proteção.

No entanto, de diferentes formas e em diferentes momentos históricos, a população marginalizada encontrou maneiras de resistir às abordagens preconceituosas e estigmatizadas e às tentativas de silenciamento por parte da mídia tradicional. Ainda no final do século XIX, surgem jornais alternativos no Brasil que tiveram importância fundamental para disseminar ideais progressistas e levantar questionamentos quanto às condições de vida e trabalho das classes mais pobres, inclusive da população negra, então recentemente contemplada pela abolição da escravatura. Muitos deles não eram produzidos por brasileiros nem publicados em português, mas na língua dos muitos imigrantes que aqui chegaram, inicialmente para trabalhar na lavoura cafeeira e depois como mão de obra também para a indústria nascente, dando origem dessa vez a jornais operários (LIMA, 2014). Datam desse período veículos como *A Questão Social*, *O Socialista* e *O Proletário* (LIMA, 2014).

Outro exemplo dos muitos casos de resistência à grande mídia nas páginas de jornais alternativos pode ser encontrado nas décadas de 1970 e 1980. Buitoni (2009), no livro “Mulher de papel”, chama atenção para alguns periódicos alternativos feministas que fizeram frente às revistas femininas voltadas à classe média, que ignoravam em absoluto as reivindicações das mulheres dos movimentos populares das periferias das grandes cidades, como a luta por creches, por serviços de saúde públicos de qualidade etc. Entre os jornais, destacam-se *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* e *Mulherio*. Neles, empregadas domésticas, mulheres operárias, negras e boias-frias apareciam como

personagens centrais, como pessoas cujas histórias de vida eram relevantes para ser contadas. Esse aspecto se mostra importante considerando as características da mídia tradicional, como Buitoni (2009, p.126) explica: “políticos, industriais, militares, gente famosa, enfim, os representantes do poder, da cultura de dominação, esses são notícia. Gente pobre, desimportante, funções subalternas, ah, ‘essa gente’ só é notícia nas páginas policiais”.

Com os exemplos acima, observa-se que a resistência à abordagem da mídia tradicional não é novidade; pelo contrário, é algo que veio se estabelecendo historicamente, inclusive em diferentes segmentos midiáticos. Porém, nos últimos anos, as possibilidades criadas pelo digital trouxeram um novo estímulo às iniciativas alternativas de comunicação, seja pela facilidade de alcance de maior público, seja pelo custo baixo de manutenção dos blogs, sites e páginas nas redes sociais, seja pelo fato de não depender de burocracias legais para fundar e manter os projetos. Assim, as iniciativas se multiplicam, revelando tentativas de inserir a periferia e seus sujeitos na cobertura jornalística, o que torna ainda mais latentes as disputas pelo espaço urbano.

Tomando os elementos expostos aqui como ponto de partida, neste artigo, serão discutidas questões sobre a vida na cidade, os processos de exclusão social e iniciativas alternativas de comunicação informativa que renovam a representação dos sujeitos nas mídias. Para isso, nos ancoramos em uma perspectiva histórica para compreender os meandros que envolvem o conceito de exclusão social e as características desse processo nas cidades, bem como nas definições de comunicação alternativa, jornalismo alternativo e comunicação comunitária e popular – procedendo, ao fim, ao exame de projetos que em alguma medida dialogam com tais concepções e trabalham pela ressignificação de sujeitos sociais excluídos.

## A exclusão em perspectiva: aspectos sociais e econômicos

Há vários caminhos para a definição da exclusão, que pode ser considerada tanto a partir de elementos econômico-financeiros quanto por critérios sociais. Desempregados, trabalhadores informais, como os camelôs, ou que desenvolvem atividades não reconhecidas pelo Ministério do Trabalho ou pela

sociedade, como as prostitutas, podem ser considerados excluídos. Porém há critérios econômicos mais objetivos para caracterizar a exclusão. Para o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), por exemplo, aqueles que vivem com menos de R\$ 77 mensais são considerados miseráveis e vivem em condições de absoluta precariedade e vulnerabilidade. A situação desses é tão crítica que eles não estão simplesmente em condição de desigualdade, estando mesmo excluídos socialmente. Como explica Denize Elena Garcia da Silva (2011, p.15): “o termo desigualdade econômica implica distribuição diferenciada entre seus participantes do que é produzido dentro de uma sociedade”; já exclusão significa “pôr para fora, expulsar indivíduos ou grupos sociais de um espaço de igualdade social”. Para ela, “o conceito de exclusão encontra-se, por oposição ou contraste, paralelo ao conceito de coesão social, uma vez que a exclusão implica o rompimento de vínculos sociais”.

Muitos desses miseráveis, sem ter como pagar um espaço para morar de forma digna, vão viver nos espaços públicos das grandes cidades, tornando-se, portanto, os “mendigos”, sujeitos aos quais tentamos de tantas maneiras silenciar e invisibilizar. Coracini (2011), organizadora do livro “Identidades Silenciadas e (In) visíveis: entre a inclusão e a exclusão”, ajuda-nos a compreender a situação em que são eles colocados. Como explica a autora, comumente, o morador de rua, o excluído social, é para nós objeto de caridade, de comiseração e de piedade, o que não garante sua inclusão social. Para eles, quase sempre não queremos olhar, suas vidas são, pela sociedade e pelo Estado – e também pela imprensa –, apagadas, anuladas, tratadas como se não existissem; ao mesmo tempo, passam por um processo de inclusão às avessas, por assim dizer: suas vidas são “vistas de soslaio, porque incomodam, excluídas que se incluem se imiscuindo na vida dos transeuntes e dos moradores da casa ou do prédio em cuja calçada se amontoam” (CORACINI, 2011, p.21).

Além desses critérios de exclusão, ao longo da história, foram surgindo outros de caráter mais subjetivo e responsáveis por tornar as sociedades ainda mais desiguais e excludentes, como a cor da pele, o sexo biológico, a idade, a orientação sexual ou mesmo a atividade profissional desenvolvida. Para o sociólogo Jessé de Souza (2009), as empregadas domésticas, assim como porteiros, catadores de lixo, pedreiros e toda sorte de trabalhadores dos quais se exige pouca ou nenhuma qualificação formal, compõem o que o pesquisador chama de “ralé brasileira”. Para ele, esses sujeitos não são en-

tendidos como classe, mas percebidos apenas como conjuntos de indivíduos carentes ou perigosos. Souza (2009, p.21) explica, ainda, que o termo “ralé” não é empregado para ofender essas pessoas, mas sim para chamar atenção ao que, para ele, apresenta-se como “nosso maior conflito social e político: o abandono social e político, consentido por toda a sociedade, de toda uma classe de indivíduos precarizados que se reproduz há gerações enquanto tal”. E é importante reconhecer que a existência desta parcela só segue até hoje, pois existe uma classe superior que dela tira proveito. Nas palavras do autor:

[...] essa classe é explorada pelas classes média e alta: como “corpo” vendido a baixo preço, seja no trabalho das empregadas domésticas, seja como dispêndio de energia muscular no trabalho masculino desqualificado, seja ainda na realização literal da metáfora do “corpo” à venda, como na prostituição. Os privilégios da classe média e alta advindos da exploração do trabalho desvalorizado dessa classe são insofismáveis (SOUZA, 2009, p. 24).

Segundo o sociólogo, piora ainda mais a situação da ralé o estigma inato que carrega: “essas são as pessoas que estão sempre a um passo – ou com os dois pés dentro – da delinquência e do abandono” (SOUZA, 2009, p. 25). A elas foram negadas todas as oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social; e o autor enfatiza que isso nem sempre está relacionado ao capital econômico, sendo o capital cultural também essencial nesse processo. Com isso, quer-se notar que pouco importa o poder econômico de determinada pessoa; por uma série de razões ela continuará como parte da ralé. É como uma miséria que o dinheiro não vence, uma herança social ou um legado de classe – o que reforça a ideia de que há diferentes níveis e maneiras de se considerar a exclusão.

A reprodução da ralé é garantida especialmente pelas condições de vida a que está sujeita: as moradias e os serviços públicos de saúde são precários, assim como a educação formal e aquela recebida dentro do seio familiar – este muitas vezes desestruturado. As crianças e os jovens da ralé são colocados em uma condição de passividade, na medida em que são muito mais ensinados em relação àquilo que não devem ser ou não devem fazer, conforme explicam os também sociólogos Fabrício Maciel e André Grillo (2009). Para eles, esse

tipo de criação se apresenta como uma tentativa de famílias derrotadas de se afastar dos últimos lugares da fila moral de vencedores e derrotados. Segundo os autores, é como estar permanentemente em uma zona de perigo, lutando contra o rebaixamento. A única fuga possível será pelo trabalho desqualificado, que, mesmo sendo o último na fila da dignidade, “é o principal signo distintivo, a maior marca de sua condição de não delinquência. É uma proteção moral, uma espécie de colete à prova de maiores humilhações” (GRILLO; MACIEL, 2009, p. 247).

Assim sendo, manter uma ocupação que renda dividendos, por menores que sejam, é entendida pela ralé como uma via para a manutenção da dignidade. Com isso, o desejo maior do trabalhador é garantir o autossustento seu e de sua família e não precisar pedir qualquer coisa aos outros, entendido como o nível máximo de humilhação social (GRILLO; MACIEL, 2009). Para os autores, esta é ainda uma forma de a ralé provar seu valor e utilidade nas sociedades capitalistas e de consumo. Para o restante da sociedade, parece uma tentativa de se afastar da possibilidade de ter que sustentar ou mesmo ajudar os mais pobres, considerando que, como todas as outras pessoas, estes devem trabalhar e viver de acordo com seus rendimentos.

Segundo os autores, há, no entanto, um pensamento silenciado pela ralé – na verdade, por toda a sociedade – de que os trabalhadores braçais e desqualificados não são ninguém no meio que habitam, já que são substituídos muito rapidamente, não possuindo, na verdade, valor algum. Isso acontece porque “as ocupações braçais, que dependem muito pouco [...] quase nada do conhecimento da escola são estigmatizadas o tempo inteiro simplesmente porque podem ser feitas por qualquer pessoa” (GRILLO; MACIEL, 2009, p. 258). Assim sendo, eles se tornam menos dignos do que aqueles que estudaram e, dentro das noções de meritocracia, entendidos como merecedores do lugar que ocupam e do papel que lhes foi atribuído socialmente. Dessa forma, mesmo tendo uma ocupação e vivendo dela, não raro, apontam os autores, a ralé tem vergonha do trabalho que desenvolve, costumando enrubescer e baixar o tom de voz ao interagir com alguém de outra classe. Nem eles próprios acreditam que são dignos de atenção respeitosa, de ter a palavra ou mesmo de interagir ativamente com os segmentos sociais superiores (GRILLO; MACIEL, 2009).

Para a mídia informativa tradicional, ancorada em valores-notícia burgueses e de verniz econômico neoliberal, essa ralé não é considerada digna de pauta; sua opinião não costuma ser importante, suas vidas não valem uma notícia, enfim, a ralé é irrelevante para ocupar as páginas dos jornais e das revistas ou as imagens da televisão como personagens. É essa lógica que as iniciativas alternativas de comunicação que se estabelecem no digital, de que tratamos neste trabalho, tentam subverter, reposicionando suas ênfases de cobertura, propostas editoriais, abordagens, enfoques, personagens e temáticas. Devemos, rapidamente, buscar compreender qual a dimensão das propostas de intervenção sobre processos midiáticos em larga escala que essa categoria/modalidade citada produz, a fim de entender, sobretudo, a articulação entre o alternativo, o comunitário e o popular – e a problematização de processos de exclusão – nela instituída.

## Comunicação popular, comunitária e alternativa: definições e conceitos

A presença contínua de iniciativas na imprensa brasileira que fugiam a uma abordagem hegemônica ou tradicional desde o século XIX é evidência da organização, por meios mais ou menos estruturados, de uma comunicação que buscava disseminar outras leituras e representações dos sujeitos sociais. Kucinski (2001, p. 10) afirma, por exemplo, que entre o final do século XIX e o início do século XX circulavam no Brasil cerca de 400 jornais anarquistas feitos por operários.

A imprensa alternativa resistiu ao longo de todo o século XX, apesar dos períodos ditatoriais, como o Estado Novo e a ditadura civil-militar – fazendo oposição ao governo e abordando temas silenciados pela grande mídia, como sexualidade, homossexualidade, racismo, falta de assistência do estado à população mais pobre etc. Também no contexto da ditadura, houve um estímulo ao desenvolvimento da comunicação comunitária como uma reação aos domínios culturais, políticos e econômicos vindos das grandes potências. A partir da década de 1970, a União Cristã Brasileira de Comunicação Social (UCBC), por exemplo, desenvolveu cursos de Comunicação e distribuiu cartilhas críticas e orientadoras sobre o uso comunitário do rádio e do jornal, con-

tribuindo para que se espalhassem pelo país ações desse tipo, cujo objetivo maior era contribuir para a mudança social e a ampliação dos direitos e da cidadania. Várias rádios livres surgiram neste período, como a Rádio Paranóica (Vitória/ES – 1970) e a Rádio Spectro (Sorocaba/SP – 1976). Machado, Magri e Masagão (1986, p.11) explicam que “as primeiras rádios livres do Brasil foram acolhidas com uma certa reserva. Alguns recearam que sua aparição pudesse servir de pretexto para uma repressão violenta [...]”. Iniciativas alternativas se desenvolveram até em segmentos especializados do jornalismo, como no caso da imprensa feminina. Buitoni (2009), no livro “Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira”, chama atenção em alguns períodos para periódicos alternativos feministas que fizeram frente às revistas tradicionais.

Projetos dessa natureza, decerto, podem ser designados de diferentes formas: comunicação popular, comunitária, alternativa, participativa, horizontal, dialógica etc. É necessário, assim, nos atermos brevemente a tais definições, já alvo de pesquisas consolidadas no campo. Em seus estudos, Cicilia Peruzzo (2006; 2009) desenvolve conceitos em torno desses termos, no intuito de diferenciá-los. Em primeiro lugar, é relevante salientar a distinção que a autora faz entre comunicação alternativa e jornalismo alternativo, sendo o segundo, na verdade, parte da primeira. Segundo Peruzzo (2009, p. 54), “o que caracteriza o jornalismo como alternativo é o fato de representar uma opção enquanto fonte de informação, pelo conteúdo que oferece e pelo tipo de abordagem”, enquanto outras formas de comunicação alternativa, como literatura de cordel, panfletos, alto-falantes etc., não dispensam a leitura de jornais convencionais. “Em suma, há uma comunicação alternativa no âmbito dos movimentos populares que extrapola jornais e o jornalismo” (PERUZZO, 2009, p. 54).

Em atenção às análises da autora, cabe ainda abordar as designações para as comunicações popular, alternativa e comunitária. A primeira tem sua ênfase nos movimentos populares dos anos 1970 e 1980 no Brasil, contexto da ditadura civil-militar, e recebe este nome por nascer da ação de grupos populares com caráter mobilizador, adotando canais de comunicação próprios. A autora explica: “historicamente, o adjetivo popular denotou tratar-se de ‘comunicação do povo’, feita por ele e para ele, por meio de suas organizações e movimentos emancipatórios visando à transformação das estruturas opressivas e condições desumanas de sobrevivência” (PERUZZO, 2009, p. 47).

Quanto à comunicação comunitária, nota-se que está associada ao conceito de comunidade, que se funda a partir de processos de identificação que geram sentidos de pertencimento, reciprocidade de interesses, vínculos duradouros e relações estreitas entre seus membros. Este tipo de comunicação não deve apresentar finalidade lucrativa – e as relações entre emissores e receptores devem ser horizontais, com o objetivo maior de contribuir para uma sociedade mais igualitária (PERUZZO, 2009), desenvolvendo uma “identidade de resistência (constituída por atores sociais em posições/condições desvantajosas e/ou estigmatizadas na escala social)” (PERUZZO, 2006, p. 15) e também uma “identidade de projeto”, quando “os atores sociais constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e visam buscar a transformação da estrutura da sociedade” (PERUZZO, 2006, p.15).

Já a comunicação alternativa nasce a partir de uma perspectiva de disputa ou conflito com discursos dominantes – no caso, veículos de mídia neoliberais. A comunicação alternativa está ligada a uma ideia de democratização da informação em um sentido amplo: “trata-se não apenas do direito do cidadão à informação, enquanto receptor [...], mas do direito ao acesso aos meios de comunicação na condição de produtor e difusor de conteúdos” (PERUZZO, 2009, p. 56).

De modo geral, identificamos em nossa pesquisa doutoral, da qual este trabalho deriva, diversos projetos implantados fora da grande mídia brasileira que contêm características e elementos dessas modalidades de comunicação não hegemônica – e que têm, em sua proposta editorial, em sua cobertura e em sua estruturação organizacional, o propósito de ressignificar a vida nas cidades, suas contradições e os processos de exclusão nela vivenciados.

## Cidades excludentes e iniciativas alternativas de comunicação

Em 2010, Renê Silva, um morador do Complexo do Alemão, e seu Twitter @vozdacomunidade, fundado um ano antes, ficaram “famosos” depois que tiroteios causados pela instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) dificultaram o trabalho da imprensa no local. Foi o jovem que passou a fornecer informações sobre a situação do bairro. A iniciativa cresceu, Renê

ganhou uma bolsa para estudar Jornalismo e agora, além das páginas em redes sociais, mantém um site ([www.vozdascomunidades.com.br](http://www.vozdascomunidades.com.br)), que conta com a ajuda de 15 voluntários e retrata o cotidiano de 70 mil habitantes de 13 favelas cariocas, entre elas Complexo do Alemão, Complexo da Maré, Cidade de Deus e Vidigal, fazendo a informação circular entre pessoas de dentro e de fora das comunidades.

O que chama atenção na iniciativa é o rompimento com o silêncio da grande mídia em relação às favelas e, também, com a abordagem estigmatizante desses espaços. Os conteúdos do site e das redes sociais buscam retratar o cotidiano da população, como formações de diversos tipos que ocorrem na região, como é o caso da nota “Curso de tratamento capilar acontece no Complexo do Alemão”<sup>3</sup> e da matéria “Oficinas gratuitas serão realizadas no mês de julho, no Complexo do Alemão”<sup>4</sup>, ambas publicadas em julho de 2018; e a programação dos cinemas locais, que é atualizada no site semanalmente<sup>5</sup>. A violência segue sendo pauta, não só pelo fato de a iniciativa em questão se voltar a regiões mais pobres, mas por este ser um problema que afeta as cidades brasileiras de forma geral. Este é o tema, por exemplo, da crônica “A morte é de ferro”<sup>6</sup>, assinada por Laerte Breno, jovem universitário morador do Complexo da Maré.

Semelhante ao Voz das Comunidades é a Mural – agência de jornalismo das periferias (<http://www.agenciamural.org.br/>), sediada em São Paulo. A iniciativa é formada por uma equipe extensa: são mais de 40 pessoas chamadas de “comunicadores” – muitos deles têm diploma e formação de nível superior em Jornalismo. O projeto se intitula como uma agência de notícia: seu objetivo é alimentar a mídia com informações de áreas distantes do centro expandido da capital paulista, que comumente não contam com cobertura pelos veículos tradicionais. Alguns de seus comunicadores são, ainda, nomeados como correspondentes, apropriando-se de um termo que ajuda a reforçar o caráter de distância da periferia em relação ao centro, sempre mi-

3 Disponível em: <http://www.vozdascomunidades.com.br/destaques/curso-de-tratamento-capilar-acontece-no-complexo-do-alemao/>. Acesso em 29/07/2018.

4 Disponível em: <http://www.vozdascomunidades.com.br/destaques/oficinas-gratuitas-serao-realizadas-no-mes-de-julho-no-complexo-do-alemao/>. Acesso 29/07/2018.

5 Como se observa neste texto sobre a programação dos cinemas entre os dias 12 e 18 de julho: Veja a programação do Cinema do Complexo do Alemão: 12 a 18 de Julho. Acesso em 29/07/2018.

6 Disponível em: <http://www.vozdascomunidades.com.br/destaques/cronica-morte-e-de-ferro/>. Acesso em 29/07/2018.

diatizado, e o aspecto local de cobertura da agência. Cada correspondente cobre um bairro periférico e precisa ser morador da região. O projeto nasceu como blog, em 2010, e desde o início está hospedado entre a lista de blogs da *Folha de S.Paulo*, com quem tem o compromisso de publicar ao menos uma reportagem por semana.

A *Mural* também se destaca no sentido de romper com a lógica da mídia tradicional ao propor uma cobertura regular do cotidiano da periferia, noticiando e registrando as histórias das pessoas que nela habitam. Nesse sentido, entre as muitas reportagens publicadas pelo projeto, destacamos a intitulada “Escritor grafita poesias nos muros da periferia de Suzano”<sup>7</sup>, que trata do projeto “Literatura e Paisagismo – Revitalizando a Quebrada”, liderado pelo escritor Ademiro Alves, morador da região. A reportagem nos chamou a atenção por conta das polêmicas geradas depois das medidas adotadas por João Dória, ex-prefeito da cidade de São Paulo, de apagar vários grafites no centro da cidade. Nesse sentido, é possível interpretar que o blog, a partir desta matéria, busca inserir a periferia no debate em questão, registrando seus ambientes e enfatizando as diferenças nas formas de uso do espaço urbano na periferia e no centro da cidade – aspectos esses comumente silenciados pela grande mídia.

O coletivo *Nós, Mulheres da Periferia* também discute aspectos ligados à exclusão e à desigualdade social e econômica a partir da ótica de nove mulheres periféricas de São Paulo, sendo oito jornalistas e uma designer. Elas mantêm perfis do projeto nas redes sociais e um site (<http://nosmulheresda-periferia.com.br/>) em que publicam diversos tipos de conteúdo: textos opinativos, depoimentos em primeira pessoa, perfis e reportagens produzidos pelas integrantes do coletivo – todos voltados à mulher periférica, que, em sua maioria é negra, depende do transporte público precário dos grandes centros, atua em profissões de pouco prestígio social e muitas ainda chefiam famílias sozinhas, ou seja, perfil pouco representado na mídia tradicional.

As três iniciativas citadas trazem à tona debates em torno do espaço urbano, seus usos e sua forma, muitas vezes arbitrária, de organização. É curioso pensar como elas vêm na contramão de um projeto urbano que, de diversas formas, tenta repelir a própria cidade, criando ilhas (supostamente) de segu-

7 Disponível em: Disponível em: <http://mural.blogfolha.uol.com.br/2017/06/20/escritor-cria-proje-to-que-grafita-poesias-nos-muros-de-suzano/>. Acesso em 26/06/2017.

rança, conforto e estabilidade, representadas pelos shopping centers, *resorts* de luxo, sedes de grandes empresas ou prédios de negócios e até mesmo os condomínios em que moramos. São espaços que tentam se bastar, como que cidades em miniatura, como coloca Jameson (1996). Ao se bastar, esses espaços tentam substituir a vivência da cidade e, com isso, eliminar experiências entendidas como desagradáveis, como se deparar com mendigos, crianças famintas, pedintes ou prostitutas nas esquinas das cidades. A cidade passa, então, a ser um espetáculo contemplado a distância, pelo vidro das janelas dos prédios e dos carros.

É interessante observar que os espaços de onde costumamos contemplar as cidades – shoppings centers, hotéis de luxo, prédios de negócios etc. – são abertos, mas não públicos. *Qualquer um* poder entrar não significa que *todos* possam. Um exemplo recente disso é o caso dos “rolezinhos”, em São Paulo, movimento em que centenas, e às vezes milhares, de adolescentes de classes baixas e em sua maioria moradores da periferia marcavam encontros em shopping centers pela internet. Os jovens afirmavam que se encontravam para cantar funk e paquerar; e os comerciantes alegavam que esses encontros geravam tumultos e acabavam em furtos e roubos. Os “rolezinhos” foram amplamente noticiados pela mídia entre 2013 e 2014 – e muitas foram as reportagens que tentaram explicar o movimento.

De forma geral, nos veículos tradicionais, manteve-se a visão preconceituosa e estereotipada dos jovens da periferia, como se observa na reportagem intitulada “‘Rolezinhos’ surgiram com jovens da periferia e seus fãs”<sup>8</sup>, publicada pela *Folha de S. Paulo*. Apesar de um pouco mais extensa, a reportagem recai em estereótipos ao apresentar o “estilo rolezinho” em um gráfico em que são apontadas as características dos jovens frequentadores do movimento; para as meninas, por exemplo, a maquiagem é “carregada”, o short é curto e o cabelo é arrumado com chapinha. E, para explicar de forma simples o que é o “rolezinho”, a repórter afirma: “são encontros marcados por redes sociais que atraem centenas de jovens a shoppings. Eles entram pacificamente nos locais, mas, depois, costumam promover correria assustando lojistas e frequentadores” (KREPP, 2014, online).

Os centros comerciais começaram a obter liminares que proibiam as aglo-

8 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/01/1397831-rolezinhos-surgiram-com-jovens-da-periferia-e-seus-fas.shtml>. Acesso em 30/07/2018.

merações de jovens ou mesmo a entrada deles se não estivessem com os pais. Alguns segmentos interpretaram a atitude do shopping como racista e preconceituosa e organizaram respostas, como o “Rolezinho protesto”. Na época, o ex-prefeito Fernando Haddad afirmou, em entrevista ao site de notícias G1<sup>9</sup>, que era preciso discutir a cidade e as atuais formas de se usufruir dela, inclusive pela população mais pobre, que apresentava naqueles movimentos uma demanda reprimida por lazer e cultura. A fala do ex-prefeito chama atenção para a disputa pelo uso do espaço urbano que os rolezinhos engendram, mesmo que de forma indireta e sendo declarado pelos seus organizadores como despolitizado.

As situações apresentadas acima acontecem porque espaços como os dos shopping centers e hotéis, entre outros, foram pensados dentro de um projeto urbano orientado para o mercado, ou seja, para um consumidor rico e privado, que não quer de fato viver o espaço urbano, e não para o consumidor pobre e público. Este é um projeto de cidade que, nas palavras de Harvey (2003, p.79), “encerra as classes médias nos espaços fechados e protegidos de shoppings e átrios, mas nada faz pelos pobres, exceto ejetá-los para uma nova e bem tenebrosa paisagem pós-moderna de falta de habitação”.

Uma das tentativas que passaram a vigorar no Brasil a partir das últimas décadas do século XX para resolver o problema da habitação para os mais pobres foi, por exemplo, o Projeto Cingapura. Quando o ex-prefeito da capital paulista Paulo Maluf teve a ideia de acabar com moradias irregulares criando, no lugar, conjuntos habitacionais para abrigar as famílias de baixa renda que já habitavam aqueles espaços, isso já não era novidade na Europa ou nos Estados Unidos. Segundo Harvey (2003), restringir a suburbanização e substituí-la pelo desenvolvimento planejado da cidade foi uma das grandes preocupações para esses países no pós-guerra, mas pouco tempo depois já haviam se tornado alvo de diversas críticas, como aquelas apontadas por Jane Jacobs em “The death and life of great American cities” (apud HARVEY, 2003). A autora afirmava que os projetos, àquela altura, haviam se tornado centros de delinquência, vandalismo e desamparo social piores do que as favelas que pretendiam substituir. Para ela, esse tipo de organização parte de uma profunda incompreensão do que são as cidades, uma vez que se desconsidera os processos sociais de interação próprios do espaço urbano. O destino do Proje-

9 Reportagem disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>. Acesso em 09/01/2018.

to Cingapura não foi muito diferente do que a autora já havia apontado tantos anos antes. Depois de entregues, os prédios não contaram com qualquer tipo de assistência do poder público; acabaram dissociados do espaço urbano, sem estrutura de lazer adequada à população ou serviços, como escolas e transporte público, nas proximidades.

Projetos como o Cingapura fazem parte de uma lógica higienista estabelecida nas sociedades modernas há pelo menos três séculos, quando a urbanização e a industrialização proporcionaram condições de vida melhores e mais sofisticadas para a parcela mais rica da população; com isso, os operários e seus modos de vida e habitação passaram a incomodar. No livro “Os excluídos da história: Operários, mulheres, prisioneiros”, a historiadora Michelle Perrot (2010) explica que ao longo da história diferentes movimentos de disputa pelo espaço urbano foram conduzidos. Primeiro, os operários se colocaram contrários aos projetos higienistas, que previam um “embelezamento” da cidade às custas da invisibilização ou do desaparecimento da população mais pobre: a tentativa era de empurrá-los para longe do centro das cidades, demarcando os espaços em que ricos e pobres poderiam transitar. A grande reivindicação do século XIX era por uma cidade aberta – o que significava, para os operários, morar no centro e poder circular e utilizar livremente o espaço público.

Com o passar do tempo, as cidades se tornam saturadas e os mais pobres passam a valorizar aspectos ligados ao conforto, diante da falta de dignidade dos cortiços dos centros urbanos (PERROT, 2010). Por isso, é possível compreender que, na atualidade, as reivindicações da população pobre brasileira atualizam alguns aspectos da luta operária europeia do século XIX. Para os projetos alternativos de comunicação, o centro da cidade e seu direito de uso ainda são foco de debate, mas hoje se tem dado particular atenção aos problemas de mobilidade e transporte coletivo nas grandes metrópoles brasileiras, como São Paulo, e a falta de serviços de qualidade na periferia, como segurança, escolas e hospitais, e também de opções de lazer.

É como se a grande reivindicação hoje se concentrasse em uma distribuição mais equilibrada dos recursos e dos serviços pela malha urbana – mais do que o direito a viver no centro, maior foco da especulação imobiliária e já saturado. É o que afirma a jornalista Priscila Gomes, uma das fundadoras do coletivo *Nós, mulheres da periferia*. Em um texto escrito em primeira pessoa e publicado na seção de crônicas do site, ela diz: “Lutamos por asfalto, água,

luz, documento do nosso terreno, mais linhas de ônibus, saúde, educação. Somos esquecidos sim. Por isso que aqui ainda não chegou o metrô, internet, TV por assinatura. Nem sei se existem planos para isso” (GOMES, 2017, online). Ao escrever sobre a possibilidade de sair da periferia, Gomes reforça o pensamento de que o ideal é lutar por melhorias para a região:

Tenho orgulho sim daqui, da vida que levei e que vivo. Sempre trabalhei em mais de um emprego pra pagar as contas, estudar e o tal “melhorar de vida”, mas nunca pensei em sair de onde moro. Sempre pensei em melhorar o lugar onde moro. E até hoje não sei o motivo de pensar diferente (GOMES, 2017, online)<sup>10</sup>.

A ideia de ressignificar viver na periferia é bastante forte no Nós, mulheres da periferia. Nenhuma delas, em seus textos de cunho pessoal no site, apresenta qualquer desejo de sair do lugar onde nasceu e foi criada, ainda que houvesse condições financeiras para isso. Pelo contrário, para elas, é importante despertar um sentimento de orgulho por suas origens e lutar por melhorias nas regiões não centrais. É o que mostra, por exemplo, Regiany Silva, uma das fundadoras do coletivo e moradora da Cidade Tiradentes, em São Paulo, em um texto publicado em abril de 2017: “É uma luta diária ressignificar para nós mesmos, esse viver à margem, mas tamo aí. E eu não me envergonho, não, truta, eu tenho é muito orgulho!” (SILVA, 2017, online)<sup>11</sup>. O movimento cultivado por estas mulheres pode ser compreendido como uma forma de resistência da população periférica, que reivindica maior atenção, maiores investimentos e não quer se render à especulação imobiliária do centro das grandes cidades, em especial da América Latina, que tem uma série de efeitos negativos para os mais pobres.

## Considerações finais

As questões discutidas neste artigo fazem parte de uma pesquisa douto-

10 Disponível em <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/nunca-pensei-em-sair-mas-melhorar-o-lugar-onde-moro>. Acesso em 30/07/2018.

11 Disponível em <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/aprendi-que-o-meu-cep-determinava-como-as-pessoas-me-tratariam-na-vida>. Acesso em 30/07/2018.

ral concluída em 2019 (LOBATO, 2019), que buscou, entre outros aspectos, compreender como as iniciativas alternativas de comunicação que se estabeleceram em ambiente digital contribuem para a produção de um outro tipo de jornalismo, em que personagens historicamente silenciados possam ser ouvidos – e pautas invisibilizadas ao longo do tempo possam ser produzidas.

A partir de nossa investigação, observou-se que a mídia tradicional não apenas reflete a distribuição e os direitos de uso desiguais do espaço urbano como também contribui para isso – já que silencia e invisibiliza aqueles que sofrem com os processos de exclusão em suas rotinas concretas. Por outro lado, o longo histórico de resistências e veículos voltados às comunicações alternativa, popular e comunitária demonstra as potencialidades e os usos da comunicação social, inclusive e em especial a de viés informativo e/ou educacional, como instrumento de ressignificação da luta por cidadania e pela garantia de direitos em cidades, por natureza, marcadas pelos processos de exclusão – processo que persiste, e resiste, em tempos atuais, tendo as redes como mais um espaço de difusão.

As iniciativas apresentadas se mostram relevantes, em primeiro lugar, por atualizar uma luta histórica e se dirigir às populações que não contam com representação na grande mídia. Além disso, cumprem a tarefa de sensibilizar parcelas da sociedade para assuntos de segmentos da população e da cidade negligenciados pelo Estado e pela imprensa, revelando que, talvez, a disputa pelo espaço urbano seja uma luta inglória – uma vez que todos habitamos a mesma cidade, devendo aprender a compartilhá-la e representá-la em sua real complexidade, nas mesmas páginas. Trata-se, portanto, de um fenômeno que executa um necessário reforço de um braço fundante da prática jornalística: seu potencial de lançar foco e visibilidade sobre temas de relevância pública, mesmo quando forças de natureza diversa buscam ao longo do tempo neutralizá-los.

## Referências

BARBOSA, BUITONI, Dulcília Schroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.

CORACINI, Maria José. *Identidades Silenciadas e (In)visíveis: entre a inclu-*

são e a exclusão. Campinas: Pontes Editores, 2011.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003.

JAMESON, Frederic. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. SP: Ática, 1996.

LIMA, Sandra Lúcia Lopes. *Comunicação e Época*. São Paulo: Plêiade, 2014.

LOBATO, Mayara Luma Assmar Correia Maia. O consumo de memória dos invisíveis: representações e histórias de vida dos excluídos em iniciativas alternativas de comunicação. 2019. [272 f.]. Tese (Programa de Doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo) - ESPM-SP.

MACHADO, Arlindo; MAGRI, Caio; MASAGÃO, Marcelo. *Rádios Livres: a reforma agrária no ar*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MACIEL, Fabrício; GRILLO, André. O trabalho que (in)dignifica o homem. In: SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 20089.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, prisioneiros, mulheres*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados e as reelaborações no setor. *ECO-Pós*, Rio de Janeiro (RJ), v.12, n.2, 2009. Disponível em: <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/947/887](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/947/887)>. Acesso em 27 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. *Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária*. Trabalho publicado nos Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação/INTERCOM. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0094-1.pdf>>. Acesso em 27 mai. 2019.

SILVA, Denise Elena Garcia da. Prefácio. In: CORACINI, Maria José. *Identidades Silenciadas e (In)visíveis: entre a inclusão e a exclusão*. Campinas: Pontes Editores, 2011.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: por que as notícias são como são*. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

# **As tendências na cobertura do conflito Israel-Palestina sob a perspectiva dos telejornais brasileiros**

**Caroline Magalhães<sup>1</sup> e Bernardo Queiroz<sup>2</sup>**

---

### **Resumo**

Guerras, imagens de violência e confrontos em regiões distantes são constantemente presentes na programação televisiva local. Esses recursos conectam telespectadores com o que é desconhecido e colidem com seus valores e concepções. Com isso, o presente artigo propõe uma análise e reflexão acerca da cobertura do conflito entre Israel e Palestina nos principais telejornais noturnos, considerando as emissoras de canais abertos no Brasil: Rede Globo, TV Record, Rede Bandeirantes de Comunicação e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Analisando reportagens distintas desses jornais, o artigo questiona o modo como essas empresas de comunicação se relacionam com o conflito árabe-israelense e como a televisão representa os povos e as diferenças culturais incluídos nas entranhas dessa guerra milenar. Além disso, para acompanhar a análise, serão discutidas as questões da alteridade e representação do Outro no jornalismo (AIDAR E BAIRON, 2007), o discurso dos telejornais (CHARAUDEAU, 2006) e os embates mercadológicos e ideológicos dessas influentes emissoras (MARCONDES FILHO, 2009).

**Palavras-chave:** Telejornalismo; Israel; Palestina; Oriente Médio; crítica de mídia.

### **Abstract**

Wars, images of violence and confrontations in distant regions are constantly present in local television programming. These features connect viewers with the unknown and collide with their values and conceptions. Thus, this article proposes an analysis and reflection on the coverage of the conflict between Israel and Palestine in the main nightly news programs, considering the following Brazilian broadcasters: Rede Globo, TV Record, Rede Bandeirantes de Comunicação and Sistema Brasileiro de Comunicação (SBT). Analyzing different reports from these newspapers, the article assesses the way these media companies relate to the Arab-Israeli conflict and how television represents the peoples and cultural differences included in this millenary war. In addition, to accompany the analysis, issues of alterity and representation of the Other in journalism will be discussed (AIDAR E BAIRON, 2007), as well as the discourse of TV news (CHARAUDEAU, 2006) and the market and ideological clashes of these influential broadcasters (MARCONDES FILHO, 2009).

**Keywords:** Telejournalism; Israel; Palestine; Middle East; media criticism.

---

1 Aluna do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi, vinculada ao Programa de Iniciação Científica (PIC-AC). E-mail:

2 Orientador do trabalho e professor doutor do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: [bernardo\\_queiroz@yahoo.com.br](mailto:bernardo_queiroz@yahoo.com.br).

## Introdução

Desde 1947, a Palestina se mantém em uma constante disputa com Israel após perder uma luta pela recuperação territorial, quando a Organização das Nações Unidas (ONU) decretou o Plano de Partição, uma resolução que determinou a divisão do território palestino em dois estados, o judaico e o árabe. Essa série de conflitos teve como resultado a derrota dos palestinos, fazendo os judeus declararem o Estado de Israel em 1948, assim, desrespeitando o decreto da ONU. Diante disso, os palestinos tiveram 78% do território tomado pelos israelenses, que antes era previsto apenas em 56,47% pela ONU (SALEM, 1982). A violência que já havia sido plantada há tempos foi intensificada a partir de então - e é dessa maneira que a relação entre Israel e Palestina segue até os dias atuais.

Na época, o globo vivia em um contexto pós-Segunda Guerra Mundial que também correspondia ao momento da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a URSS. Com isso, a imprensa brasileira destinava um espaço significativo para notícias internacionais. Como aponta Denise de Oliveira Barreiro (2013), esse início nos conflitos entre Israel e Palestina, assim como outros fatos intermediados por agências de notícias internacionais, também foi protagonista de matérias em periódicos e telejornais da época.

A grande imprensa brasileira, do centro político-econômico do país, acompanhou o desenvolvimento da política nacional e igualmente sofreu os reflexos da política internacional. Não foi diferente no período do estabelecimento do Estado de Israel entre os anos de 1947 e 1948 (BARREIRO. 2013. p. 7).

Atualmente, as editorias internacionais têm se tornado cada vez menores em empresas de comunicação, uma tendência motivada pela digitalização da apuração, alto custo na cobertura em áreas distantes e também pelas consequências da crise econômica entre os anos de 1980 e 1990, segundo Guimarães Lopes (2015, p. 18). Mesmo assim, as limitações presentes no jornalismo internacional contemporâneo não impedem as estratégias discursivas e imagens de violência que tornam essas coberturas mais atrativas aos olhos e outros sentidos do telespectador. Com um conjunto de táticas que envolvem

a riqueza visual da violência e o sensacionalismo, o jornalismo internacional poupa tempo e energias durante a apuração. Essa tendência é mercadologicamente positiva para as empresas de comunicação de massa, porém, a problemática para a transmissão do que é necessário para assimilar a complexidade de determinados assuntos, assim como o conflito árabe-israelense. Os autores Fernando Antônio Resende e Letícia Rossignoli destacam que narrar o conflito “requer o reconhecimento de lutas travadas no âmbito do jornalismo, de suas narrativas e, fundamentalmente, no espaço geográfico no qual e a partir do qual esses narradores são produzidos” (RESENDE; ROSSIGNOLI, 2015, p. 97).

Essa complexidade surge também da necessidade de compreender as relações de poder existentes nas entranhas do conflito desde o início, o que também envolve países imperialistas e organizações capitalistas que se formam no discurso midiático ocidental. Nesse sentido, a distância geográfica, cultural, e até mesmo ideológica entre a mídia ocidental e conflito também abre brechas para a preocupação sobre as condições de representatividade e os discursos de alteridade em que esses agentes são submetidos.

## Televisão e discurso no telejornalismo

Não é novidade que, entre os diversos meios de comunicação de massa existentes hoje, a televisão ainda se mantém como a mais popular e presente no cotidiano da população brasileira. Existe um fascínio andando lado a lado com a televisão que carrega consigo os moldes presentes tradicionalmente nesse meio, como a sua imensa influência em diversas camadas da sociedade. Segundo Rezende (2000), no Brasil, a má distribuição de renda, a concentração de propriedades das emissoras, os regimes totalitários nas décadas de 1960 e 1970, a homogeneidade cultural imposta e a alta qualidade da teledramaturgia foram fatores decisivos para a consolidação da televisão como uma via de acesso à informação e cultura.

O teórico Martin Barbero (1987, p. 293) defende que a “cotidianidade social” e a “cotidianidade familiar” são elementos de mediação cedidos pelo meio televisivo. Mas, para Rezende (2000), a televisão também apresenta outras ações que vão além da definição dos horários do telespectador, como a

influência na formação cultural. Essa interferência ocorre por meio da edição, junção e com o “imperialismo das imagens”, termo utilizado por Marcondes Filho (1993, p. 36) para se referir à perda do trabalho em profundidade e análise a fundo da informação.

Em relação às produções telejornalísticas, a influência televisiva no desenvolvimento educacional do telespectador se perde na decisão das emissoras - como corporações privadas, capitalistas e focadas no faturamento - de priorizar o espetáculo como modelo de enunciação, para assim, operar com base maior no entretenimento, e menor na pluralidade de informações. Rezende (2000, p. 24) afirma que esse aspecto impede que, não só os telejornais, como todos os setores do jornalismo enquanto mercadoria, efetivem o seu papel social e político. Uma fórmula adotada pela produção dentro do sistema comercial, nesse sentido, transforma o “telespectador-cidadão” em “telespectador-consumidor” (REZENDE, 2000, p. 25). Ainda segundo o teórico, esses fenômenos colocam em risco a função social do telejornalismo, que deveria ter as necessidades das camadas populares como eixo.

Os discursos que permeiam e acompanham as imagens na televisão também devem ser considerados ao analisar os feitos do telejornalismo. Afinal, o jornalismo é, por si só, um discurso. Dependendo da forma como eles são implementados, carregarão consigo os signos que podem ser estabelecidos no imaginário do telespectador. Uma responsabilidade recai sobre o discurso informativo das mídias, visto que essa instância se apresenta como um organismo especializado que responde à demanda social por dever da democracia (CHARAUDEAU, 2006, p. 58). Essa mesma responsabilidade, portanto, deve refletir na realidade das produções midiáticas presentes no cotidiano do receptor. Sobre o discurso, Charaudeau (2006) o define como um resultado da combinação das circunstâncias em que se fala e a maneira pela qual se fala, uma “imbricação das condições extradiscursivas e das realizações intradiscursivas que produz o sentido.” (CHARAUDEAU, 2006, p. 40).

Um ponto a ser observado sobre a produção de discursos na instância midiática, também reforçado pelo autor, é que quando o discurso se coloca em forma de informação a respeito do espaço público político e civil, ele nunca estará isento de posições ideológicas. Quando se trata de um telejornal, portanto, essas posições ideológicas podem estar atreladas aos valores dos profissionais em produção da notícia, mas não tanto como estão atreladas

aos interesses econômicos da empresa de comunicação. Dessa maneira, “a programação informativa da televisão vive de materiais que satisfazem, ao mesmo tempo, interesses dos capitalistas a curto e a longo prazo” (MARCONDES FILHO, 2009, p. 129).

O filósofo Scheler (apud CUNHA, 2017) afirma que a linguagem carrega afetos e valores, o que implica na experiência própria de cada pessoa durante a produção dos sentidos. Dessa maneira, a visão sobre o assunto acessado pelo indivíduo, em primeiro momento, será o que o ele interpretará como “verdade”. Machado (2000) também reforça a interposição da interpretação do indivíduo: “A significação no telejornal é função do contexto cognitivo ou sociocultural do processo de interpretação, razão por que ela sempre transborda de qualquer intenção” (MACHADO, 2000, p. 100). Considerando que o discurso é o processo que carrega esses valores de quem o produz, e depende do modo de interpretação e manuseio do imaginário de quem o recebe, de que modo o discurso jornalístico se relaciona com o Outro?

## A construção da alteridade pela mídia ocidental

Um dos papéis do jornalismo é o da construção e ampliação da democracia. Entre os caminhos para esse propósito, encontra-se o modo de composição do discurso de representação do Outro. Isto é, incorporando a alteridade no discurso jornalístico é que o mesmo é capaz de efetivar parte de sua função científico-social, introduzindo um “pluralismo sociológico” em seu fazer democrático. Para isso, o jornalismo precisa estar “atento às várias experiências da sociedade e de suas expressões” (NEVEU, 2005), captar e dar ouvidos às vozes que não conseguem ser ouvidas.

O discurso representativo sempre irá depender do sistema de interpretação do grupo social em que ele é produzido e propagado, e assim, será provocado e vinculado ao que esse grupo tem estabelecido como “ético, estético, hedônico e pragmático” (CHARAUDEAU, 2006). Portanto, representar e contemplar a voz do Outro não é uma tarefa tão simples assim para a mídia hegemônica fazer com sucesso. Lago (2014) comenta que há uma tendência em o Outro ser transformado em ‘inimigo’, e os pesquisadores Aidar e Bairon

(2007), em análise sobre as “estratégias de análise das figuras do Mesmo e do Outro na mídia semanal”, notaram que as figuras de representação do Outro são sempre resumidas ao “Mesmo” pela mídia. Neste caso, como explicam os pesquisadores, o Outro e o Mesmo se diferem pelas seguintes características de representação: o Outro é categorizado pelas paisagens culturais e políticas em que a mídia forma um distanciamento e afastamento do público, com base em seus valores. O Mesmo, por outro lado, é retratado pelas paisagens culturais e políticas euforizadas pela mídia para homologar a valorização média de seus públicos. Nesta segunda categoria, a alteridade se forma do seguinte modo: “frente ao Outro é preciso resguardar-se, qualificando-o como exótico” (AIDAR; BAIRON, 2007, p. 252-253).

Com relação aos agentes do conflito central analisado neste artigo, entre duas regiões do Oriente Médio, Israel e Palestina, a distância entre os acontecimentos e a mídia ocidental, especificamente a brasileira, não é só geográfica, e sim cultural. A representação do Outro ocorre na narrativa das mídias ocidentais em relação aos povos orientais e estarão inclinadas à visão de mundo baseada nas experiências e valores étnico-culturais do Ocidente. “Ao narrarmos determinado acontecimento ou fato, ele já se torna inscrito na cultura e dá acesso a determinada leitura de mundo” (LOBATO, 2016, p. 4).

É desta forma que age o etnocentrismo - promovendo a generalização, os estereótipos e o reducionismo cultural de povos distantes, tal como o orientalismo que, segundo o autor Edward Said (1978), é um pensamento que distingue o Oriente do Ocidente e interfere na forma que os povos ocidentais recebem informações sobre os povos orientais. Alguns fatores colaboram para essa distinção, como o poder econômico que engloba os principais países imperialistas e que pretendem tornar a sua cultura um elemento também predominante. Como Lobato (2016) afirma, a discursividade é uma determinação de relações de poder sendo construídas e mantidas por meio do discurso.

As forças imperialistas, como é válido salientar, estão tão envolvidas nesta ordenação narrativa que as práticas de apuração jornalística se veem dependentes de agências internacionais localizadas nos Estados Unidos e países da Europa, sendo a Reuters, a France Presse (AFP), a Associated Press (AP), e a Agência EFE<sup>3</sup> as principais fontes das editorias internacionais no Brasil. Em

---

3 A primeira citada, com sede em Londres, a segunda, situada em Paris, a terceira, em Nova York, e a quarta, em Madrid.

um artigo sobre a cobertura de periódicos brasileiros durante os confrontos ocorrentes entre palestinos e israelenses no século XX, Resende e Rossignoli (2015) identificaram as formas como o envolvimento dos conglomerados de comunicação brasileiros com agências do poderio britânico interferiram no discurso representativo dos atores do conflito e como dependiam da relação entre o Reino Unido, os judeus e os árabes. Após o ano de 1936, os militantes palestinos eram, muitas vezes, designados como terroristas em notícias do *Jornal da Manhã*. Porém, passando o ano de 1939, um documento britânico nomeado como Livro Branco declarou estratégias que retardariam o cumprimento do Estado judaico na Palestina, causando revolta entre os judeus contra o governo inglês. A reação judaica às estratégias britânicas que retardavam o cumprimento do Estado judaico mudou o rumo do discurso no jornal:

A explosão do Hotel Rei Davi, onde estava instalado o Quartel General Militar Britânico e a Secretaria do Governo da Palestina, foi o ataque mais ousado da organização Irgun. Após esse ato, que culminou na morte de 91 britânicos, os jornais remeteram estritamente aos judeus a alcunha de terroristas (RESENDE; ROSSIGNOLI. 2015, p. 95).

No tocante às palavras utilizadas para singularizar os agentes do conflito, o termo “terrorista” é recorrente na mídia ocidental quando se trata de personagens do Oriente Médio. Isso se tornou uma tendência ainda mais intensificada após atos terroristas de grandes proporções em locais como Estados Unidos e na Europa. O ataque às Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001, é um exemplo claro de como os Estados Unidos têm utilizado o discurso de ‘guerra ao terror’<sup>4</sup>, generalizando muçulmanos e árabes. Desta maneira, com o apoio da grande mídia, a representação dos povos do Oriente Médio foi se perdendo no imaginário ocidental, principalmente em relação aos árabes e muçulmanos.

Ao contrário de outros tempos, nos quais o Ocidente via-se marcado de sangue pela justificativa revolucionária de grupos variados de esquerda e de direita, agora predomina nos levantamentos estatísticos a correlação entre o homicídio político e o fundamentalismo islâmico (WAINBERG, 2005, p. 60)

---

4 Nesta etapa, o grupo palestino Movimento de Resistência Islâmica (Hamas) também é tido como um alvo dos Estados Unidos ao ser equiparado com a Al-Qaeda por conservadores pró-Israel.

As polaridades orientalistas reforçaram estereótipos sobre esses povos e termos como “árabes”, “muçulmanos”, e “terroristas” acabam se tornando correlatas no imaginário do cidadão ocidental. Entrevistando 118 jornalistas para seu estudo sobre o orientalismo na imprensa brasileira, a doutora Isabelle Soma Castro identificou que 40% deles afirmaram que não há distinções entre árabes e muçulmanos. Sendo árabe, na verdade, uma identificação étnica, e muçulmano, uma identificação religiosa. É evidente que os aspectos de simplificação também fazem parte do processo de representação do Outro.

Além da mediação capitalista e etnocentrista presente na construção desses discursos sobre o Outro - se tratando de povos do Oriente Médio ou de outros povos com características étnico-culturais e religiosas distantes - o jornalismo também é comprometido pelos vestígios ideológicos dos indivíduos envolvidos na produção do discurso. A produção jornalística, em meio aos discursos de alteridade e representação através da linguagem, emprega estratégias de dimensão ficcional, simbólica e narrativa para causar o efeito de real (GOMES, 2000). As estratégias mencionadas por Lobato (2016) para produzir o efeito de verossimilhança são a função testemunhal, em que a testemunha presta apoio na produção dos sentidos com o seu relato; e a singularização, onde o discurso informativo é ficcionalizado e conta com a presença de personagens que experienciam a informação transmitida - isso amplia o olhar e a produção de um conflito entre o narrador que intervém e o personagem singularizado. Resta compreender como os sentidos produzidos pelo discurso recebem o apoio da cobertura televisiva em geral e das imagens para tal representação.

## A questão imagética da cobertura de conflitos no telejornal

É por meio da cobertura do jornalismo internacional que, muitas vezes, ocorre o acesso intercultural de uma região para a outra. Mas, quando o fato transmitido pela mídia tradicional se trata de conflitos armados, esse encontro é submetido a alguns processos para que o evento seja transmitido e concebido a um número maior de pessoas e classes sociais pela emissora. Morin (2005) explica que esses processos passam pela multiplicação e pela

vulgarização. Na primeira etapa, tudo o que pertence a alta cultura é disseminado a grupos maiores. Na segunda etapa, de vulgarização, as histórias são submetidas a uma simplificação e maniqueização dos lados, aumentando a polarização e tensão do conflito e a percepção do “bem contra o mal” quando, na verdade, as relações são bem mais complexas do que isso.

Arquitetando uma disputa entre lados e escolhendo qual deles será favorecido, a mídia coloca lado oposto como um inimigo estranho. “A excitação das emoções com estereótipos marcantes e poderosos tem sido utilizada nos conflitos ao longo da história” (WAINBERG, 2005, p. 70). Segundo o autor, para que a produção jornalística seja poupada de investir tempo, esforços e recursos para este fim, o abuso das imagens de violência e terror servem como apoio e atalho mental para ativar o medo, a perda de sensibilidade e a desinibição do telespectador.

Com o recurso imagético da mídia, segundo Baudrillard (1994), a instância propaga o esvaziamento do político e social. Isso é um resultado do “bombardeamento de signos” e da “fetichização da imagem” que acontece por meio dos *frames*, *zapping* e *non-stops*. Deste modo, os elementos presentes em imagens fetichizadas acabam fugindo da dimensão do real. Guy Debord (1967), em sua teoria sobre a sociedade do espetáculo, também discorre sobre a composição da imagem do terror em forma espetacular, acrescentando que “[...] a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (DEBORD, 1967, p. 15).

Em noção do que é real e do que não é, não devemos nos esquecer das nuances entre diferentes experiências, visões e traços de interpretação na realidade. No que concerne à relação entre a mídia brasileira, os cidadãos orientais, e o conflito árabe-israelense, além de estabelecer o maniqueísmo, a mídia também ocupa o lugar de encenar um humanitarismo irreal. Como comenta Baudrillard (1997), essa tendência é presente na conexão entre o Ocidente e o Oriente, tornando artificial as concepções de realidade sobre ambas as sociedades. As sociedades ocidentais tentam atribuir ao oriente a imagem de “mais fraco” e “selvagem”, esquecendo suas próprias fraquezas que o Estado é incapaz de resolver.

Quando essas sociedades são retratadas pelo telejornalismo diário, elas são incluídas na programação geral presente em uma televisão, onde o mesmo

telespectador que vê a notícia, em curto intervalo de tempo, também assiste à materiais de ficção, como novelas e filmes. Portanto, assim como outros programas noticiosos, o conflito também corre o risco de ser dissolvido em meio à dimensão ficcional da programação televisiva, como afirma Eugênio Bucci:

Programas jornalísticos na televisão desenvolvem-se como se fossem filmes – de ação, de suspense, de romance, de horror. (...) a sequência dramática do telejornalismo é precisamente melodramática, segue a estrutura das narrativas das telenovelas, que no público nacional o ato de ver televisão (CAVALCANTI apud BUCCI, 2000, p. 142-143).

A partir das reflexões a respeito da imagem, dos efeitos de realidade e dos riscos de representação do Outro, enquanto este sendo simbolizado pelos atores do conflito árabe-israelense, resta entender como essas operações têm sido presentes nos telejornais de emissoras do âmbito brasileiro.

## O conflito árabe-israelense nos telejornais

No material apresentado a seguir, caberá diferentes abordagens, datas dos eventos e análises a respeito do que foi debatido no artigo até o presente momento. Seguindo de acordo com a proposta da análise, os eventos foram selecionados com base em suas proporções no espaço midiático que conseguiram nos dias em que aconteceram, e pelas datas, que vão dos anos de 2012 até 2019. Para compor o corpo da análise, apresentamos materiais dos telejornais noturnos das emissoras Rede Globo, TV Record, Rede Bandeirantes de Comunicação e o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT).

Grande parte dos materiais disponibilizados em meios digitais se baseiam em notas curtas, impossibilitando uma análise aprofundada da cobertura. Isso evidencia uma possível tendência ao encurtamento dos conteúdos que envolvem o conflito. Deste modo, a sequência de reportagens comentadas neste artigo segue o critério de relevância dos episódios e da proporção de tempo que as emissoras destinaram a essas produções, fornecendo mais informações para análise.

O primeiro deles, ocorrido em 14 de novembro de 2012, se refere ao dia em que o então líder do Movimento da Resistência Islâmica ( Hamas), Ahmed al-Jaabari, de 46 anos, foi morto em um atentado operado pelo exército israelense na Faixa de Gaza. O Jornal Nacional, da Rede Globo, mescla o enunciado dos âncoras com a abertura do repórter e, em seguida, as imagens das operações - neste momento, imagens de explosão invadem a tela. Ahmed foi morto em uma explosão após seu carro ser acertado por um míssil. Enquanto essa informação é dita pelo repórter em off, imagens do carro em chamas são usadas de apoio. Após essa mescla de informações, eis o texto que seguiu para apresentá-lo:

al-Jaabari era o chefe da Brigada Militar do grupo radical islâmico que controla a Faixa de Gaza desde 2007. Era acusado de ter comandado o sequestro do soldado israelense Gilad Shalit, que ficou 5 anos no cativeiro. O exército também mostrou imagens do que diz serem foguetes armazenados em Gaza e capazes de atingir Tel Aviv, a maior cidade israelense (Jornal Nacional, 14/11/2012).

Neste enunciado, o primeiro ponto a ser notado é como o grupo Hamas é descrito pela reportagem pelo termo “grupo radical”, indicando um aspecto mais “selvagem” do grupo palestino Hamas que, para além de suas forças armadas, é um grupo marcado pela sua militância pela causa palestina, e pelo sucesso de seus trabalhos sociais e assistência às classes mais pobres, que beneficiaram milhares de palestinos (HROUB, 2008). Dentro desta fala, a palavra “islâmico” vem após a palavra “radical”, reforçando o estereótipo de que sempre haverá um fundamentalismo religioso por trás das causas defendidas pelo Hamas. O personagem que “protagoniza” a notícia aparece na posição de um homem violento e poderoso. É através da seguinte imagem a figura de al-Jaabari é representada na reportagem:



Figura 1. Ahmed al-Jaabari, o então líder do Hamas em reportagem do Jornal Nacional (14/11/2012).

Fonte: frame do Jornal Nacional.

A interceptação de foguetes capazes de atingir Tel Aviv também surge como informação crucial neste enunciado, isso indica uma certa pretensão do Hamas em atacar Israel primeiro, o que não foi feito. Em informações seguidas, também mescladas com imagens de pessoas desesperadas e feridas sendo resgatadas às pressas, a reportagem afirma que, durante esses 20 bombardeios ocorridos na Faixa de Gaza, 9 pessoas haviam morrido.

14 de maio é o dia marcado pelos palestinos todos os anos como Nakba, que significa catástrofe, data em que milhares de cidadãos daquela região tornaram-se refugiados da ocupação sionista. Nesta mesma data, em 2018, houve um confronto na Faixa de Gaza em que 2700 palestinos ficaram feridos e 58 deles foram mortos pela ação israelense. A data coincidiu com a decisão de Donald Trump, presidente dos Estados Unidos, de mudar a sua embaixada para Jerusalém, o que causou revolta nos palestinos. Aproveitando a efeméride, o Jornal da Band exibiu uma reportagem especial em que um repórter correspondente se adentrou na Cisjordânia e se alocou em uma casa de ativistas palestinos que moram ao lado de assentamentos judeus, onde a divisão entre os árabes e os soldados israelenses é bem próxima. A reportagem explora a tensão do início ao fim. A narrativa também apresenta personagens testemunhas de ambos os lados: um homem palestino e muçulmano que teve a fazenda da sua família invadida e ocupada por soldados israelenses quando criança, e um judeu que crê fortemente que o lado de sua religião deve prevalecer na região. É com o seguinte enunciado que o repórter inicia a reportagem:

Fuzis amostra, pistolas nas cinturas, barreiras de concreto dividindo as ruas, soldados preparados para a guerra estão por toda parte. Em nenhum outro lugar desta terra disputada, o conflito entre árabes e israelenses é tão claro, tão nítido, e tão ruidoso quanto em Hebrom. [...] Nesta cidade sagrada, judeus e palestinos vivem lado a lado em permanente estado de conflito (Jornal da Band, 15/05/2018).

A narrativa surge acompanhada de uma música de fundo e efeitos de imagem que destacam as armas e os muros de concreto como objetos singulares no cenário que é a cidade de Hebrom. Todos esses elementos produzem um efeito de dramatização na reportagem por um bom tempo.

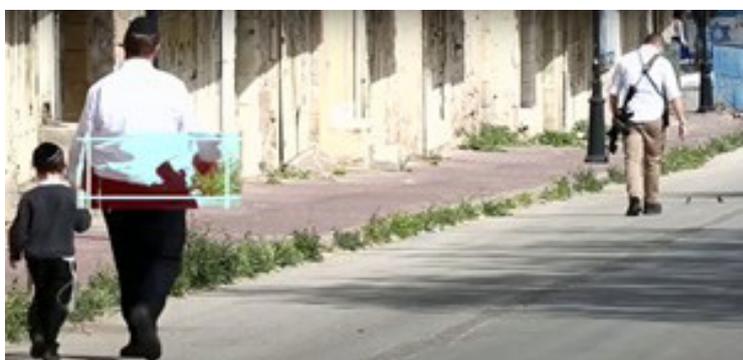


Figura 2. Reportagem do Jornal da Band retrata o dia a dia do cidadão em Hebrom destacando os fuzis na cintura.  
Fonte: frame do Jornal da Band.

Neste momento em que o telespectador é colocado em contato com a nação e os indivíduos que a ela pertencem, os sentidos produzidos são decisivos para guiar o modo de interpretação e os olhares no decorrer da reportagem. Narrar, como é exibido neste exemplo, é algo que vai além da verdade. Narrar é “mais do que repassar informação e conhecimento a outrem ou produzir ficções sobre o real, significa conferir ordem, sentido e lógica aos fenômenos” (LOBATO, 2016, p. 107).

A reportagem faz o uso da função testemunhal, já mencionada anteriormente neste texto, como estratégia de efeito do real durante o discurso de alteridade. Ao longo da reportagem, quatro homens são entrevistados, sendo dois deles árabes, um judeu (não nativo de Israel), e outro israelense. A individualização do relato se torna presente a cada contorno da reportagem: quando um homem fala sobre o medo de palestinos serem presos por soldados israelenses a qualquer momento; quando um jovem judeu é entrevistado para relatar o receio de moradores israelenses serem atacados por árabes;

quando a tristeza de quem já perdeu parte de suas terras durante esse conflito se forma na voz de um jovem árabe; e quando a crença dos judeus de que toda aquela região realmente pertence aos seguidores do judaísmo é representada por um dos religiosos. Com essas diferenças em vista, a reportagem transforma os indivíduos em assuntos complexos e as disputas são retratadas como em um roteiro de ficção.

Em 2016, quando o exército israelense e o Grupo de Resistência Islâmica (Hamás) se enfrentavam por 30 dias recorrentes, o Jornal da Record, anunciava uma série de reportagens especiais sobre os ataques. Curioso, porém, é que das cinco reportagens apresentadas no jornal, quatro eram focadas em ações do Hamás, seguindo as chamadas na ordem: “Como o Hamás usa mulheres e crianças como escudos-humanos em Gaza”, “Descubra a cidade subterrânea construída pelo Hamás”, “Veja história de jovem que abandonou o Hamás e luta pela paz”, “Veja como funciona a guerra de informação e mídia no conflito do Oriente Médio”, e por fim, “Cessar-fogo de cinco dias é a esperança para fim do conflito em Gaza”, a única com enfoque não centralizado apenas no grupo palestino. Faz-se então, a análise da primeira reportagem da lista.



Figura 3: Vinheta da reportagem “Terror em Gaza”, exibida em 20/06/2016.  
Fonte: TV Record.

Com aspectos gráficos de fumaça, explosões e uma música de fundo que propõe tensão, abre-se a vinheta da reportagem “Terror em Gaza”. A abertura da reportagem cabe no que Wainberg (2005) descreveu a ação da imprensa em relação ao terror - ela é a “mercadora do medo”. Entrevistando um especialista, a reportagem segue com o discurso:

O especialista em estudos de antiterrorismo afirma que Hamas explora a população civil para encobrir seus atos terroristas: “O Hamas quer que o mundo culpe Israel pelas vítimas de Gaza. Eles querem que os ataques mirem os civis [...]” (Jornal da Record, 20/06/2016).

O termo “atos terroristas” surge para definir as ações do grupo Hamas, novamente levando o telespectador a crer que a organização se trata de um grupo focado na completa destruição de Israel, porém, “o grupo permanece na defensiva, e não na ofensiva” (HROUB, 2008. p. 68). Em outro momento, surge uma fonte especialista cedendo uma entrevista para a reportagem. Nota-se que essa fonte se trata do presidente de uma organização israelita.

Essa política de morte imposta pelo grupo é criticada pela comunidade internacional: “O problema é de quem é a responsabilidade. É de quem lança mísseis sobre uma população civil e se defende com escudos humanos ou outra parte que tem uma razão legítima para se defender?” (Jornal da Record, 20/06/2016).

Neste trecho, assim como em outros, também predomina-se um julgamento moral com base nos valores e éticas ocidentais, sobrepondo o Eu em relação ao Outro. E essa tendência se faz presente em toda a reportagem, assim como em toda a série em relação ao conflito, que constrói uma narrativa de bem contra o mal em meio a um confronto de complexidades e nuances. O mal, neste caso, é o lado palestino.

Por meio terrestre, o exército israelense iniciava uma operação na noite de 18 de julho de 2014 em direção a Faixa de Gaza. Noticiando esse fato, o jornal SBT Brasil explora imagens dos homens do exército iniciando as operações. Contextualizando os ataques e os mísseis que atingiram Gaza nos dias anteriores, a reportagem apresenta uma freira brasileira como fonte testemunhal.

No meio de milhares de desesperados, uma freira brasileira fugiu às pressas acompanhada de duas religiosas, uma egípcia e outra argentina. Elas deixaram a igreja e todos os pertences na casa onde moravam na Faixa de Gaza para proteger a própria vida: “É uma situação bastante difícil. Alguns meios de imprensa descreviam como inferno”.  
(SBT Brasil, 18/07/2014)

Esse é um caso comum em que a produção do jornal, para cumprir com o sistema de representação e com a individualização do relato, produzindo o sentido de verossimilhança, encontra uma fonte testemunha para validar a informação transmitida e descrever o cenário pelo qual passou. Porém, notamos a representação do Outro direcionada para o “Mesmo”, como explicam Aidar e Bairon (2007). Essa figura se assemelha mais aos aspectos culturais e religiosos do perfil do telespectador que assiste ao jornal neste momento.

## Considerações finais

Conclui-se, com este trabalho, que a guerra milenar entre Israel e Palestina exige uma análise que envolve os campos da sociologia, antropologia e da linguística. Essas áreas apoiam as observações políticas, as interpretações interculturais no tocante a conexão que o jornalismo internacional é capaz de fazer, a questão do Outro e a construção que um discurso pode arquitetar em meio a essas frentes.

Uma característica presente nos jornais analisados é a fórmula padronizada de edição: imagens de explosões de mísseis são acompanhadas de músicas de fundo que favorecem um sentido de medo e tensão; o que facilitaria dizer que esse aspecto colabora para a dramatização e fetichização das imagens de guerra, ao menos em relação ao conflito analisado em questão. Na forma de nomear e descrever cada agente do conflito, nota-se um movimento não padronizado e diferente de um telejornal para o outro. O Hamas, por exemplo, tem sua classificação variando entre os termos “grupo extremista”, “grupo radical”, “grupo terrorista”, ou simplesmente “grupo palestino”. Porém, em relação aos soldados israelenses e outros agentes pertencentes a esta ala, como judeus e sionistas, não há variações nos termos.

Entre os telejornais analisados, a atuação do Jornal da Record se destaca pelo seu empenho em construir uma narrativa que caminha a favor dos israelenses, prospectando fontes especialistas que podem legitimar o seu discurso que coloca o Hamas como um grupo terrorista e ditador. Portanto, peca em não aprofundar e analisar as controvérsias que envolvem ambos os atores do conflito desde o início. Escolher e atribuir lados, como o bem e o mal, não é - e nunca será - tão simples assim. Este pode ser um traço ideológico, mercadológico, e principalmente religioso da emissora, que se posiciona em seus valores cristãos. Porém, como discutido neste artigo, as outras emissoras também se envolvem nesse emaranhado mercadológico que as detém, e isso é nítido em suas produções.

## Referências

AIDAR, José Luiz Prado and BAIRON, Sérgio. *A Construção do Outro na Mídia Semanal*. In: LAGO, Cláudia e BENETTI, Marcia. (orgs.) *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis, Vozes; 2007.

BARREIRO, Denise de Oliveira. *A partilha da Palestina e a criação de Israel na imprensa brasileira (1947 -1948)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total. Mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina; 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas. O fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 4 e.d., 1994

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto; 2006.

CASTRO, Isabelle Christine Somma de; JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Orientalismo na imprensa brasileira: a representação de árabes e muçulmanos nos jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S.Paulo antes e depois de 11 de setembro de 2001*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8154/tde-01092011-102913/>>. Acesso em: 16 de out. de 2020.

CUNHA, D. A. C. *Um olhar sobre vozes e poder no telejornal: o funcionamento do discurso reportado no Jornal Nacional da Rede Globo*. Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 30, n. 1, p. 89-114, jun. 2017.

CAVALCANTI, Larissa Gabriella Rodrigues Roque. *O Showrnlismo na Televisão Brasileira: Uma análise dos telejornais "Repórter Brasil" e "Jornal Nacional" no Caso Suzano*. Centro Universitário Maurício de Nassau, Recife, PE, 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1194-1.pdf>>. Acesso em: 18/10/2020.

GUIMARÃES LOPES, Rodrigo. *A prática jornalística em áreas de guerra: uma experiência brasileira na cobertura do conflito na Líbia*. Tese (Mestrado em Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2015.

HROUB, Khaled. *Hamas: um guia para iniciantes*. Rio de Janeiro: Difel; 2008.

JORNAL DA RECORD. *Série mostra como o Hamas usa mulheres e crianças como escudos-humanos em Gaza*. 2016. (5m20s). Disponível em: <<https://youtu.be/KwRXOcn3zBk>>. Acesso em: 15 out. 2020.

JORNAL NACIONAL. *Líder do grupo palestino Hamás é morto durante confronto na Faixa de Gaza*. 2012. (1m18s). Disponível em: <<https://globo-play.globo.com/v/2242798/>>. Acesso em: 15 out. 2020.

JORNAL DA BAND. *Cisjordânia: Cresce a tensão entre árabes e israelenses*. 2018. (6m20s). Disponível em: <<https://youtu.be/8RDg-xcELAo>>. Acesso em: 15 out. 2020.

LOBATO, José Augusto. *A narração de alteridade na ficção e na grande reportagem: apontamentos sobre os modos de representação do outro na televisão brasileira*. RuMoRes, v. 12, n. 23, p. 299-318, 22 jun. 2018.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Ser jornalista: o desafio das tecnologias e o fim das ilusões*. São Paulo: Paulus; 2009.

NEVEU, Érik. *A Sociologia do Jornalismo*. Porto, Porto Editora; 2005.

PAIERO, Denise Cristine. *Mídia e terror: a construção da imagem do terrorismo no jornalismo*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4474>>. Acesso em: 16 de out. 2020.

RESENDE, Fernando Antônio; ROSSIGNOLI, Letícia. *O conflito Israel/Palestina como acontecimento jornalístico: análises de narrativas do jornal Folha da Manhã (1936/1946)*. Galáxia (São Paulo), São Paulo, n. 30, p. 86-98, Dec. 2015.

REZENDE, Guilherme. *Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial*. São Paulo: Summus; 2000.

SALEM, Helena. *O Que é Questão Palestina*. Coleção Primeiros Passos, nº. 75, São Paulo: Editora Brasiliense; 1982.

SBT JORNALISMO. *Israel inicia operação por terra contra Faixa de Gaza*. 2014. (2m10s). Disponível em: <<https://youtu.be/nstrpB5PMgk>>. Acesso em: 15 out. 2020.

WAINBERG, Jacques A. *Mídia e terror: comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus; 2005.

# **A contribuição da comunicação interna para os médicos que trabalham com pacientes em fase terminal: uma análise da logoterapia**

**Neylana Candido de Oliveira<sup>1</sup> e Flávia Mendes<sup>2</sup>**

---

### **Resumo**

O presente artigo abordará a contribuição do profissional de Relações Públicas, excepcionalmente, dentro dos hospitais. O objetivo da pesquisa é fazer com que os médicos que trabalham com pacientes em fase terminal, encontrem novamente o sentido da sua vocação primária que após os anos acaba sendo perdida, devido às fragilidades que atingem o ambiente hospitalar, principalmente no Brasil. Dessa forma, os pacientes que estão em fase de tratamentos paliativos também serão beneficiados e os serviços prestados pelos médicos contribuirão para área da saúde. Dentro deste artigo será usado a análise da teoria da Logoterapia de Viktor Frankl, criando um plano de Comunicação Interna para os médicos. Trabalhando assim o sentido de sua profissão e como em momentos de crise a Comunicação, Medicina e a Psicologia estão em sinergia.

**Palavras-chave:** Comunicação Hospitalar; Comunicação Interna; Relações Públicas; Medicina; Logoterapia.

### **Abstract**

This article will address the contribution of the Public Relations professional, exceptionally, within hospitals. The objective of the research is to make doctors who work with terminally ill patients find again the sense of their primary vocation, which over the years ends up being lost, due to the weaknesses that affect the hospital environment, especially in Brazil. In this way, patients who are undergoing palliative treatment will also benefit and the services provided by doctors will contribute to the health area. In this article, the analysis of Viktor Frankl's Logotherapy theory will be used, creating an Internal Communication plan for physicians. Working in this way the meaning of their profession and as in times of crisis Communication, Medicine and Psychology are in synergy.

**Keyword:** Hospital Communication; Internal communication; Public relations; Medicine; Logotherapy.

---

1 Aluna formanda do curso de Relações Públicas da Universidade São Judas.  
E-mail: neylanaoliveira@gmail.com.

2 Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (2004) e especialização em Comunicação Empresarial/Relações Públicas pela Faculdade Cásper Líbero (2008). Docente de graduação e pós-graduação na Universidade São Judas Tadeu, no Senac-SP e na ECA-USP. E-mail: flaviacmmendes@gmail.com.

## Introdução

Esta pesquisa irá decorrer a importância das Relações Públicas dentro da comunicação hospitalar, em especial, para aqueles que exercem os cuidados paliativos e estão em contato frequente com pacientes em fase terminal.

O objetivo do artigo está na contribuição da vocação primária dos médicos, que apesar de exercerem um trabalho tão importante para sociedade, acabam perdendo o sentido primevo ao longo do tempo, precarizando ainda mais os sistemas de saúde e os serviços nos centros médicos; tornando ainda mais difícil o que podia ser um processo tranquilo em algo doloroso, tanto para os pacientes (públicos externos), quanto para o público interno que são os colaboradores.

É importante ressaltar que no Brasil começou-se a trabalhar as questões em torno da finidade da vida na década de 60. O tema dos cuidados paliativos é recente nos sistemas de saúde, tornando-se ainda mais difícil de ser compreendido e trabalhado pelos profissionais. Há relatos de médicos, psicólogos e enfermeiros que não sentem prazer em trabalhar com essas pessoas, porque não sabem lidar com situações de morte. Dessa forma, esse estudo foi pensado em contribuir não só na dimensão comercial e das práticas de Relações Públicas, mas também, ser um instrumento para auxiliar os comunicadores a desenvolver os profissionais da área da saúde e em especial os médicos, por serem aqueles que têm o contato mais próximo com os pacientes e os familiares.

As metodologias aplicadas nesse projeto serão: estudo de caso e referências bibliográficas de artigos e revistas acadêmicas, visando à coleta de dados, opinião de pacientes e profissionais e por fim, autores que já trabalharam em torno dessas questões.

Após a coleta de informações, será feito um projeto de Comunicação Interna para os médicos e os hospitais. Desenvolvendo assim treinamentos e destacando a importância da profissão médica na contribuição do tratamento de pacientes, com relatos de processos que se tornaram eficientes, após os médicos terem encontrado um sentido de lidar, amenizar e comunicar os enfermos da forma correta. É importante lembrar que o projeto de comunicação será uma sinergia de Relações Públicas com a análise da teoria psicológica frankliana.

Essa teoria surgiu com o Psiquiatra Viktor Emil Frankl<sup>3</sup> após passar por experiências internas de morte, perdas e dificuldades no campo de concentração nazista, descrevendo seu método psicoterapêutico que hoje é conhecido como a Logoterapia. Frankl encontrou sentido na situação em que viveu, saiu do campo de concentração e escreveu essa teoria para orientar outras pessoas em todos os campos da vida. Viktor relata que há um sentido em todas as situações da existência humana, tanto na esfera profissional, pessoal e espiritual. Contudo é necessário que o indivíduo encontre esse “motivo”. Desse modo o médico psiquiatra desenrola em seu best-seller *Em busca de Sentido* os motivos para o homem encontra-se com seu porquê. Devemos lembrar uma de suas falas “O homem, por força de sua dimensão espiritual, pode encontrar sentido em cada situação da vida e dar-lhe uma resposta adequada” essa dimensão espiritual não está centrada na religião, como alguns compreendem, mas em uma análise psicológica de resiliência do ser. Outro impulso que deu início a essa ciência é a famosa frase do filósofo Friedrich Nietzsche: “quem tem um ‘porquê’ enfrenta qualquer ‘como’”, lema que Viktor Frankl deu como slogan do seu trabalho.

Por fim, podemos compreender que esse estudo será uma análise de Relações Públicas e da contribuição dos comunicadores nas diversas esferas da sociedade, até mesmo aquelas que comprometem o fim último do homem. Saber comunicar de forma eficaz é o início de tratamentos eficientes e de processos excruciantes serem vistos com outros olhos pela humanidade. O profissional de comunicação é aquele que enxerga as possibilidades que a vida transmite, até mesmo em momentos de grandes crises, encontrando possíveis soluções e revertendo casos que para alguns não teria saída.

---

3 FRANKL, Viktor Emil Frankl M. D., Ph. D (1905 – 1997), nascido em Viena, foi professor de Neurologia e Psiquiatria na Universidade de Viena e também professor de Logoterapia na Universidade Internacional da Califórnia. É o fundador da Logoterapia, muitas vezes chamada de “terceira escola vienense de psicoterapia” (as duas primeiras são a da Psicanálise de Freud e a da Psicologia Individual de Adler). Lecionou ainda nas universidades de Harvard, Stanford, Dallas e Pittsburgh. Frankl publicou 32 livros, que foram traduzidos para 27 línguas, incluindo o chinês e o japonês. Além disso, foram publicados 151 sobre Frankl e sua obra por outros autores. As muitas viagens de conferências, para as quais recebeu convite de mais de 200 universidades, levaram Frankl a muitos países de todos os continentes, inclusive ao Brasil, onde esteve em 1984. Disponível em: [https://videeditorial.com.br/index.php?route=product/author&author\\_id=204](https://videeditorial.com.br/index.php?route=product/author&author_id=204) Acesso em: 27 de outubro de 2020.

## Relações Públicas e Comunicação Interna

Dentro das práticas de Relações Públicas compreende-se a Comunicação Interna como uma das ferramentas primordiais para obtenção de resultados das empresas entre seus colaboradores e públicos externos. O termo que conhecemos hoje se originou na década de 1980. Segundo a Aberje (2018), a prática de comunicação interna derivou de necessidades para contrapor ao sindicalismo e apresentar as boas práticas de conduta das organizações, sendo um novo mecanismo de comunicação e também treinamento para os profissionais; mantendo o relacionamento entre empresa e colaborador.

A Comunicação Interna das organizações contemporâneas engloba não só o ambiente interno da organização e a sua comunicação, mas empenha os colaboradores a terem práticas empáticas para o bem comum da empresa e seus objetivos principais, como também, para o público em que atua, corroborando dessa forma com toda organização e sociedade. Curvello (2012) aponta que a comunicação das organizações está inserida, também, no macro ambiente, espaço esse que delimita os fatores externos e que exerce forte influência na operação das práticas organizacionais.

Sendo assim, o Relações Públicas deve atentar-se à comunidade em que está inserida a sua empresa, reconhecendo a cultura organizacional de origem e mantendo uma sinergia de valores culturais que interferem no ambiente social para o empresarial:

O conceito de cultura também pode ser captado a partir de duas linhas teóricas básicas. Na primeira, é concebido como sistema de ideias no qual os campos social e cultural são distintos, mas inter-relacionados. Na segunda, é tido como sistema sociocultural, e a cultura é percebida como componente de um sistema social, manifestada em comportamentos e produtos de comportamentos (CURVELLO, 2012, p. 29).

No campo das pesquisas Curvello (2012) continua a sintetização da pesquisadora Joanne Martin, Doutora em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo. Martin (1992, p. 168-188) defende a ideia de que não há uma

cultura empresarial, contudo há múltiplas culturas que formam uma central. Essa tese trata-se de uma nova perspectiva da contribuição do ambiente externos para o interno e as derivadas mudanças ao longo do tempo, que infelizmente ainda não são compreendidas em suas totalidades, tendo posições distintas em cada empresa pelas gestões vigentes:

Ela demonstra que cada uma das perspectivas vê a mudança de uma forma muito particular. Para os adeptos da perspectiva da Integração (em que a organização é vista como consenso, harmonia e transparência de discursos e ações, e na qual a ambiguidade é excluída), a mudança estaria centrada nos líderes, que teriam a responsabilidade de responder às pressões do ambiente, mudando o sistema normativo e controlando o processo. Para a perspectiva da Diferenciação (marcada pela ênfase nas subculturas, que abrigariam alguma espécie de consenso interno, e pelo reconhecimento da existência do conflito e da ambiguidade nas relações entre subculturas), a mudança é resultado da ação coletiva provocada por influências organizacionais e do meio ambiente. Já para os pesquisadores que trabalham com o ponto de vista da Fragmentação (que centram o foco na ambiguidade, na multiplicidade de visões, na ausência de consenso, nas relações complexas em que conflito ou harmonia não aparecem com clareza, e que veem a organização como teia ou rede), há um fluxo contínuo de mudanças provocadas por um ambiente turbulento e pelo poder difusamente distribuído pela organização (CURVELLO, 2012, p. 39).

Posto isso, a mudança ainda não tem bons olhos dentro das organizações, tampouco na sociedade. Há certo tipo de resiliência perante a palavra “mudar”. Até mesmo no dicionário, entendemos que mudar significa: sofrer modificação ou sofrer alteração. A palavra soa com conotação negativa perante a psicologia humana, principalmente aqui no Brasil. O processo de mudança nessa perspectiva é visto como algo que irá gerar crises e desordem; porém ele pode ser um atributo para evolução dos indivíduos e até mesmo das empresas. Não é apenas mudar algo para adequar-se ao ambiente, mas mudar algo que já não pertence àquela organização e os seus valores que possivelmente prejudicará o funcionamento das execuções e serviços no curto, médio e longo prazos.

Dessa forma, dentro das instituições, o profissional de Relações Públicas é o principal componente e porta-voz para contribuir com essa mentalidade. Mostrando assim, os novos conceitos e as diversas possibilidades que existem em uma cultura organizacional alinhada e que está aberta ao hodierno.

A Comunicação Interna, assim, é um apetrecho primordial para iniciação desta atividade; ela não só atua em descobrir modalidades novas e aderir aos funcionários; como também as perspectivas dos colaboradores fazem parte desse processo. Os funcionários sentem-se parte importante da organização, levando suas perspectivas de cultura e opiniões para a tomada de decisões. Os interesses deste modo passam a ser ouvidos e não mais centralizado apenas nos gestores. A mudança desse jeito é vista como um processo de aprendizagem e crescimento para colaborar com toda a empresa concomitante com os stakeholders, influenciando assim o modus operandi de trabalho e comunicação já visto.

## Relações Públicas e Comunicação Hospitalar: uma contribuição para a área da saúde

No campo da Comunicação Organizacional e das Relações Públicas, a Comunicação Hospitalar é algo que precisa ser discutido com maior frequência pelos RPs. O profissional de comunicação que atua nos hospitais deve ter a sensibilidade para as questões voltadas à sociedade e as mazelas humanas. O comunicador não só inserisse para os interesses da organização em que trabalha, mas para contribuir com todos os indivíduos de uma sociedade, podendo comunicar de forma consciente e abordar os problemas que a essa área enfrenta de forma transparente, criando desse modo, diagnóstico e práticas comunicacionais para os serviços hospitalares.

No Brasil, o crescente colapso na área da saúde se evidencia e produz impactos desde as políticas públicas até o profissionalismo dos médicos. Todos os dias, ao ligarmos os televisores de nossa residência, como ao lermos jornais, é perceptível a indignação social perante a saúde pública e privada. Não há mudanças, apenas descontentamento da população e problemas que não são resolvidos, sendo agravados.

Em meio a toda essa desordem, o Relações Públicas Hospitalar, é um dos profissionais que está na linha de frente para mudar essa situação e adotar condutas dissemelhantes a já praticadas. Como vimos no tópico anterior, Relações Públicas e Comunicação Interna, assim está o RP para os centros médicos – buscar a mudança na comunicação organizacional - O profissional deve compreender o campo em que está inserido e a sua importância frente à área da saúde populacional, sendo um facilitador e não um agravador que toma o cargo de comunicador. Este, em seus valores, precisa primeiro pensar nos problemas sociais, para contribuir com o profissional, ordenadamente. Utilizando então dos seus estudos para contribuição de diagnósticos e planos de comunicação eficazes e contrários aos já adotados anteriormente e que nada solucionaram os óbices em torno da comunicação nos hospitalar - principalmente a interna- essa sendo a que deve receber um cuidado maior por se tratar de profissionais que estão de frente com o público externo (pacientes) e que cuidam de vidas.

Após compreender a sua importância frente à organização. O profissional deve ter em mente o conhecimento da cultura organizacional em que está alojado e sua história, para construção de um bom trabalho, concomitante com os outros processos já vistos. Entendendo isso, ele está apto para diagnosticar fragilidades da instituição em que opera versus os da sociedade, criando desta maneira, diagnósticos comunicacionais específicos para o aquela instituição.

Seguido a esse processo, os colaboradores tomam sua vez nessa operação. O profissional de comunicação após diagnosticar o problema e ter a solução, deve propor uma convocação aos funcionários, sendo eles os primeiros a serem comunicados das novas mudanças e também serem ouvidos em suas opiniões, pois como sabemos, é estes que estão à frente das execuções com os pacientes e familiares. É desse modo, que a comunicação interna eficiente entra em operação. Ela é um meio de viabilizar as novas práticas que a organização aderiu com todos os colaboradores, buscando também suas opiniões, e se for o caso de divergências, pensar e modificar alguns processos segundo a opinião obtida, sempre buscando melhorarias na prestação de serviços.

Em frente a isso, vemos que a comunicação interna nos hospitais e os colaboradores são instrumentos imprescindíveis para execução das novas atividades, criando também um ambiente aberto a todos os membros da instituição. Essa forma de ser comunicação, também funciona para prevenir e

evitar ruídos internos, promover satisfação dos colaboradores e evitar práticas arcaicas aonde à tomada de decisão compete apenas aos gestores, como vemos em muitas empresas conservadoras. É importante lembrar que nesse contexto um corpo profissional inteiro é consultado, abrangendo deste modo, o planejamento tático e operacional, não fixando as decisões somente no planejamento estratégico, sendo uma abrangência nova de comunicação contemporânea. Conceituando esse pensamento, vemos que Kunsch (2003) ao se tratar da comunicação interna já percebia esses problemas e em seu diagnóstico dizia que comunicação interna é uma atividade planejada em busca da facilitação, interação e viabilização entre a organização e os colaboradores.

Continuando ainda, com Margarida Kunsch, em seu livro *Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada*, a autora discorre sobre esse processo de comunicar e humanizar, sindicalizando o valor dos funcionários na operação organizacional:

É preciso considerar que, antes de ser um empregado, o indivíduo é um ser humano e um cidadão. Portanto, não pode ser visto apenas como alguém que vai “servir ao cliente”. Ele atua num ambiente organizacional formado por pessoas que buscam interagir em virtude da consecução dos objetivos gerais das organizações (KUNSCH 2003, p. 155).

Sendo assim, é importante entendermos que o colaborador é o porta-voz do público externo (cliente), pois como vimos ele é o profissional que está de frente com todas as situações e procedimentos, sendo ele aquele que tem contato maior com os pacientes e os problemas quotidianos da instituição. O colaborador é também um dos mais aptos a entender as necessidades do ambiente, sendo instrumento de comunicação dos empecos da instituição, aos gestores. Por isso a importância de serem os primeiros a serem consultados.

Dessa forma, ao entendermos o contexto de cultura organizacional, cultura social, comunicação interna e externa e comunicação hospitalar. Iremos discorrer neste artigo como a comunicação interna pode contribuir de forma eficaz e quais práticas devem ser adotadas de agora em diante nos centros médicos. Essa pesquisa será um instrumento para os médicos que trabalham

com pacientes em fase terminal e perderam o sentido da sua profissão, devido aos anos e a má comunicação que vai sendo alojada nos hospitais. Nessa pesquisa serão abordadas análises da Logoterapia, psicologia essa que é aberta a busca do sentido e que propõe soluções em períodos de crise, muito similar ao que um profissional de Relações Públicas desempenha na gestão de crises das empresas. Buscando assim com que os médicos comuniquem de forma eficaz e que encontrem o sentido na sua vocação primária, amenizando o tratamento paliativo dos pacientes e criando uma comunicação em prol da sociedade e do desenvolvimento humano e psicológico dos mesmos.

Ao finalizar essa parte, também é importante entendermos um dos pensamentos principais da Logoterapia e que irá nortear o projeto, como o porquê essa teoria foi escolhida para esse artigo. Viktor Frankl, fundador da Logoterapia, compreendeu o sofrimento como algo que têm um grande sentido, criando assim o estudo da “busca do sentido” usado atualmente por psicólogos contemporâneos para trabalhar o sofrimento com uma perspectiva positiva. A respeito disso uma das principais ideias de Frankl e que norteia sua ciência é a de que *quando não podemos mudar uma situação, somos desafiados a mudar a nós mesmos. Pois não somos produtos das circunstâncias, mas produtos das nossas decisões. Frankl afirmava que quando a situação é boa devemos desfrutá-la, mas quando a situação for ruim, transformá-la.* Da mesma forma em que o psiquiatra expõe sua ideia, assim é o trabalho dos Relações Públicas nas organizações, principalmente dentro dos hospitais; encontrar, então, soluções e sentido nas grandes crises e criar planos de comunicação que mudem as circunstâncias presentes, para uma comunicação cada vez melhor e com atividades internas que promovam o bem-estar tanto para os profissionais como para as empresas e conseqüentemente os pacientes.

## Logoterapia e a Busca do Sentido: uma relação de cultura, comunicação e medicina

Como visto anteriormente, a Logoterapia é uma teoria psicológica que pretende suscitar nos indivíduos o encontro com o sentido. Deste modo, dentro dos hospitais a necessidade dessa procura não está focada apenas no individual humano, mas em todo o âmbito corporativo.

Entendendo isso, o comunicador da área da saúde é um dos responsáveis a trazer novas abrangências, ações e até mesmo conteúdos a serem trabalhados dentro da comunicação interna; sendo essa a principal ferramenta de acesso ao desenvolvimento do ecossistema corporativo.

Em vista disso, o contexto da medicina paliativa que conhecemos atualmente começou a ser trabalhada na década de 1960, no Reino Unido, por Cicely Saunders. Contudo, há historiadores que atribuem essa prática desde a Idade Média, principalmente durante as cruzadas; quando as hospedarias e mosteiros católicos alojavam os enfermos, moribundos, famintos, mulheres em trabalho de parto, pobres e leprosos – aqueles considerados minorias na sociedade – sendo desse modo uma forma de fazer medicina paliativa para os doentes em fase terminal e os mais marginalizados.

Saunders focada em aliviar o sofrimento humano, começou seus trabalhos ao próximo. Embora não soubesse à proporção que essas ações iriam dar, a atitude heroica da enfermeira tornou-se uma área da medicina que mais tem chamado atenção no século XXI, apesar de ser prevaricada e que ainda há receios por meio dos profissionais, necessitando de cuidados maiores e estudos com uma maior demanda; tanto em prol dos pacientes, como dos médicos, sendo um trabalho que consideramos via de mão dupla.

A intensidade dessa medicina é mediada pela finitude e sentido da existência humana em sintonia com a cultura local de cada país. Em muitos hospitais, ainda hoje, os pacientes e seus familiares (público externo), ao se depararem com uma doença terminal ouvem dos médicos: “não há mais nada a ser feito” ou “não existe mais solução”. Apesar disso, essas palavras podem ser transformadas em algo positivo e de valor, sendo uma forma de comunicar leve e que tenha uma carga que não seja negativa, a partir da compreensão do que é a morte, o que foi a vida e também de um trabalho de comunicação concomitante com o médico, enfermeiro e psicólogo no alívio das dores desses pacientes e familiares. Tornando desse modo, uma mudança no pensamento humano e na cultural local, captando de forma eficaz o verdadeiro significado da vida, do sofrimento, o sentido - mesmo em meio às enfermidades mais dolorosas -, e o fim último dos indivíduos.

## Relações Públicas, Psicologia e Medicina: uma nova sinergia para contribuição dos cuidados paliativos

Por meio disso, em uma entrevista publicada pela Universidade de São Paulo (Revista de Medicina da USP. v. 96, n.º 2, 2017), nove entre dez médicos entrevistados, afirmam que não sabem lidar com a morte de seus pacientes. Para alguns, a perda dos pacientes é sinônimo de fracasso profissional. Segundo dados da USP (2017), os profissionais estão mais aptos a lidar com processos de cura ao invés de ser cuidador do doente. Levando desse modo ao sentimento de fracasso. Também nas universidades brasileiras não há formações adequadas sobre o processo de morte e a saúde emocional; a morte é apenas mencionada no artigo em vigência estabelecida na Resolução 1.805/2006 do Conselho Federal de Medicina e as procedências que o tal estabelece.

Desse modo, os sinônimos de perda, fracasso, desistência e insatisfação na profissão são crescentes, pois com o tempo o profissional não encontra mais um sentido a ser exercido, e assim, lida apenas com a visão negativa da morte – visão essa que ganha força no Brasil e sua cultura negativa de compreensão da finitude - ao invés de estar apto a transmitir valor ao paciente, amenizando o processo de dor e também ser suporte necessário no bem-estar e na eficácia do tratamento, podendo prolongar dias e semanas.

Apesar disso, com a biotecnologia e os avanços na medicina, o contexto paliativo vem sendo procurado por muitos. Contudo, ainda há certo receio dos médicos, pois alguns entram na universidade com a visão de serem profissionais que apenas estão dispostos a resolver e solucionar doenças; mas não visam à perspectiva de agregação de cuidados; exercer o amor e atenção junto aos psicólogos e enfermeiros, e oferecer a esse público aquilo de melhor que eles necessitam. Em frente a isso, vemos que a medicina ainda é mercadológica e pouco vista como uma profissão que cuida e previne.

Sendo assim, a comunicação interna nos hospitais com a gestão dos profissionais de relações públicas tem o papel crucial para mudar essa situação. Com planos de comunicação e treinamento aos médicos, o RP pode aderir palestras, trazer psicólogos para os mesmos e mostrar a importância da ressig-

nificação da morte. Todo esse processo é trabalhado através da cultura interna, demandando longo prazo, junto com um acompanhamento de qualidade. Também o hospital pode adotar jogos interativos sobre essas questões, debates entre familiares e profissionais, e trabalho de compreensão do sentido da vida e da missão do homem frente à sociedade. Em cima disso, a logoterapia de Frankl adentra a esse projeto de ressignificar. Neste sentido vale uma reflexão do autor a esse ofício:

O que se faz necessário aqui é uma viravolta em toda a colocação da pergunta pelo sentido da vida. Precisamos aprender e também ensinar às pessoas em desespero que a rigor nunca e jamais importa o que nós ainda temos a esperar da vida, mas sim exclusivamente o que a vida espera de nós. Falando em termos filosóficos, se poderia dizer que se trata de fazer uma revolução copernicana. Não perguntamos mais pelo sentido da vida, mas nos experimentamos a nós mesmos como os indagados, como aqueles aos quais a vida dirige perguntas diariamente e a cada hora – perguntas que precisamos responder, dando a resposta adequada não através de elucubrações ou discursos, mas apenas através da ação, através da conduta correta (FRANKL, 1991, p. 102)

Nesse aspecto que foi apresentado, *quais atitudes os médicos podem tomar diante de comunicar os pacientes? E qual a posição que eles devem tomar?* Aqui não podemos impor um manual de normas de condutas, mas uma reflexão em torno do que o profissional espera de si e o que fez escolher aquela profissão. Entretanto, algumas perguntas são importantes nesse autoconhecimento, como as seguintes: como posso amenizar a dor desse paciente? Como posso ajudar a família? Quais os tratamentos para esse perfil? Como trabalhar o lado humano e profissional e mesmo assim não sentir um sentimento de fracasso? É nisso que o profissional de Relações Públicas entra em jogo junto com o médico, este profissional está apto a conhecer o público interno e também o externo, sendo assim ele têm respostas e suporte para os profissionais e pacientes que sejam adequadas a cada perfil.

Outro ponto que pode ser destacado é a forma de comunicar aos pacientes e familiares sobre o estágio da doença. Como vimos recentemente, muitos

ao diagnosticar a enfermidade, informam o paciente com tom pesado e da seguinte expressão: “não há mais solução” ou “você tem poucos dias de vida, não há mais nada a ser feito”. Psicologicamente o indivíduo compreende que a sua vida terminou ali, mas não, sua vida apenas está permitindo um novo desafio, uma nova fase, talvez um pouco desafiadora. Sendo assim, os médicos podem usar desse instrumento de comunicação e treinamento interno, para comunicar da seguinte maneira: “Em meio a esse problema, uma nova fase em sua vida inicia. Tal doença não tem mais solução, mas vamos encontrar uma forma de enfrentar juntos?” Ou “sua doença está em um estágio um pouco avançado, mas ainda há muita coisa a ser feita. Vamos trabalhar o sentido, vamos trabalhar sua missão aqui? O que de bom já foi feito, quais lugares você pretende conhecer; qual o seu sonho?”.

Diante disso, vemos que não se dá um laudo psicológico e comunicacional negativo, mas uma abordagem de vida com sentido, mesmo em meio a uma notícia aparentemente negativa. Essa vida que agora recebe o diagnóstico perante a morte muitas vezes foi empregada no bem e na justiça e se ainda não o fez, há um saldo devedor que agora ela pode cumprir com mais persistência e foco. Com isso, a perspectiva da morte é deixada em tom fúnebre e é transformada por uma perspectiva de realização de sonhos e projetos a serem construídos; e por que não, novos avanços para medicina e também uma contribuição para o mundo. É em meio a todo esse “caos” que a logoterapia entra, vemos isso no trecho do sentido da vida:

Quando um homem descobre que seu destino é sofrer, tem que ver neste sofrimento uma tarefa sua e única. Mesmo diante do sofrimento, a pessoa precisa conquistar a consciência de que ela é única e exclusiva em todo o cosmo-centro deste destino sofrido. Ninguém pode assumir dela isso, e ninguém pode substituir a pessoa no sofrimento. Mas na maneira como ela própria suporta este sofrimento está também a possibilidade de uma vitória única e singular. Para nós, no campo de concentração, nada disso era especulação inútil sobre a vida. Essas reflexões eram a única coisa que ainda podia ajudar-nos, pois esses pensamentos não nos deixavam desesperar quando não enxergávamos chance alguma de escapar com vida. O que nos importava já não era mais a pergunta pelo sentido da vida

como ela é tantas vezes colocada, ingenuamente, referindo-se a nada mais do que a realização de um alvo qualquer através de nossa produção criativa. O que nos importava era o objetivo da vida naquela totalidade que incluiu a morte e assim não somente atribui sentido à “vida”, mas também ao sofrimento e à morte. Este era o sentido pelo qual estávamos lutando (FRANKL, 1991, p. 103).

### Ou ainda:

Seria possível estabelecer uma analogia: o sofrimento do homem age de maneira semelhante ao gás no vazio de uma câmara; será preenchido completa e igualmente qualquer que seja sua capacidade. Da mesma forma, o sofrimento ocupa toda a alma e toda a consciência do homem, quer o sofrimento seja grande ou não. Portanto, o “tamanho” do sofrimento humano é absolutamente relativo, do qual se conclui que a menor coisa pode dar origem às maiores alegrias (FRANKL, 1991, p. 63).

Tendo esses conhecimentos, por fim, é possível perceber a onipresença dessas três áreas distintas, contudo que ao mesmo tempo estão em sinergia: relações públicas, medicina e psicologia. Dando ênfase na relevância das práticas de relações públicas em todos os campos profissionais. A comunicação está para todos e todos para a comunicação. Fazer comunicação organizacional e interna é analisar o contexto da sociedade e suas mazelas, podendo ser instrumento de cooperação para os problemas das sociedades modernas, como também, para uma ferramenta mais ética e consciente e que simultaneamente favorece os stakeholders. Em função disso, segundo Inhaez (1997), as organizações estão a cada dia conhecendo a necessidade de sair da era do produto, para adentrar a era da responsabilidade social. Sendo uma visão que valoriza de fora para dentro e criando um trabalho conjunto que possibilita novas perspectivas quanto para os públicos como para as empresa, e assim possibilita este novo modelo de comunicação também nos centros médicos.

Dessa forma, e finalizando, a comunicação hospitalar percebendo esses empecos está apta a modernizar-se e entender que ela é um instrumento poderoso para diagnósticos, curas e amenização de problemas, como vimos

nos casos paliativos. Ela também é usada na agregação de uma profissão que contribui para saúde de todos os indivíduos, amainando problemas sociais. Ganhando desse modo força na era contemporânea do século XXI e sendo objeto de estudos junto ao campo das ciências médicas, sociais e psicológicas.

## Considerações finais

Este artigo foi uma contribuição para área da Comunicação Interna e das Relações Públicas. Visando um estudo em profundidade do que é cultura e quais o avanço dados na era tecnológica. Também é uma análise da cultura local do Brasil, da saúde pública e privada, e como a comunicação se torna ferramenta essencial para contribuição do superávit dos hospitais, sendo esse tão necessário para os cidadãos.

À vista disso, foi feito um estudo de caso focado nos hospitais que trabalham com pacientes em fase terminal. Adentrando no mundo dos médicos e o modo como esses profissionais lidam atualmente com a causa da finitude humana, entendendo também os serviços prestados pelos operadores secundários a esse público. Dessa maneira, foi realizada uma pesquisa em torno do termo “medicina paliativa” e o contexto histórico que chegou ao que conhecemos hoje; sendo essa uma maneira de compreender a cultura inicial e como esses casos são trabalhados ao longo do tempo. Por fim, a reunião desses dados concluiu ações e análises que adentram na psicologia frankiana simultaneamente com a comunicação interna e a compreensão da cultura como instrumento de conscientização do pensamento e sentimentos humanos. Forjando os médicos a encontrar a sua vocação primária e não perder o sentido de sua profissão e excitando os pacientes no encontro positivo do sofrimento e no tratamento adequado para sua saúde e bem – estar, até mesmo em momentos conflituosos que a vida possibilita.

## Referências

BERLO, David Kenneth. *O Processo da Comunicação Humana: introdução à teoria e à prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CESCA, Cleuza Gertrudes Gimenes. *Comunicação Dirigida Escrita na Empresa - Teoria e prática*. 3º ed. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

CURVELLO, João José Azevedo. *Comunicação Interna e Cultura Organizacional*. 2. ed. rev. e atual. Brasília: Casa das Musas, 2012.

FRANKL, Viktor Emil. *A Vontade de Sentido: fundamentos e aplicações da Logoterapia*. São Paulo: Paulus, 2011.

FRANKL, Viktor Emil. *Em busca do Sentido - Um Psicólogo no Campo de Concentração*. São Leopoldo: Sinodal / Petrópolis: Vozes, 1991.

IANHEZ, João Alberto. *Relações Públicas nas Organizações*. In: *Obtendo Resultados com Relações Públicas*. São Paulo: Pioneira, 1997.

KUNSCH, Margarida Maria Krohling. *Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada*. 3º ed. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

LIMA, Adriana Braitt, & SANTA ROSA, Darci de Oliveira. *O Sentido de Vida do Familiar do Paciente Crítico*. Revista da Escola de Enfermagem da USP. Vol.42, n.3, pp.547-553, 2008. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/reeusp/v42n3/v42n3a18.pdf>> Acesso em 30 de novembro de 2020.

TAMADA, Jacqueline Kaori Tozaki Tamada.; DALANEZE, Aline Skawinski; BONINI, Luci Mendes de Melo e MELO, Tatiana Ribeiro de Campos. *Relatos de médicos sobre a experiência do processo de morrer e a morte de seus pacientes*. Revista de Medicina da Universidade de São Paulo.; Abr-Jun 96(2):81-7, 2017. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revistadc/article/view/121660>> Acesso em 30 de novembro de 2020.

