



2010 | 2

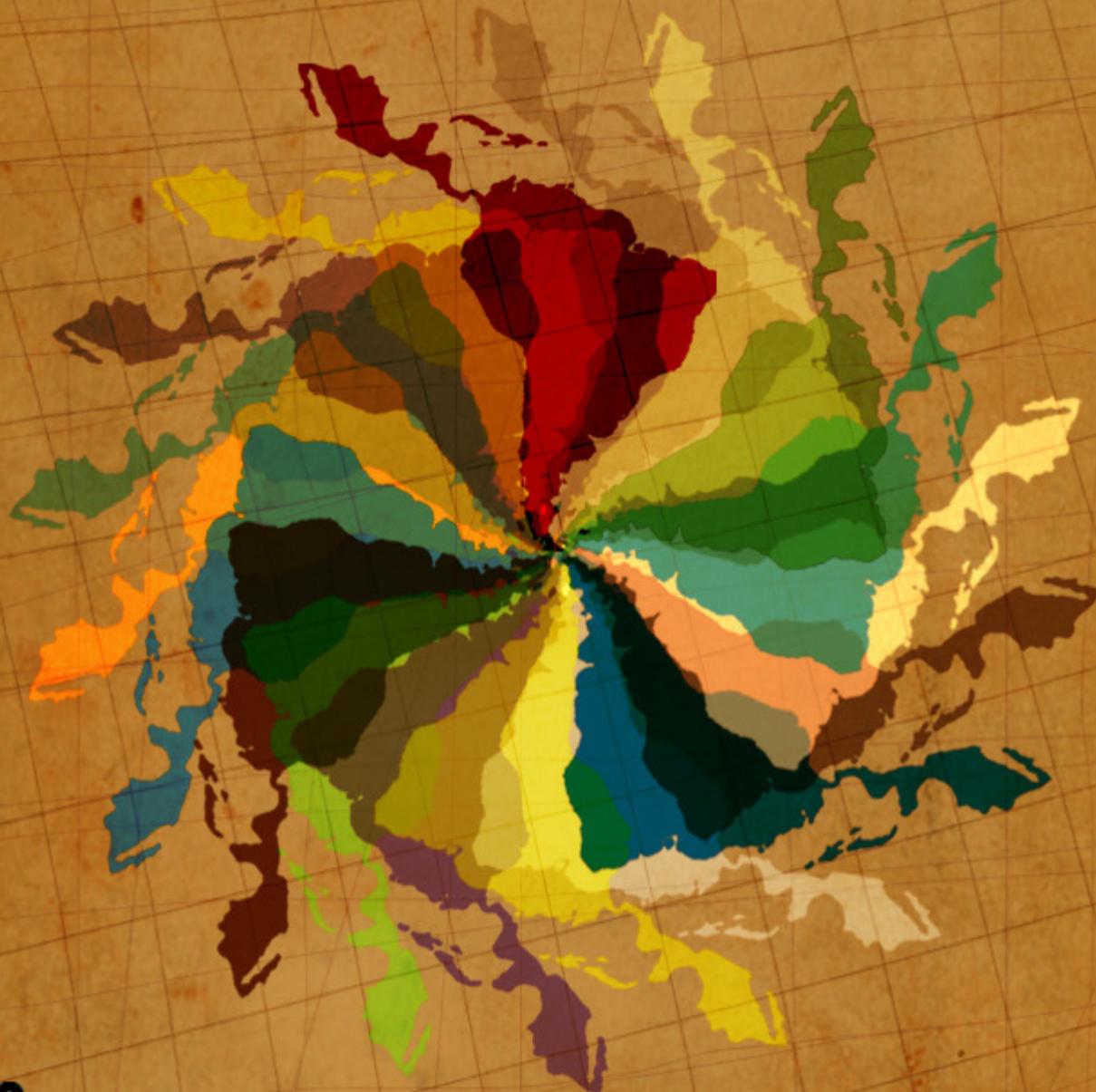
Nº 23

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

CIBERLEGENDA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MÍDIA E AMÉRICA LATINA



SUMÁRIO

MÍDIA E AMÉRICA LATINA

ARTIGOS

- 1** **Ficções do real: Notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea** **6**
Beatriz Jaguaribe
- 2** **Mercado cinematográfico latino-americano nos anos 2000: Uma negociação entre o local e o global** **15**
Lia Bahia
- 3** **Figuraciones de la Revolución: Cine y literatura en México en el siglo XX** **27**
Sebastião Guilherme Albano da Costa
- 4** **A visita de Pasolini ao Brasil: Um Terceiro Mundo melancólico** **38**
Maria Rita de Oliveira Aguiar Nepomuceno
- 5** **Culturas em ação: Notas sobre a hibridação ou hibridização dos produtos midiáticos na televisão brasileira** **49**
Naiana Rodrigues da Silva
- 6** **Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena: O caso do projeto "Vídeo Nas Aldeias"** **61**
Eliete da Silva Pereira
- 7** **Da ideologia editorial aos critérios de noticiabilidade: processo de construção de veículo de imprensa alternativa digital para a América Latina.** **73**
Alexandre Barbosa
- 8** **A notícia no contexto do Mercosul: Um estudo de caso da referencialidade Brasil-Uruguaí na mídia online** **84**
Jandré Corrêa Batista, Anelize Maximila Corrêa
- 9** **Sur o no Sur: A construção transnacional da América Latina desde as migrações e os usos sociais da internet** **99**
Liliane Dutra Brignol

RESENHA

- 10** **A (re)existência do Sul: Mídia e política na América Latina** **112**
Flora Daemon

EDITORIAL

Ciberlegenda N° 23 – 2010/2

Prezados leitores,

Esta edição da **Ciberlegenda** apresenta um conjunto de discussões sobre as diversas manifestações midiáticas que hoje se dão na América Latina. Ao escolher este tema, pretendemos problematizar os discursos que se forjam na complexa esfera das mídias de nossa região, em suas diferentes conexões com a cultura, a política e as tecnologias digitais.

Os nove artigos e a resenha que compõem esta edição trazem à cena reflexões acerca das produções audiovisuais, das teorias da comunicação, dos estudos culturais e das experiências em plataformas multimidiáticas que dinamizam os limites do continente. Esse panorama articula alguns dos embates e dos desafios políticos que atualmente se processam no campo da comunicação, e que afetam tanto a constituição das subjetividades como das sociabilidades na América Latina.

A especificidade da experiência brasileira se agrega a tais discussões, enfatizando nosso peculiar pertencimento a esse contexto, no intuito de equacionar nossas próprias reflexões numa dimensão mais continental.

Considerando esse instigante enfoque, a **Estação Transmídia** traz, mais uma vez, várias contribuições de autores convidados que apresentam suas perspectivas sobre a temática, através de uma experimentação de linguagens que dialoga de um modo mais ousado com a multiplicidade de materiais disponíveis na internet.

Agradecemos a colaboração de todos os autores que participaram desta edição, desejamos uma boa leitura e aproveitamos, também, para agradecer o valioso trabalho da equipe editorial e dos pareceristas.

Atenciosamente,

Mauricio de Bragança e Paula Sibilia

Coordenadores da Equipe Editorial



CIBERLEGENDA

EQUIPE EDITORIAL

Coordenadores editoriais

Paula Sibilía
Maurício de Bragança

Vice-coordenadora editorial

Thaiane Oliveira

Editor de Layout e Webdesigner

Luiz Garcia Vieira Jr
Thiago Petra

Sub editores

Ana Paula Ladeira Costa
Luiz Garcia Vieira Jr
Flora Daemon
Thiago Petra

Revisores

Alba Livia Tolon Bozi
Lucas Laenter Waltenberg
Isac Guimarães

CIBERLEGENDA é uma publicação eletrônica do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Edição N° 23, 2010/2
ISSN 1519-0617

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Efendy (Brasil)
Ana Paula Goulart Ribeiro (Brasil)
Eduardo Vizer (Argentina)
Héctor Sepúlveda (P. Rico)
Luiz Signates (Brasil)
Milton Campos (Canadá)
Raul Fuentes (México)
Regina Andrade (Brasil)
Roger de la Garde (Canadá)
Professores do PPGCOM/UFF (Brasil)

CONSELHO CONSULTIVO DE AVALIAÇÃO

Pareceristas Doutores

Adalberto Müller
Afonso de Albuquerque
Alessandra Aldé
Ana Lucia Enne
Aníbal Bragança
Benjamin Picado
Carla Barros
Carla Rodrigues
Denis de Moraes
Cezar Migliorin
Edvaldo Souza Couto
Eduardo de Jesus
Eliana Monteiro
Erick Felinto
Evelyn Orrico
Fabián Rodrigo Magioli Núñez
Fátima Regis
Fernando Moraes da Costa
Fernando Resende
Guilherme Nery
João Luiz Vieira

José Ferrão Neto
Kleber Mendonça
Leticia Canterela Matheus
Lilian França
Liliane Heynemann
Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo
Maria Cristina Franco Ferraz
Marco Roxo
Mariana Baltar
Mariana Martins Villaça
Marildo Nercolini
Maurício de Bragança
Maurício da Silva Duarte
Mauricio Parada
Mônica de Fátima Rodrigues Nunes Vieira
Nara Maria Carlos de Santana
Nilda Jacks
Paula Sibília
Patrícia Saldanha
Pedro Plaza Pinto
Rafael Fortes
Rodrigo Labriola
Roberto Reis
Rodrigo Murtinho
Rogério Martins de Souza
Simone Maria Andrade Pereira de Sá
Silvana Louzada
Tadeu Capistrano
Tunico Amancio
Vânia Torres
Wilson Borges

Pareceristas Doutorandos

Adriane Martins
Amilcar Bezerra
Alba Lívia
Ana Paula Silva Ladeira Costa
Ariane Diniz

Beatriz Polivanov
Cláudia Linhares Sanz
Danielle Brasiliense
Erly Milton Vieira Junior
Emmanoel Ferreira
Fabíola Calazans
Fabro Steibel
Frederico Carvalho
Gabriel Cid
Geisa Rodrigues Leite
Gláucio Aranha
Hadija Chalupe
Heitor Luz da Silva
Ilana Feldman Marzochi
Igor Sacramento
Isac Guimarães
Ivonete Lopes
José Cláudio Castanheira
Julio Cesar de Oliveira Valentim
Larissa Moraes
Leonardo de Marchi
Lia Bahia
Luiz Felipe Zago
Luiz Adolfo de Andrade
Marcel Vieira
Marcela Antelo
Marcelo Garson
Marina Caminha
Marina Tedesco
Michelle Roxo
Nelson Ricardo Ferreira da Costa
Pedro Lapera
Rafael de Luna
Simplício Neto

Pareceristas ad hoc

Maria Alice Nogueira
Sandro Torres



Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea

Fictions of the real: notes on the aesthetics of realism and the pedagogies of the gaze in contemporary Latin America

Ficciones de lo real: notas sobre las estéticas del realismo y las pedagogías de la mirada em la América Latina contemporânea

Beatriz Jaguaribe ¹

RESUMO Este artigo discute, seletivamente, como as novas estéticas dos realismos latino-americanos no cinema, reality shows, relatos biográficos e *reality tours* promovem uma “pedagogia do olhar”. Ao fazerem uso do “efeito do real” e do “efeito de realidade”, as novas estéticas realistas legitimam suas ficções enquanto interpretações da realidade. Na saturação midiática contemporânea, as novas estéticas realistas oferecem retratos da “realidade” enquanto participam da cultura do espetáculo e do entretenimento.

PALAVRAS-CHAVE Realismo; ficção; verossimilhança; pedagogia; entretenimento.

ABSTRACT This essay selectively discusses how the new Latin American aesthetics of realism in films, reality shows, biographical narratives and reality tours provide a “pedagogy of the gaze”. While making use of the “effect of the real” and the “reality effect”, these new realist aesthetics legitimate their fictional devices as interpretations of reality. In our media saturated contemporary cultures, the new aesthetics of realism offer portraits of “reality” and also participate in the culture of the spectacle and of entertainment.

KEYWORDS Realism; fiction; verisimilitude; pedagogy; entertainment.

RESUMEN Ese ensayo discute, selectivamente, como las nuevas estéticas del realismo latinoamericanos en el cine, reality shows, relatos biográficos y reality tours promueven una “pedagogía de la mirada”. Por medio del uso del “efecto del real” y del “efecto de realidad”, esas nuevas estéticas realistas legitiman sus ficciones como interpretaciones de la realidad. En la saturación de las sociedades mediáticas contemporáneas, las nuevas estéticas del realismo ofrecen retratos de la “realidad” y también participan de la cultura del espectáculo y del entretenimiento.

PALABRAS CLAVE realismo; ficción; verosimilitud; pedagogía; entretenimiento.

¹ Beatriz Jaguaribe é professora da Escola de Comunicação da UFRJ. Entre suas publicações estão os livros: O choque do real: estética, mídia e cultura(2007), Mapa do Maravilhoso(2001), Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro (1998).

Os múltiplos mundos coexistentes da modernidade tardia não cabem numa única metáfora. A gaiola de ferro do desencantamento weberiano convive com o shopping mall dos desejos fetichistas que, por sua vez, também se justapõe aos terrenos marginalizados da escassez e da pobreza. Entretanto, nestes âmbitos desencantados e re-encantados da modernidade compartilhamos uma condição. Essa condição é nossa exposição ao universo das representações midiáticas. Mas é, justamente, em sociedades midiáticas saturadas de imagens, slogans publicitários, parques temáticos, templos do consumo e espaços funcionalizados que assistimos a um boom de produtos e expressões artísticas realistas que buscam representar a realidade ou a “vida como ela é”. Documentários, filmes de ficção, reportagens jornalísticas, fotografias públicas, blogs, biografias, diários e autobiografias revelam essa ânsia pela captura de eventos ou vidas reais. Esta demanda pela retratação da realidade combina-se, por sua vez, com a busca por desejos publicitários, mundos oníricos e revelações do sagrado.

Em vários ensaios recentes tenho argumentado que as novas estéticas do realismo em filmes, documentários, narrativas e fotografias públicas oferecem uma *pedagogia da realidade*². Por “pedagogia da realidade” compreendo o uso de estéticas realistas em várias modalidades e expressões como meio de ilustrar retratos da realidade contemporânea de uma forma legível para espectadores ou leitores. Trata-se de uma pedagogia porque estes registros oferecem pautas interpretativas permeadas pelo sentido comum de problemas cotidianos compartilhados. Estas pedagogias da realidade realista não são homogêneas justamente porque as realidades

são disputadas e socialmente fabricadas. Mas o uso de estéticas realistas para tecer pedagogias do olhar cumpre uma função importante porque estas estéticas problematizam questões culturais, sociais e individuais visando legitimar suas visões específicas do mundo. Embora toda manifestação artística ou midiática tenha um busca de legitimidade para abalizar suas visões do mundo, as estéticas realistas detêm forte poder de persuasão porque foram naturalizadas enquanto apreensões interpretativas da realidade social moderna. Entretanto, para funcionarem e obterem repercussão as novas estéticas do realismo na mídia e em obras artísticas devem não somente possuir legibilidade como também devem tecer suas visões do mundo de maneira entretida. São pedagogias realistas da realidade que informam e atuam no mundo do espetáculo e do entretenimento.

Enfocando seletivos exemplos latino-americanos, neste breve comentário, quero retomar essa discussão sintetizando as estéticas do realismo em três vertentes. A primeira se refere ao uso de novas estéticas realistas no cinema e em narrativas literárias; a segunda enfoca o uso do realismo como forma de legitimação das invenções do eu em reality shows, blogs, e relatos de testemunho; finalmente, a terceira vertente explora a venda de reality tours exemplificadas pelos *Favela Tours* que agora proliferam na cidade do Rio de Janeiro. Embora o “boom” realista seja um fenômeno global atestado pela proliferação de reality shows, a nova relevância do documentário e o prestígio do foto-jornalismo e dos relatos de testemunho, centro meus comentários em exemplos extraídos de estudos de caso latino-americanos. A escolha particular de exemplos latino-americanos não se deve somente aos critérios de adequação com a minha área de especialização, mas também corresponde a uma hipótese. Argumento, neste sentido que – apesar de

2 Ver Beatriz Jaguaribe, *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.



enormes diferenças entre os países díspares que compõem a América Latina – há alguns ingredientes de simbolização social que permeiam a atual cultura midiática. Nos novos cenários tumultuados dos centros urbanos latino-americanos temos correlações contraditórias. Por um lado, há novos processos de redemocratização e a divulgação dos imaginários sociais por meio das mídias, destacando-se, neste caso, o poder das redes de televisão tais como Rede Globo, Televisa, Telefe, entre outras. Por outro, várias das principais cidades latino-americanas estão minadas pelas incertezas geradas pela falta de segurança pública, corrupção endêmica e a cultura da violência gerada pelo narcotráfico. Nestes cenários onde se justapõem esperança e desmanche social, reivindicação política e agruras econômicas, violência e demandas de consumo, debilidade da cultura escolar e proliferação da cultura midiática, as novas estéticas do realismo tecem retratos explicativos das conturbadas metrópoles. Minha hipótese, portanto, é que as incertezas dos novos cenários urbanos geram uma demanda por representações que oferecem um mapeamento legível e que esta cartografia do atual deve ser fabricada sem ranço letrado ou vocabulários eruditos. Daí a importância do registro realista entretido, legível e intensificador.

Novos realismos na narrativa literária e no cinema

No romance do século XIX, as estéticas do realismo buscaram aguçar a suspensão da descrença por meio da verossimilhança ficcional. Nas narrativas do romance realista os conflitos psicológicos, os eventos do cotidiano, as descrições plausíveis e o enredo dramático eram pontilhados pelo “efeito do real” que garantia ao leitor a

representação convincente da realidade³. Nas suas diferentes vertentes, o romance realista do século XIX oferecia retratos críticos da sociedade, mas este desnudamento da realidade era assegurado por uma linguagem apoiada no sentido comum da existência. O romance realista colocava em quarentena as quimeras românticas, as fantasias do fantástico e a existência de realidades mágicas. Para o crítico Peter Brooks, uma das estratégias narrativas do romance realista do século XIX era o forte compromisso com a visualidade construída por meio de descrições plausíveis e intensas⁴.

As novas estéticas realistas não repetem, necessariamente, o cânone das imagens e narrativas realistas do passado. Assim, as descrições detalhadas do ambiente que pautavam o romance realista do século XIX são muitas vezes preteridas em prol de uma prosa ágil que delinea o personagem e seu mundo através da fala ou da ação. O ponto de vista onisciente em terceira pessoa que conferia autoridade ao narrador realista do século XIX é também muitas vezes substituído por uma narrativa subjetiva em primeira pessoa visando intensificar a verossimilhança e o apelo empático. Já na fotografia e no cinema, as novas estéticas realistas enfatizam o “efeito de realidade”. Não se trata apenas do “efeito do real” destacado por Barthes. Segundo Barthes, o “efeito do real” é dado no texto literário por meio de detalhes de ambientação que embora irrelevantes ao enredo são cruciais para dotarem o texto de verossimilhança realista⁵. Este “efeito de realidade” contemporâneo não depende somente do detalhe verossímil, mas da força de intensificação da imagem que cria uma ilusão de realidade maior

3 Ver o ensaio clássico de Roland Barthes “*El efecto de lo real*”. Em *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Lunaria, 2000.

4 Ver Peter Brooks, *Realist Vision*. New Haven, Yale University Press, 2005.

5 Ibid 2.

do que a nossa percepção amorfa do cotidiano⁶. O “efeito de realidade” pode ser empregado no cinema não realista, em histórias fantásticas ou no realismo mágico. A diferença, entretanto, é que as estéticas realistas não exigem o mesmo tipo de suspensão de descrença da narrativa ou imagem fantástica. Justamente porque as estéticas do realismo se apoiam na representação da realidade naturalizada pelo sentido comum cotidiano elas camuflam seus próprios mecanismos de ficcionalização. Em outras palavras, as imagens realistas tornam a realidade mais vivida e interpretável.

Portanto, a despeito das consideráveis diferenças entre as velhas e novas estéticas realistas – diferenças essas intensificadas pelo uso de tecnologias visuais – tanto as novas estéticas realistas quanto as velhas do século XIX possuem algo em comum que justifica o uso do escorregadio termo “realista”. Este algo em comum é a prerrogativa de que as imagens e narrativas realistas buscam retratar a realidade tal como ela é percebida pelo sentido comum racional e secular. As narrativas e imagens realistas mostram, muitas vezes, uma realidade suja, sórdida, violenta e desesperançada, uma realidade pouco palatável que, entretanto, é legível. Para leitores e espectadores alheios aos discursos acadêmicos ou especializados, estes retratos vividos do desmanche social oferecem ponteiros interpretativos porque o realismo estético acionado é carregado de verossimilhança e intensidade ficcional. Enquanto nossa experiência do cotidiano é dispersiva, amorfa e pontuada por interrupções e manifestações alheatórias, as estéticas do realismo são dirigidas; elas têm ação intensificadora porque oferecem uma moldura interpretativa que torna a ficção mais convincente do que a vivência multifacetada cotidiana. O impacto das novas estéticas realistas

é global como pode ser atestado pela demanda por produtos associados ao realismo, mas na América hispânica, os novos registros realistas vão contra o desgaste do realismo mágico ao enfatizar os cenários contraditórios das metrópoles, conflitos sociais e experiências de violência. No Brasil, os novos realismos despontam dentro de gêneros como o romance policial e a narrativa da violência urbana, ou em retratos do cotidiano que esmiúçam, como maior ou menor pendor psicológico ou naturalista, os impasses de vidas anônimas.

Não há uma homogeneidade nos novos realismos estéticos. Basta citar alguns exemplos da filmografia latino-americana e verificar que o realismo de Adrián Caetano no filme *Bolívia* (2001) pouco tem a ver com o realismo de Pablo Trapero em *El Bonarense* (2002) e estes dois diretores rio-platenses distanciam-se também, por sua vez, do realismo trágico ao estilo de Alejandro Iñárritu em *Amores Perros* (2000). Em Bolívia, tal como argumenta Gonzalo Aguilar, a violência não é medida por ações sanguinolentas, nem por atos espetaculares⁷. Filmado em preto e branco granuloso e valendo-se da excelente atuação de atores amadores, *Bolívia* nos conta a história de um imigrante boliviano que tenta a sorte trabalhando num boteco sórdido em Buenos Aires. Embora o protagonista seja morto ao final do filme, este ato criminoso é apenas o desfecho de uma escalada de violências potencializadas por meio de palavras insultantes, olhares desconfiados e pedidos peremptórios que compõem as instâncias cotidianas da exploração vivenciada pelo protagonista. Já *El Bonarense* faz uso do formato do filme thriller para contar a história da corrupção policial e o embrutecimento do jovem protagonista que busca ingressar na força policial de Buenos Aires. Com *Amores Perros*, temos o surgimento de histórias

6 Veja Joel Black, *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*. Nova York, Routledge, 2002.

7 Ver Gonzalo Aguilar, *Other Worlds, New Argentine Film*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.



trágicas nos novos cenários metropolitanos de uma cidade do México caótica, desigual, violenta e híbrida. As discrepâncias sociais e a fatalidade do acaso acabam por emparedar os diversos personagens retidos nas engrenagens da cidade que os supera. No Brasil, o documentário do cineasta Eduardo Coutinho em filmes como *Babilônia 2000*, *Santo Forte* (1999) e outros, por exemplo, não possui parentesco com o realismo do choque presente no filme *Ônibus 174* (2002) de José Padilha e Felipe Lacerda. Enquanto Coutinho utiliza técnicas de entrevistas empáticas e registra a capacidade narrativa dos seus protagonistas, Padilha e Lacerda enfocam cenas de violência e confrontação buscando deslindar não a singularidade das experiências humanas, mas as mazelas do social onde estas experiências despontam como fruto de condicionantes sociais. Enquanto a câmera de Coutinho é pouco inventiva e seus filmes carecem de ação, a câmera de Padilha e Lacerda registra eventos repletos de adrenalina. Em *Ônibus 174*, as entrevistas não são uma finalidade em si, mas atuam como argumentos em prol de diagnósticos do social respaldados pela lógica de causalidades e culpabilidades. Elenquei estes exemplos seletivos apenas para sublinhar que, apesar de vastas diferenças, todos estes filmes produzem retratos críticos da vida urbana, apontam para a violência e o preconceito e esmiúçam os impasses de pessoas acossadas por circunstâncias adversas.

Em contraste com os filmes de denúncia social dos anos 1960, essas novas produções não esboçam utopias coletivas redentoras, nem insistem em apontar caminhos sociais alternativos. Mas ao traçarem retratos candentes do desmanche social metropolitano estes filmes oferecem uma leitura da vida urbana contemporânea acossada pela incerteza. Em filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) a pedagogia

realista da realidade é reforçada pela porosidade entre os domínios da ficção e do documentário. Fazendo uso do choque e da violência, estes filmes oferecem epifanias negativas que possuem forte ressonância simbólica porque estes retratos ficcionais são espelhados sobre “fatos verídicos”. Assim, o filme *Cidade de Deus*, baseado no romance de Paulo Lins, evoca a real existência desta favela carioca e dos personagens históricos que efetivamente existiram. No final do filme há, inclusive, o cotejamento dos rostos dos atores com os personagens reais que eles interpretaram. Já *Carandiru, o filme*, é uma ficcionalização do livro testemunho do médico Drauzio Varela, assim como *Tropa de Elite* é baseado no livro de ficção *Elite da Tropa* escrito pelo ex-secretário de segurança do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, e por Rodrigo Pimentel e André Batista, dois ex-integrantes da polícia especial, o Bope. Pimentel, por sua vez, é também co-autor do roteiro de *Tropa de Elite*. O crucial neste entrecruzamento entre ficção e documentário é o uso estratégico das estéticas realistas. Se um filme como *Tropa de Elite* tivesse sido filmado com uma linguagem surreal ou fantástica ele não teria tido a mesma repercussão social. Filmado no registro de um realismo espetacularizado, *Tropa de Elite* foi divulgado não somente como uma autêntica representação da realidade mas também como registro explicativo da mesma. Em outras palavras, o filme fez uso da nossa naturalização cotidiana do registro realista para alavancar uma ficção verossímil recheada de diagnósticos sociais.

As invenções do self no registro realista

Se nos filmes e narrativas de ficção realista há o uso da verossimilhança documental como apoio ao enredo ficcional, nas produções de *reality shows*, blogs confessionais, diários e autobiografias alimentamos nossa ânsia por ficções reais e vidas

imaginárias. Nos *reality shows* o que se capta não é meramente a vida banal de pessoas sem notórios talentos, mas também as possibilidades de invenção de personalidades performáticas. Retidos em casas laboratórios, alojados em ilhas paradisíacas ou sobrevivendo em terrenos hostis, os participantes de *reality shows*, *survival shows*, entre outros, devem aparentar ser mais do que *hamsters* amestrados no casulo televisivo. Embora os participantes não controlem as empatias do público e menos ainda possam opinar sobre os cortes na montagem do show, todos os protagonistas dos *reality shows* projetam personagens cujas características pessoais são legíveis para o público. De certa forma, o êxito do participante se mede pela sua capacidade de imprimir uma aura de autenticidade ao seu desempenho. Embora os cortes de edição estejam fora do alcance dos participantes, eles podem projetar identidades televisivas e reforçar valores e normas. Na atuação com os colegas e o auditório revelam as pautas de conduta que produzem uma “persona”. Essas pautas, por sua vez, espelham características sociais marcantes. Assim nas sucessivas versões do Big Brother Brasil uma leva de vencedores era caracterizado por serem simpáticos e emotivos e não necessariamente por se adequarem habilmente ao padrão da pessoa competitiva que distingue os “*winner*” dos shows americanos. O ponto a ser ressaltado é que os shows despertam interesse porque nos dizem que são “*reality*” já que lidam como pessoas verdadeiras e não atores, mas também são “show” porque colocam essas pessoas em situações simuladas que oferecem prazeres voyeurísticos ao telespectador.

A despeito de sua imensa variedade, as autobiografias de gente anônima, os diários, relatos de testemunho e memórias visuais e escritas articulam seu poder de persuasão por meio do valor depositado no vivido, na autenticidade da

experiência narrada em primeira pessoa e na legitimidade política do local de onde se fala. Em contraste como o jogo de máscaras lúdicas que despontam na internet, estes relatos em primeira pessoa demandam um pacto com o leitor apoiado em critérios de autenticidade e veracidade onde o autor-narrador deveria coincidir com uma pessoa real⁸. Já dizia Kracauer nos idos anos 1920 sobre a voga dos best-sellers que: “Quando as pessoas não têm nada, o sentimento é tudo. Humaniza a tragédia sem a abolir e obscurece qualquer crítica que possa ameaçar a preservação de conteúdos datados”⁹. Tratando-se da diversidade das escritas autobiográficas que proliferam no mercado, a questão não é mais preservar “conteúdos datados”, já que novas identidades sexuais, novos protagonistas sociais e novas agendas de agenciamento oferecem um variado cardápio de personagens que não se conformam a normas específicas. Livros de memórias de ex-prostitutas, sagas de superação do alcoolismo ou de drogas, relatos de transformações sexuais e compulsões eróticas, entre tantos outros, não recauchutam, necessariamente, conteúdos datados, mas fazem uso do interesse voyeurístico pela experiência vivida e depositam o valor do sentimento individual como legitimidade de escrita. Em outras palavras, a vida anônima, porém, repleta de sentimentos é instigante porque oferece possibilidades de identificação. Diria que a diferença entre os relatos autobiográficos contemporâneos e aqueles que foram examinados por Kracauer nos anos 1920 é que o conceito de autoria foi ampliado e democratizado,

8 Ver o texto de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975 e o livro de Paula Sibília, *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

9 Ver o texto de Siegfried Kracauer, “*On Bestsellers and Their Audience*” em *The Mass Ornament*, tradução de Thomas Levine, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 96. A tradução do inglês é minha.



os critérios de publicação não obedecem a cânones letrados ou artísticos e os perfis desenhados não precisam possuir virtudes reconhecidas, mas força de expressão do vivenciado¹⁰.

“The Real Thing” no Favela Tour

Finalmente, é esta força da vivência do cotidiano acoplado ao desejo de entrever “*the real thing*” que está sendo posto à venda nas várias favelas tours que agora proliferam no Rio de Janeiro. Incrustadas nos morros cariocas e espalhando-se pelas periferias, as favelas cariocas sempre tiveram marcada presença na fisionomia da cidade. Entretanto, somente nos anos 1990, a favela da Rocinha, tida como a maior da América do Sul, passou a sediar vários *tours* turísticos¹¹. Como a crescente visibilidade do Rio de Janeiro mediante os eventos globais como a Copa do Mundo do Futebol a ser realizado no Brasil em 2014 e o advento das Olimpíadas no Rio de Janeiro em 2016, as autoridades municipais e federais, bem como empresários do setor privado passaram a investir fortemente no repertório cultural e simbólico da cidade. Enquanto presença avassaladora na cidade, as favelas não poderiam ser obliteradas destes planos de remodelação. Os planos incluem desde a erradicação do narcotráfico pelas forças policiais conhecidas como Unidades de Polícia Pacificadora (UPPS), até esforços de urbanização já implementados anteriormente pelos projetos de urbanização do favela-bairro, e finalmente as estratégias de inclusão da favela também incidem no âmbito do turismo com a proliferação de *tours*.

Minha leitura da favela tour está acoplada a

¹⁰ Ver a análise de Siegfried Kracauer em “*The Biography as an Art Form of the New Bourgeoisie*” em *The Mass Ornament*. p. 101-107. A tradução do inglês é minha. Ver livro de Paula Sibilia, *O show do eu*, Ibid 6.

¹¹ Desde 1993, a favela da Rocinha é considerada um bairro pelas autoridades municipais. Entretanto, a presença do tráfico de drogas e a falta de legalização de inúmeras moradias caracterizam esta vizinhança como uma favela.

três premissas interligadas. A primeira postula que os imaginários sobre a favela refletem as agendas contraditórias da modernidade e da modernização no Rio de Janeiro. As representações jornalísticas e artísticas da favela esboçadas no início do século XX e a retratação das mesmas por viajantes estrangeiros e artistas modernistas nos anos 1920-50 refletem as transições entre um diagnóstico da favela como elemento atávico que deveria ser eliminado pela modernização progressiva e a visão da favela como fonte de invenção estética e local de pujante cultura popular¹². No momento contemporâneo, o caudal de filmes, reportagens, fotografias públicas e narrativas revelam que a favela tornou-se um terreno de disputa numa batalha de representações. Por um lado, temos a favela entrevista como local de violência, narcotráfico, escassez e pobreza e, por outro, há a celebração da favela como a “comunidade imaginada”, o local da invenção popular e de agenciamento político.

O aspecto a ser destacado aqui em termos da discussão sobre as estéticas do realismo é que a favela já não está sendo representada apenas por artistas e jornalistas da classe média, mas ela também é o foco central de uma nova leva de autores, cineastas e fotógrafos extraídos das próprias comunidades. Por meio de oficinas comandadas por ONGs e através de parcerias entre as comunidades, governo e empresas as novas versões da favela assinalam a democratização da autoria. Conforme tenho argumentado, essas produções fazem uso das estéticas do realismo não somente por uma questão de opção estética, mas também porque as estéticas realistas tendem a tecer a equiparação entre representação e realidade e ganham legitimidade por meio de sua naturalização.

A segunda premissa a ser destacada e que

¹² Ver Beatriz Jaguaribe “*Favela Tours*” no livro, *O choque do Real: estética, mídia e cultura*, Ibid 1

já foi anteriormente mencionada é que a favela tour vende a experiência do “*the real thing*”. Essa experiência do “*the real thing*” é alimentada não somente pelo passeio em si, mas também pelos repertórios midiáticos previamente sedimentados. Apesar de nenhum dos tours da favela incluir a favela de Cidade de Deus na sua programação, uma porcentagem considerável de turistas entrevistados pela pesquisadora Bianca Freire Medeiros (2009) revelou que se animaram a fazer o tour por conta do filme. Além do citado *Cidade de Deus*, há uma ampla gama de filmes que têm a favela como foco temático, basta citar *Tropa de Elite*, *Favela Rising*, *Notícias de uma guerra particular*, *Falcão*, *meninos do tráfico*, entre outros. As produções artísticas e midiáticas assim como os próprios *tours* são consumidos como espetáculos da realidade.

Finalmente, minha última premissa sobre a proliferação dos tours diz respeito à hiper visibilidade das favelas. Diante desta presença inexorável das favelas, principalmente levando-se em conta a topografia da cidade do Rio de Janeiro e as favelas imbricadas nos bairros de classe média alta da Zona Sul da cidade, há um consenso entre autoridades municipais, federais e setores empresariais que é urgente domesticar a favela tornando-a um *trademark* da própria cidade do Rio de Janeiro. Somente com o remake da favela o Rio de Janeiro terá condições de competir enquanto cidade simbólica no circuito do turismo global. Recentemente, não somente a Rocinha, mas a favela Dona Marta, o morro da Providência e as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia possuem *tours* ou passeio turístico. Apesar das variações entre os tours que vão desde passeios com guias que oferecem informações politicamente corretas até tours mais sensacionalistas que vendem uma imagem de safári urbano, todos os *tours* enfatizam que estão oferecendo aos turistas uma visão do

“real Rio” além do cartão postal consagrado. Nota-se que as favelas que entram no circuito turístico são as favelas localizadas na Zona Sul da cidade e a maioria delas oferece não somente uma visita à comunidade de gente trabalhadora e simpática, não somente a experiência da cultura popular, mas também vistas arrebatadoras das praias e morros da cidade.

Os *favela tours*, portanto, a despeito da variação entre eles se encaixam no turismo do *reality tours* que são vendidos em agências globais¹³. Estes *tours* buscam enfatizar que o local onde o turista se adentra é verdadeiro e real, mas que esta “verdadeira realidade” é diferente justamente porque ela não se conforma com o padrão vivencial cotidiano do turista que a visita. Trata-se, portanto, de sublinhar a entrada em “outro mundo” que tanto pode ser vendido como comunidade autêntica, como território de aventuras perigosas, ou como zona de pobreza a ser redimida. Os *tours* que colocam os turistas em jeeps ou que vestem seus guias como figurantes do filme *Indiana Jones* apelam, evidentemente, para a adrenalina da aventura e oferecem a possibilidade do “risco sem risco” que caracteriza os *tours* turísticos em locais repletos do simbolismo do perigo. Num mundo empacotado pelo clichê turístico, em cidades cheias de parques temáticos e centros urbanos re-inventados como museus urbanos ao céu aberto, o apelo do “*reality tours*” e da “*favela tours*”, entre eles, é o contato direto com uma realidade não programada. Evidentemente, a realidade não programada do tour é altamente controlada, assim como são as expectativas dos turistas que foram previamente sedimentadas por

repertórios midiáticos. Entretanto, as periferias pobres da cidade, os bairros esquecidos da Zona Norte da cidade e a própria vivência precária de

13 Ver a pesquisa de Bianca Freire Medeiros, “*The Favela and Its Touristic Transits*”, em *Geoforum*, 40 (2009), p. 580-588.



uma pequena classe média praticamente não são enfocados porque carecem do apelo midiático.

Na sua diversidade, as novas estéticas do realismo afirmam retratos do cotidiano que tanto espetacularizam a realidade quanto geram debates políticos e reivindicações democráticas. Há que se perguntar, entretanto, se o predomínio das estéticas realistas não termina por obscurecer os múltiplos imaginários que compõem as facetas do mundo contemporâneo. Nestas pedagogias da realidade realista corremos o risco de empacotar diagnósticos e consumir enredos e imagens que sequestram os mundos alternativos da imaginação crítica e onírica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds, New Argentine Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

BARTHES, Roland. "El efecto de lo real". *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria, 2000.

BLACK, Joel. *The Reality Effect: Film Culture and the Graphic Imperative*. Nova York, Routledge, 2002.

BROOKS, Peter. *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press, 2005.

FREIRE MEDEIROS, Bianca. "The Favela and Its Touristic Transits", *Geoforum*, 40: 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Ficções do real: Notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea
Beatriz Jaguaribe

Data do Envio: 07 de setembro de 2010.
Data do aceite: 02 de novembro de 2010.



2

Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000¹

New contexts, other strategies: notes about Latin American cinema in the 2000s

Nuevos contextos, otras estrategias: notas sobre el cine de América Latina en la década de 2000

Lia Bahia²

RESUMO O trabalho avança hipóteses sobre as relações entre poderes locais e globais que envolvem a produção dos cinemas latino-americanos nos anos 2000. A historiografia recente destas cinematografias é o fio condutor para a análise das vertentes políticas, culturais e econômicas dos cinemas latino-americanos. Contextualizados pela globalização cultural e econômica, a produção dos cinemas nacionais se explicita como campo de batalha híbrido, no qual os aspectos simbólicos e mercadológicos estão profundamente imbricados.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; América Latina; Globalização; Cultura

ABSTRACT This paper poses hypotheses about the connection between local and global powers involved in the production of Latin American cinema during this decade. The recent historiography of these national cinemas is the guiding principle for the analysis of the political, cultural and economic trends of Latin American cinema. Contextualized by cultural and economic globalization, the production of national cinemas is explained as a battleground hybrid, in which symbolic and market issues are deeply interlinked.

KEYWORDS Cinema; Latin American; Globalization; Culture.

RESUMEN El trabajo avanza hipótesis sobre las relaciones entre lo local y lo global que implica la producción de cine latinoamericano en la década de 2000. La historiografía reciente de estas cinematografías es el hilo conductor para el análisis de las dimensiones políticas, culturales y económicas de América cines latinoamericanos. Contextualizada por la globalización cultural y económica, la producción de cines nacionales se explicita como campo de batalla híbrido, en la que los aspectos simbólicos y de mercado están profundamente entrelazados.

PALABRAS CLAVE Cine; América Latina; Globalización; Cultura.

1 Trabalho apresentado no XXVII Congresso da LASA (Latin American Studies Association), em 2009.

2 É mestre e doutoranda do curso de comunicação social, na linha de pesquisa Análise da Imagem e do Som da UFF. Já apresentou comunicações em diversos congressos, entre eles: Socine, Brasa e Lasa. Publicou artigos na revista Contracampo, Sessões do Imaginário, no livro IX Estudos de Cinema – Socine 2008, entre outros. Trabalhou na Ancine com pesquisa de mercado e atualmente é gerente de fomento e difusão da Riofilme.



A produção e o consumo de produtos audiovisuais constituem uma das atividades culturais mais importantes do mundo contemporâneo. São fontes de informação e lazer, possuem papel estratégico na disseminação e afirmação de culturas e se impõem política e economicamente na sociedade mundializada e espetacularizada. Portanto, pensar a atividade cinematográfica sob perspectiva cultural, econômica e política na América Latina torna-se fundamental para avançar hipóteses sobre a democratização sócio-cultural na região. Ainda que a ideia de uma cinematografia latino-americana seja, até o presente momento, essencialmente utópica em face a uma realidade marcada por processos distintos e fragmentados de avanços e recuos de seus cinemas nacionais é fundamental resgatar seus traços comuns.

Segundo Canclini (2005a), compreender as alianças interculturais dos países latino-americanos deve ser a base para se estudar a região, e não tentar responder perguntas sobre as identidades culturais na América Latina. Não se deve, portanto, perguntar-se pelo “ser latino-americano”, mas mostrar a existência de projetos compartilhados na América Latina através de “processos econômicos e comunicacionais, em relação aos intercâmbios financeiros multinacionais e aos repertórios de imagens e informação distribuídos a todo o planeta pelos meios de comunicação”, onde convivem muitas identidades e culturas (CANCLINI, *idem*: 173).

As cinematografias latino-americanas são assimétricas e a simples aproximação geográfica entre os países da região não as reúne e muito menos homogeneiza seus cinemas nacionais. Contudo, a história mais ou menos compartilhada, os projetos políticos e o desenvolvimento semelhante tornaram os cinemas locais, se vistos sob uma perspectiva panorâmica, parecidos entre si.

Os cinemas latino-americanos vêm ganhando

destaque nos estudos sobre a recomposição do mercado cultural na economia globalizada. Mas a realidade é que ainda não se dispõe de informações adequadas e fidedignas sobre o mercado cinematográfico da América Latina. Tampouco, as políticas públicas e as leis que condicionam o desenvolvimento industrial e cultural do cinema foram satisfatoriamente investigadas a fim de contribuir para uma reflexão crítica e integrada de economia e cultura.

Entretanto, os desafios econômicos e culturais dos cinemas latino-americanos foram ampliados, tanto em função das políticas de corte neoliberal, quanto em decorrência dos avanços das tecnologias audiovisuais. No contexto de uma globalização que acirra desigualdades, o desenvolvimento de indústrias cinematográficas nacionais se mostra fundamental para a economia e cultura dos países da região. No que concerne à economia cultura:

(...) as maiores atividades econômicas das próximas décadas estão relacionadas às indústrias culturais e à comunicação. Isto significa que o país que não desenvolver e fomentar sua expressão cultural estará condenado a um papel secundário na economia global. Alguns países, (...) antecipando essa megatendência econômica, já estão ocupando espaços vitais na circulação nacional e internacional de bens culturais. Das dez maiores empresas inglesas, cinco são culturais. A maior receita direta dos EUA vem da indústria bélica e a segunda vem da indústria audiovisual, dos filmes que todo o mundo compra e que ocupam 80% do mercado consumidor de cinema em todo o planeta. (...) O audiovisual é a maior e mais importante indústria cultural (SANTOS e SENNA, Declaração do Canecão 2002, in Meleiro, 2007: 67).

A relevância cultural do cinema está associada à possibilidade de narrar as identidades culturais locais. A produção e difusão de imagens próprias e o reconhecimento da diferença é essencial à construção da diversidade e da democracia no mundo. O cinema, em tempo de transnacionalização cultural, não deve mais se restringir às fronteiras internas. As novas configurações impostas ao cinema, em âmbito mundial, reestruturam o cinema latino-americano, criando interfaces entre o nacional e o internacional.

Para sobrevivência e desenvolvimento dos cinemas locais, os países latino-americanos estruturam políticas públicas e leis específicas para o setor cinematográfico. Sem estratégias públicas de fomento, regulação e fiscalização, o cinema nacional na região se torna inviável como projeto e instrumento de democratização cultural. Canclini enfatiza a relevância de se estabelecer políticas culturais que impulsionem a produção endógena dos países latino-americanos, com o objetivo de expandir nosso desenvolvimento cultural nos mercados globalizados e também para regular sua ação em função dos interesses públicos (CANCLINI, 2004). Torna-se importante, portanto, mapear a posição ocupada pelo cinema latino-americano na época da transnacionalização cultural, levando em conta os novos desafios e as possibilidades que aparecem na contemporaneidade.

O século XXI caracteriza-se pelo cosmopolitismo de um mundo globalizado no qual circulam informações e imagens por todo o planeta. Isso levaria, a princípio, ao contato e troca com outros de diferentes culturas. Porém, se considerada a realidade em que se encontram os países da América Latina, em particular no que concerne a produção, circulação e consumo dos produtos cinematográficos, percebe-se que esse processo está longe de ser tão democrático quanto faz crer

o discurso neoliberal. O lobismo das empresas e do governo dos EUA tem influenciado a atuação deste país na América Latina, alterado a composição dos mercados internos e os modos de fazer cinema na região.

Globalização, mediações e disputas na indústria cultural latino-americana: o lugar do cinema

Com o advento da globalização, das novas tecnologias de comunicação e da internacionalização da cultura, os bens culturais passam a ser percebidos como decisivos no campo simbólico, econômico e político nas sociedades contemporâneas. As novas tecnologias de informação e comunicação transformam não somente a cadeia de produção de um produto cultural, mas a própria lógica do capitalismo. A cultura se converte em um setor que apresenta importantes perspectivas de desenvolvimento econômico com forte vetor de transformação social. Nas palavras de Hall:

(...) A cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais. Os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido, através das tecnologias e da revolução da informação. Uma proporção ainda maior de recursos humanos, materiais e tecnológicos no mundo inteiro são direcionados diretamente para estes setores (HALL, 1997: 2).

O papel das indústrias culturais no mundo hoje, não se dissocia das novas tecnologias da informação e comunicação, gerando transformações econômicas



e mudanças sócio-culturais importantes, no que diz respeito à constituição da esfera do público-privado e ao reordenamento da vida urbana. O Estado cede vez a um padrão de organização societal que tem no mercado o seu principal organizador social. Acompanhando o processo de degradação e descrença na política e nas instituições públicas, a fluidez e flexibilidade constantes da globalização, o mercado recria formas de participação através da mídia e de uma ordem social pautada pelo consumo.

Canclini afirma que os meios de comunicação fizeram irromper as massas populares na esfera pública, deslocando o desempenho da cidadania em direção às práticas de consumo. Assim, os meios de comunicação põem em evidência uma reestruturação geral das articulações entre o público e o privado que pode ser percebida também no reordenamento da vida urbana, no declínio das nações como entidades que comportam o social e na reorganização das funções dos atores políticos tradicionais. Para o autor, os indivíduos encontram códigos comuns através do consumo midiático. A mídia audiovisual ocupa espaço de destaque neste processo de criação de laços de identidade cultural e compartilhamento societário. (CANCLINI, 2001).

Os meios de comunicação massivos se estendem, portanto, ao conjunto da vida cotidiana e influenciam na organização sócio-política. Barbero argumenta que as mídias detêm a capacidade de representar o social e construir a atualidade, além de se constituir hoje como atores sociais que intervêm ativamente na realidade. Essa função é realizada de forma multimídia, isto é, as mídias, diante das novas tecnologias de informação e das mega-alianças entre as empresas de comunicação, passam a complementar umas às outras (BARBERO, 2004a).

Neste cenário, o surgimento de novas mídias de entretenimento caseiro e portátil entre tantas outras

formas, reorganiza alguns padrões de produção, circulação e exibição das produções audiovisuais ao longo da segunda metade do século XX. As tecnologias da informação e comunicação – TV paga, celulares, internet, câmeras portáteis, TV digital – multiplicaram a produção e a demanda por conteúdo audiovisual e estabeleceram novas possibilidades de produção e divulgação de informação e cultura.

A indústria cultural cria a ilusão de conectividade global, “como se o mundo tivesse se tornado, para todos ao alcance da mão”, mas na realidade, esse processo é bastante concentrado, desigual e perverso. A produção, circulação e acesso segmentado dos bens da indústria cultural ampliam as distâncias de acesso a informações e conhecimentos, gerando menores possibilidades de integração efetiva. O grande capital se apóia na unicidade técnica para construir a globalização perversa uma vez que o mercado global irá se utilizar de técnicas avançadas que resultam em aprofundamento das desigualdades econômicas e culturais (SANTOS, 2000:19)³.

Para Canclini, a par das diferenças, desigualdades e desconexões, as intensificações das trocas culturais e da convivência intercultural compõem um processo de mundialização cultural. Com o mundo globalizado, passamos do modo de produção social da multiculturalidade, no qual se admite a diversidade de culturas e supõe-se a aceitação do heterogêneo, para a interculturalidade que implica relações de negociações, conflitos e entrelaçamento constitutivo. Neste mundo da interculturalidade, as fronteiras culturais e ideológicas tornam-se frágeis e os objetos de consumo culturais que circulam nas regiões são variados e convivem uns com os outros (CANCLINI 2005a).

³ Santos ressalta que esse processo poderia ser diferente se o uso político do sistema técnico contemporâneo fosse outro (SANTOS, 2000).

Essas interdependências são acompanhadas por dinâmicas regionais e locais que não se encaixam totalmente, ou são excluídas da globalização. O fenômeno e os efeitos da globalização não incidem da mesma forma em todos os lugares; são desigualmente distribuídos no mundo, entre regiões e no interior de cada nação. Dados evidenciam esse fluxo desigual de poder: Os Estados Unidos ficam com 55% dos lucros midiáticos mundiais, a União Européia, com 25%, Japão e Ásia recebem 15% e os países ibero-americanos somente 5% (CANCLINI, 2004). A assimetria gerada pelo processo da globalização não só agrava as desigualdades econômicas, mas também compromete os desequilíbrios históricos das trocas comunicacionais. A globalização é como afirma Santos "(...) o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista" (Santos, idem: 23).

No entanto, junto à "globalização perversa", emergem processos que sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais e aprofundando a disseminação da diferença cultural em todo o globo. As tendências contra-hegemônicas têm a capacidade de subverter, traduzir e negociar, fazendo com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas menos favorecidas. As culturas, sentindo-se ameaçadas pelas forças da globalização, se fecham em torno de instituições nacionalistas, há um movimento de reinvenção do passado no presente. Os cinemas latino-americanos são produtos próprios de batalha cultural contemporânea.

Na América Latina, a maior parcela da população tem o audiovisual como fato cultural principal. A hegemonia audiovisual na região é constituída pela mescla da cultura oral, experiência cultural primária das majorias, com as novas técnicas da visualidade, denominada de "oralidade secundária". As massas na América Latina foram incorporadas

à modernidade não pelo livro ou pela cultura letrada, mas a partir da articulação da cultura oral às experiências e formatos audiovisuais, o que a distingue do projeto ilustrado europeu. Portanto, outra modernidade tem sido apresentada à América Latina: uma modernidade que mescla oralidade e visualidade, e que tem o audiovisual como principal meio de comunicação de massa. A sensibilidade, a partir das culturas audiovisuais e não da cultura letradas apresenta desafios para países da América Latina. Para Barbero, devemos começar a aceitar que:

(...) As majorias possam se apropriar da modernidade sem deixar sua cultura oral, transformando-a em uma oralidade secundária, isto é, gramaticalizada pelos dispositivos e pela sintaxe do rádio, do cinema e da televisão. O desafio que essa transformação cultural implica deixa obsoletos tanto os modos populistas como os ilustrados de analisar e valorizar (BARBERO, 2004b: 210).

Há na região uma cumplicidade entre a oralidade e a visualidade que remete à persistência de memórias coletivas que a aceleração modernizadora comporta. Essa aliança não deve ser atribuída à condição de analfabetismo de países de terceiro mundo, nem a uma cultura de e para analfabetos, mas sim a modos de apropriação e significação diante da aceleração modernizadora. Portanto, não devemos hierarquizar e nomear de inculta uma sensibilidade que nos é própria e que está transformando nossos modos de ver, imaginar, narrar e pensar. A competência comunicativa de um meio se encontra ligada à sua capacidade de ressonância e de convocatória, e não a sua potencialidade tecnológica.

As indústrias culturais no século XX se tornam o mais poderoso recurso que as sociedades



latino-americanas tiveram para expressar seus processos identitários e para se comunicar local e mundialmente. Os meios audiovisuais ocupam lugar de destaque neste processo e descortinam experiências comunicativas e culturais de desconstrução e reconstrução das identidades coletivas, lugar próprio da batalha cultural do nosso tempo. Se o cinema torna a modernidade visível ao propiciar novas experiências sensoriais e tecnológicas, a televisão radicaliza esse processo de reelaboração da cultura na contemporaneidade.

O cinema se constituiu historicamente como um importante meio de comunicação no mundo e na América Latina. As promessas de cosmopolitismo global não se coadunam com a realidade da América Latina, que convive com o aprofundamento da desigualdade de fluxos culturais e não, como prometido pela globalização neoliberal, uma ampliação de troca e circulação cultural mundial. Diante deste contexto, em que as promessas de disputas e livre concorrência cultural parecem não dar conta de mediar uma situação de simetria cultural, os Estados desenvolvem políticas públicas para garantir a produção, distribuição e exibição da produção audiovisual local em escala regional e mundial, objetivando o reconhecimento e a construção de identidades culturais locais e inserção do audiovisual latino-americano no mercado cultural transnacional.

Projetos estatais para o cinema na América Latina nos anos 2000

O cinema se torna o emblema das relações de força que vão marcar a internacionalização da produção cultural, sob a lógica da defesa da identidade nacional, ainda no período das Grandes Guerras Mundiais. Em 1928, a França já apontava a questão da necessidade de políticas públicas para o audiovisual:

A importância industrial do cinema, o valor do filme enquanto meio de publicidade, a preocupação com a difusão intelectual nacional, sobretudo a preocupação de não deixar se desnaturar a menor parcela da alma nacional... todos esses motivos conjugados representam para uma grande nação, como a França, a necessidade de ter uma política para o cinema (Relatório publicado pela Câmara Sindical Francesa de Cinematografia, em 1928, in MATTELART, 2005, p. 49).

Durante a Primeira Guerra Mundial, houve redução significativa dos filmes estrangeiros da programação das salas dos Estados Unidos, enquanto no resto do mundo os filmes norte-americanos ocupavam de 60% a 90% dos cinemas. O sucesso econômico deste cinema se deu graças a uma série de ajustes que combinaram dispositivos comerciais e percepção e reconhecimento popular, tornando-o um grande espetáculo para as massas, apoiados no star system e na criação dos gêneros. O cinema de Hollywood foi elaborado para ser um grande espetáculo popular de linguagem universal que mobiliza as grandes massas do mundo todo. Para Barbero o cinema é o primeiro meio massivo de uma cultura transnacional (BARBERO, 2003: 213).

O setor cinematográfico encerra em si ambigüidade de ser uma atividade industrial – que requer alto investimento e retorno a longo prazo – e também um fenômeno cultural, estético e artístico, que representa força simbólica para a construção e promoção de identidades culturais dos países na vida contemporânea. As políticas públicas para o setor replicam as relações entre as vertentes industriais e as culturais envolvidas na produção cinematográfica. Essas duas facetas tensionam sistematicamente o debate sobre o cinema.

Junto ao que pode ser materializado, como

dados econômicos oriundos de uma produção cinematográfica nacional: emprego, renda e investimento local e desenvolvimento econômico para a região, há uma gama de externalidades positivas imateriais geradas pela produção e comercialização de uma obra audiovisual⁴. A divulgação de práticas e hábitos culturais locais, a afirmação e construção das identidades e o reconhecimento perante os outros são exemplos de agregação de valores incomensuráveis. A economia do audiovisual neste cenário se torna mais complexa do que uma simples equação matemática.

Na segunda metade do século XX as modalidades audiovisuais e massivas da cultura foram, fundamentalmente, subordinadas a critérios empresariais de lucro. Ocorre, assim, um ordenamento global que desterritorializa seus conteúdos e suas formas de consumo. A concentração em torno dos grupos multinacionais, que adotaram políticas privadas, gerou expansão desigual da cultural global, acesso segmentado e desigual das indústrias culturais e aumento das distâncias de acesso à informação que permitem maiores possibilidades de integração sócio-econômica. As fusões das grandes corporações dos meios de comunicação e/com as indústrias culturais formam um imenso oligopólio global onde fatores exógenos são impostos às realidades locais. Para Santos, assiste-se a um processo de não-política, isto é, política feita pelas grandes empresas e para o mercado (ibidem). Diante dessa reconfiguração imposta pelos modelos de negócios dominantes os mercados locais/regionais buscam dispositivos políticos e culturais de reestruturação.

Os cinemas nacionais na América Latina

⁴ Ver caso da cidade de Paulínia, interior de São Paulo, que com a implantação de uma Film Commission municipal está atraindo produções audiovisuais para a região e se consolida como nova promessa para ser pólo de cinema no Brasil. <http://www.pauliniamagiacinema.com.br/conteudo/filmcommission/>

se configuram como possibilidade de luta, negociação e resistência dentro da sociedade da internacionalização da cultura. No entanto, essa luta se encontra em situação de desigualdade de forças econômicas e, por isso, as armas são outras: deve estar aliada às políticas públicas bem definidas para o setor que garantam a produção e o consumo de produtos próprios no espaço interno e externo, tendo por objetivo a construção de um mercado cinematográfico latino-americano expandido.

O discurso de retirar do Estado a responsabilidade na regulação dos campos culturais e deixar a gerência da cultura ao livre jogo das forças do mercado, amparados nos benefícios de liberdade, ampliação de diversidade e o fim do paternalismo do Estado, é propugnado pelo receituário neoliberal. No entanto, a premissa de aliar escolha de mercado à liberdade e democratização é simplória e deve ser vista com muito cuidado. O mercado não existe por si só, ele está amparado por outras estruturas sociais e culturais. As assimetrias e falhas do mercado reclamam regulação estatal. Se é certo que o mercado se auto-regula, criando ganhadores e perdedores, também não se pode deixar de constatar que o sistema econômico, como regra, está submerso em relações sociais. Para Polanyi, os mercados são apenas acessórios de uma estrutura institucional controlada e regulada pela autoridade social. Conseqüentemente a indissociabilidade entre Estado e mercado ocorre na medida em que os Estado é essencial ao surgimento e fortalecimento da economia de mercado (POLANYI, 2000). Então, não se trata de escolher entre liberdade do mercado e restrição do Estado; são modos diferentes de regulação, que, acompanhados de conflitos e resistências, configuram o debate e os processos de produção e divulgação do cinema que estão em disputa no mundo contemporâneo.

No campo cinematográfico, novos parâmetros de



ação do Estado e de sua relação com a sociedade são traçados na América Latina tendo por objetivo fortalecer as cinematografias e narrativas próprias no contexto globalizante. A formulação de leis, criação de agências e institutos é apontada como vital para o desenvolvimento da produção endógena da região e para o desenvolvimento de um mercado audiovisual latino-americano.

Na América Latina, assim com todos os países com atividade cinematográfica, a força da produção de filmes e conteúdos audiovisuais está diretamente associada às formulações de políticas locais. Nos anos 2000, o número de filmes nacionais lançados nos países da região cresceu e o número de salas aumentou se comparado aos anos 80. México, Brasil, Argentina e Chile lideram o mercado na região. Aproximadamente 12.500 filmes latino-americanos foram produzidos entre 1930 e 2000. Destes, 45% do total correspondem ao México, 25% ao Brasil e 20% à Argentina. Grande parte da produção (90% do total) concentrou-se em apenas três países (GETINO, 2007). Em média, esses países produziram entre 25 e 50 filmes por ano a partir de 2000; os demais países da região têm produção reduzida a 2 a 5 filmes/ano. A falta de estabilidade e consistência de políticas econômicas e cinematográficas na região gera oscilação na produção e falta de estabilidade da atividade⁵.

Apesar do crescimento da produção nacional no intervalo de tempo considerado, o número de filmes estrangeiros lançados na região foi muito superior. Em 2006, foram lançados: 278 filmes estrangeiros no México, 268 no Brasil, 202 na Argentina e 170

5 Enquanto o cinema colombiano comemora o lançamento de 10 filmes em 2007 – o maior número de lançamentos nacionais desde 1982 – que ocupou 12% do mercado e faz 2,4 milhões de espectadores; o cinema argentino teve o mais fraco desempenho comercial dos últimos anos. Apesar do número recorde de lançamentos argentinos, 92 títulos, houve uma queda de 24% do público dos filmes locais, fazendo com que o market share da produção nacional ficasse em 9%, contra 11,6% em 2006 (fonte Filme B).

no Chile. O público de filmes estrangeiros continua muito maior do que o de espectadores de filmes nacionais. Na Argentina o *market share* nacional, isto é, a participação do filme nacional no mercado, foi de 11,6%, no Brasil de 11,1%, no Chile 6,3% e no México 7,1% (Anuário Nielsen, 2006)⁶.

Durante muito tempo se acreditou que o aumento na produção do número de filmes realizados fosse suficiente para o funcionamento de uma indústria cinematográfica local. O crescimento real de uma indústria não ocorre só quando ela é capaz de produzir mais, mas também quando ela é capaz de vender mais e melhor seu produto, a partir do qual aumenta a necessidade de crescimento de produção.

Neste sentido, as políticas públicas nacionais irão dialogar com as políticas privadas de empresas transnacionais de audiovisual. As relações das cinematografias latino-americanas e hollywoodianas se intensificam neste novo tempo: os cinemas nacionais na América Latina pós anos 80 são atravessados pela lógica capitalista global e estão inseridos no contexto da interculturalidade e da transnacionalidade da cultura mundial. O processo de globalização neoliberal resulta em um cinema em constante diálogo com o mercado nacional e internacional, dependente de empresas estrangeiras para sobreviver. Existe um paradoxo intrínseco ao atual cinema (nacional) latino-americano: ao mesmo tempo em que ele é necessário para afirmação das culturas e identidades nacionais latino-americanas, seu modo de produção depende de empresas e conglomerados internacionais.

As distribuidoras *majors* e o circuito de exibição norte-americano se tornam relevantes para a sobrevivência do cinema nacional e impõem um

6 Os quatro países foram escolhidos para o desenvolvimento deste trabalho por serem os mais representativos da região e por disporem de informações sobre mercado cinematográfico sistematizadas e coerentes.

modelo mercadológico que deixa pouco espaço para produções nacionais. Assim, "(...) os capitais transnacionais submetem a programação à uniformidade da oferta internacional mais bem sucedida e subtraem tempo de exibição de outras cinematografias" (CANCLINI, 2005a, p. 248).

Os filmes de Hollywood ocupam cerca de 85% do tempo de exibição, até mesmo em nações que recuperaram na década de 90 sua produção nacional, como o México, Brasil e Argentina. Somado ao domínio de filmes norte-americanos na região, a maioria das obras cinematográficas latino-americanas fica restrita ao mercado interno e não consegue prolongar sua performance nas diversas janelas de exibição. Esse fenômeno é reflexo direto da globalização neoliberal que gera políticas culturais híbridas, fluxo desigual dos produtos culturais e garante a soberania mercadológica e a construção e promoção de uma "cultura internacional popular" - cultura esta que pode ser lida por qualquer cidadão do mundo -, deixando pouco espaço para a diversidade cultural.

O impacto desse reordenamento mundial para o cinema é o destaque para as coproduções internacionais, que são vistas hoje como essenciais para a sobrevivência da indústria do audiovisual nos países latino-americanos. No mundo globalizado o discurso dominante é redesenhar as políticas públicas do audiovisual sob a perspectiva transnacional. Autores como Canclini e Bustamante evidenciam a importância da criação de acordos de coprodução audiovisual na América Latina. Programas de coprodução são apontados como essenciais para o desenvolvimento da atividade cinematográfica dos países latino-americanos e se tornam cada vez mais importantes para a sobrevivência e divulgação do cinema latino-americano. Os filmes feitos em coprodução não só ampliam o espectro de exploração comercial da

obra como abrem espaço para promoção da cultura fora de seu país de origem. Como consequência deste processo, os filmes realizados em coprodução internacional crescem na América Latina. O cinema brasileiro apresentou um salto quantitativo de filmes realizados em coprodução: de 5 filmes realizados em 2000 para 11 em 2007, a maioria das produções foi realizada a partir de acordos de coprodução latino-americana (Dados Ancine, 2007). A Argentina manteve uma média de 12 co-produções anuais entre 2000 e 2005 (Dados Incaa, 2007).

Na região já foram realizadas diversas tentativas de acordos de coproduções internacionais: Há o Programa Ibermedia, Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica, os acordos entre os países do Mercosul, e outros que variam de país a país. A criação da Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur y Estados Asociados (Recam), em 2003, pode ser considerada a estratégia mais emblemática de aproximação entre os países da América Latina. A Recam é um órgão consultor do Mercosul para a temática cinematográfica e audiovisual, sendo formado pelas autoridades máximas governamentais nacionais. Esta tem por objetivo ser um instrumento institucional para avançar no processo de integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região, através de discussões e circulação de informação das experiências cinematográficas e audiovisuais latino-americanas⁷.

O Programa Ibermedia, por sua vez, é um projeto multilateral de cooperação técnica e financeira que foi criado em novembro de 1997 para fomentar o desenvolvimento do audiovisual dos países ibero-americanos nas áreas de formação, coprodução,

⁷ O fato é que a Recam encontra grande dificuldade para ser um espaço de encontro e troca de informações e experiência cinematográficas e audiovisuais. Os dados e estudos disponíveis são pouco trabalhados e insuficientes para uma análise mais aprofundada do campo cinematográfico latino-americano.



distribuição e promoção. Seus resultados, especialmente em coprodução, já podem ser analisados. De 2000 a 2004 houve um aumento de projetos contemplados pelo programa: de 23, em 2000, para 32 em 2004. Entre este período o Ibermedia participou com créditos de 71 projetos apresentados pelos países do Mercosul. O Brasil obteve recursos para 19 projetos; seguido pela Argentina que foi beneficiada com a ajuda para 18 projetos, Chile com 10; Uruguai com 9; Venezuela com 8 e Bolívia com 7 (Suplemento especial OMA, número 4).

No entanto, não existe uma política de permanente articulação entre as nações. O ponto em comum é o conflito constante com o projeto cinematográfico estrangeiro e nesta resistência tentar difundir e afirmar narrativas próprias. Os filmes latino-americanos são exibidos, em sua maioria, dentro de seu próprio país. Raras vezes o filme ultrapassa a fronteira nacional e consegue chegar a outros mercados. A desigualdade de produção e acesso ao produto audiovisual cresce com a globalização. Se o cinema latino-americano não tem o direito de ser explicitado, narrado, visto ou ouvido, ele não existe. A cultura constitui hoje um campo primordial de batalha política mundial. A cultura se converte em um setor que apresenta importantes perspectivas de desenvolvimento econômico com forte vetor de transformação social.

Interseções equilibradas entre o nacional e o global ou entre identidades particularidades e mundializadas se tornam discurso e prática das políticas públicas audiovisuais na América Latina. A combinação de políticas regionais e mundiais que regulem os intercâmbios das indústrias culturais, a fim de garantir o acesso de produção e recepção diversificada, isto é, políticas interculturais transnacionais, estão na agenda dos governos para o desenvolvimento, afirmação e reconhecimento dos cinemas latino-americanos na região e no mundo.

É necessário levar em conta o fato de que as relações interiores de um Estado-Nação se entremesclam com as relações internacionais, o que cria novas combinações originais e historicamente concretas. Uma ideologia, nascida em um país desenvolvido, propaga-se nos países menos desenvolvidos, interferindo no jogo de combinações locais. Essa relação entre as forças nacionais e as forças internacionais se complica ainda mais com a existência, no interior de cada Estado, de várias divisões territoriais, diferentes pela estrutura e pela relação de forças em todos os graus (Gramsci *apud* Mattelard, 2005: 39).

Apesar da insistência da dispensabilidade do Estado, o que se observa é o seu parcial fortalecimento para atender às demandas das finanças e outros e outros reclames internacionais, em detrimento de compromissos sociais com as populações. Assim “o Estado altera suas regras e feições num jogo combinado de influências externas e realidades internas” (Santos, *ibidem*: 78).

Nesse novo cenário, os Estados e os organismos internacionais, que representam interesses públicos, podem contribuir para situar as interações comerciais em relação com outras interações não redutíveis ao mercado, como os direitos humanos, a inovação científica e estética, a preservação dos contextos naturais e sociais. Os órgãos estatais e supranacionais podem operar como um conjunto de atores que reconhece, além do mercado, os direitos sociais e culturais, as reivindicações políticas tanto de majorias quanto de minorias. Os Estados e instituições internacionais se constituem para defender e reforçar a instauração de políticas públicas culturais, nacionais e regionais, visando à valorização da diversidade cultural. Não é por

outra razão que o audiovisual torna-se uma “exceção cultural”, tendo tratamento especial no que se refere às regras do livre-comércio.

A indústria audiovisual é instrumento chave para fomentar o conhecimento recíproco e massivo entre os países latino-americanos e outras áreas. As indústrias culturais são potencialmente aptas a ampliar e construir, mesmo que lentamente, um espaço público latino-americano e os cinemas nacionais da América Latina têm papel de destaque nesta integração cultural e mercadológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anuário Nielsen, 2006.

Argentina. INCAA, 2007.

BARBERO, Jesús Martín. Dos Meios às Mediações. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2004a.

_____. Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação e da cultura. São Paulo: Loyola, 2004b.

_____. De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política. Nueva Sociedad. Caracas nº 175, setembro-outubro de 2001.

Brasil. Ancine, 2007.

BUSTAMANTE, Enrique. “Políticas de comunicación y cultura: nuevas necesidades estratégicas” in: BOLAÑO, César e outros (eds.). Economía política, comunicación y conocimiento: una perspectiva crítica Latinoamericana. Buenos Aires: La Crujía, PP. 251-268, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. Consumidores e Cidadãos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

_____. América Latina: mercados, audiências e valores num mundo globalizado. Conferência da 4º Cúpula Mundial de Mídia para Crianças e Adolescentes. Rio de Janeiro: Multirio, 2004.

_____. Diferentes, Desiguais e Desconectados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005a.

_____. Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla? Conferência no Seminário sobre Cultura y Desarrollo. Washington: Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2005b.

Folha de São Paulo. Entretenimento terá receita de R\$ 3,8 trilhões. Ilustrada, 23.06.2007.

GETINO, Octavio. Cine Iberoamericano: Los desafios del nuevo siglo. Buenos Aires: Fundación Centro



Integral Comunicación, Cultura Y Sociedad, 2007.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura, Notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. IN: Revista Educação e Realidade, 22 (2): 15-46, jul./dez. 1997.

MATTELART, Armand. Diversidade cultural e mundialização. São Paulo: Parábola, 2005.

MELEIRO, Alessandra (org). Cinema no mundo: indústria, política e mercado, volume II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

OMA, Suplemento especial OMA, número 4, 2006.

POLANYI, K. A grande transformação: as origens de nossa época. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SILVA, Denise Mota da. Vizinhos Distantes: Circulação cinematográfica no Mercosul, SP: Annablume, 2007.

SORLIN, Pierre. Existem cinemas nacionais?. Sociétés et Représentation, número 3, 1996, pp. 409-419.

Mercado cinematográfico latino-americano nos anos
2000: Uma negociação entre o local e o global
Lia Bahia

Data do Envio: 17 de agosto de 2010.

Data do aceite: 02 de novembro de 2010.



3

Figuraciones de la Revolución: cine y literatura en México en el siglo XX

Figurations of Revolution: cinema and literature in Mexican's 20th century

Figurações da Revolução: cinema e literatura no século XX no México

Sebastião Guilherme Albano da Costa¹

RESUMO O presente artigo pretende descrever a tipologia discursiva promovida pela Revolução Mexicana e suas políticas culturais, ademais da apropriação que os meios de comunicação fazem dos estímulos que o conflito propôs, direta ou indiretamente, a outras artes. Apresentam-se as constantes narrativas de parte dos filmes e dos romances produzidos no período revolucionário e pós-revolucionário com a finalidade de relacioná-los, a partir de uma perspectiva estilística, ao modelo de sociedade que era forjado então. As conclusões deste estudo dão conta de que o romance e o cinema, com estratégias diversas, compartilham uma visão crítica do mundo revolucionário.

PALAVRAS-CHAVE Revolução Mexicana; cinema; literatura.

ABSTRACT We seek to point out some discursive standards by Mexican Revolution cultural policies as well as the media representation. There is a description of narrative motifs upon which films and novels evoke the war and its contents. The proposal aims to combine stylistic and social signs in order to make up an overview of the main revolutionary representation figures in Mexican art and media discourses in the early 20th century.

KEYWORDS Mexican Revolution; motion pictures; literature.

RESUMEN El presente artículo busca señalar la tipologia discursiva promovida por la Revolución Mexicana y sus políticas culturales, además de la apropiación que los medios de comunicación hacen de los estímulos que la gesta propuso a otras artes. Se describen constantes narrativas de parte de las películas y las novelas producidas en el período revolucionario y en el post-revolucionario, con la finalidad de relacionarlos, desde una perspectiva estilística, al modelo de sociedad que entonces se erigía. Las conclusiones dan cuenta de que la novela y el cine, con estrategias diversas, comparten una visión crítica del mundo revolucionario.

PALABRAS CLAVE Revolución Mexicana; cine; literatura.

¹ Sebastião Guilherme Albano da Costa é professor da graduação em Comunicação Social e da pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Foi professor na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 1991-1995) e professor visitante da mesma instituição em 2006 e 2010 e da University of Texas at Austin em 2009. Organizou com a professora Maria Érica de Oliveira Lima o livro *Sociedade, teorias da mídia e audiovisual na América Latina*, 2010, e é autor de *A modernidad representada na América Latina: S. Bernardo e Pedro Páramo*, os romances e os filmes, 2009. Seu último livro, *A imaginação revolucionária. Política, cinema e literatura no México*, está no prelo.



El estudio que aquí se presenta presupone la existencia de un *corpus* de obras fílmicas y literarias que pueden conformar un género, que a su vez fue propiciado por la reunión de circunstancias surgidas del formato de sociedad promovido por el sistema de la Revolución Mexicana. Aclarada esa premisa, cabe decir que este texto se va a centrar básicamente en cuatro categorías, a saber, las de *narrativa de convergencia*, *imágenes de consenso*, *cronotopía* e *isotopía*. Las dos últimas van a estar presentes como categorías de análisis, a diferencia de las primeras, más tangenciales. A primera vista, se puede afirmar que hay gran divergencia entre la narrativa verbal y la cinematográfica de la Revolución, hecho que a veces se presenta como una sentencia sin matices. En este trabajo se pretende, de alguna manera, describir las divergencias, pero también aclimatarlas a un ámbito de convergencias refrendada por el hecho de que ambas modalidades discursivas participan de un mismo sistema de representación, anclado en un mismo régimen simbólico, que parece haber orientado toda la producción cultural institucionalizada en México durante el siglo XX.

La Revolución es un *continuum* que permite la elaboración de un cuadro inteligible de la sociedad mexicana en el siglo pasado. De tal manera, sería improbable que la literatura y el cine, dos modos privilegiados de producción de sentido, no inscribieran en sus procesos de representación un evento que propició una renovación radical de los valores culturales, económicos y políticos del país. Cabe recordar aun la participación de los intelectuales en los gobiernos post-revolucionarios a partir de la promulgación de la Constitución en 1917, muchos actuando como intelectuales orgánicos. No se desea reconocer una especie de actitud reflexiva de los escritores y cineastas en relación a los hechos que representan en sus textos o filmes

y los eventos de la realidad histórica. La operación de reducción o de sistematización que los modelos narrativos propician necesariamente dejan sus marcas, imponiendo, por lo tanto, una resignificación de esos eventos y una completa reelaboración, volviendo más o menos opaco el reconocimiento en la obra de las referencias históricas.

Si bien es cierto que los modelos de mundo que presentan el cine y la novela de la Revolución son distintos, además del hecho de que comparten un mismo horizonte genérico, también se puede inferir otras coincidencias en la trayectoria de ambos discursos, que a grandes rasgos pasa de la intención documental y personalista, del fragmento acotado o la toma directa, descriptiva, denunciatoria, a la sublimación enajenada, a veces sin sentido y *kitsch*, hasta que finalmente alcanza la conciencia paródica. Es posible que el proceso no haya sido lineal en la novela, pero los resultados confirman convergencias con el cine. En principio, se puede decir que la literatura tiene una preeminencia estética en relación al cine. Narrativamente más madura, la novela también problematiza más el régimen moral que emergió de la guerra civil.

En el esfuerzo por deslindar estilísticamente los dos sistemas narrativos de representación de la guerra civil, se puede decir que opuesto a lo que se nota en los filmes más significativos del género, la verosimilitud que opera en las primeras novelas corresponde a una mimesis subjetiva e interna, cuyo virtuosismo técnico parece haber sido alcanzado por James Joyce en *Ulises* (1921). En el caso de muchas de las novelas de la Revolución, la mediación parece residir en un testigo que observa los eventos o los recuerda y los relata sin implicarse moralmente en los hechos, como lo haría un reportero, imponiendo un carácter algo distanciado pero sin neutralidad. Si a primera vista esa mediación parece no reclamar gran esfuerzo a quien la quiera describir, hay una

red de figuración que la sostiene en el texto y que no permite conclusiones tajantes. Debido al uso de estrategias discursivas que resultan muy refinadas, voy a recurrir a las categorías de isotopía y cronotopía, referidas por A. Greimas (1985) y M. Bakhtin (1982), para tratar de orientar el señalamiento de algunas unidades estilísticas.

Según la teoría lingüística del siglo XX, el efecto de isotopía se refiere a la coherencia semántica interna que una frase debe tener en la práctica comunicativa, coherencia que es presidida por la univocidad relacional entre el significante y el significado. Extendiendo el campo de referencia, se puede decir que en un texto más amplio que una frase, los tópicos semánticos deben colaborar para la construcción de significados pertinentes para la aprensión de los sentidos generales, lo cual significa que debe haber una señal lógica en el texto que permita al lector seguir infiriendo o constatando qué es lo que se quiere decir o sugerir a fin de situar su lectura. Pareciera que, para que haya posibilidad de señalamiento de la isotopía, fuera un requisito la restricción informativa del mensaje, por lo que suele ser un fenómeno antes atribuido a composiciones de orden científica o comunicativa que literaria.

A su vez, con cierta inspiración en las ideas de M. Bakhtin, entendemos la cronotopía (1982) como una figura que trata de dar cuenta del anclaje externo y de la referencialidad propuesta en la diégesis de un cuento, filme o novela y, como la isotopía, se encarga de señalar los bloques que aseguran la comprensión del mensaje y causan la fruición estética, que en este caso siempre es articulado por la verosimilitud. Al usarse esa categoría explicativa, se da por sentado que el *mundo de la vida* ofrece las coordenadas básicas para la representación, dejando disponible el marco espacio-temporal específico, histórica e ideológicamente, que de alguna manera va a ser procesado mediante

la figuración e incorporado a los cuadros de la representación artística. En tal caso, la coherencia se relaciona con el nivel de reconocimiento entre una y otra dimensión, no por intermedio de una relación de semejanza, sino de identificación de índices del mundo social en el mundo textual y viceversa, puesto que esa reflexividad sólo se lleva a cabo en el acto de aprehensión, tanto por medio de la expectación como de la lectura.

Habida cuenta de lo comentado, se puede afirmar que, en las primeras novelas de la Revolución, la isotopía y la cronotopía son regidas por una estructura de figuración que lleva al extremo su capacidad de *remedar* el alto grado de solidaridad entre el referente, el significante y el significado inherentes a los textos comunicativos. Inclusive se podría asegurar que los mecanismos de producción de sentido desplegados en parte de esas novelas obedecen mayormente a aquellos utilizados en textos argumentativos y no ficticios, cuando mucho en novelas naturalistas. Los títulos de varias de ellas corroboran la conclusión: *México insurgente*, *Las moscas (Cuadros y escenas de la Revolución)*, *Memorias de Pancho Villa*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*.

Cuando me refiero a las primeras novelas de la Revolución, se debe tener en mente las obras de estreno y consolidación estilística de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello, desde *Andrés Pérez, maderista* (1911) hasta *La sombra del caudillo* (1929), *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Cartucho* (1931), respectivamente, que bastan para componer la unidad histórico-estilística de la primera fase de la novela de Revolución. Esas obras encierran algunas de las claves de todo el género. La tendencia a forjar el espacio incisivamente, esclareciendo en bloques y



con poca tinta el grado de interacción del mundo con la psicología de los personajes, por ejemplo, obliga a que haya escenas breves y, como consecuencia, que tengan un desempeño elíptico y provisional en el itinerario del texto. Típicos de las descripciones de Mariano Azuela y de Nellie Campobello, esos fragmentos constituyen una de las coordenadas para la realización del fenómeno de la isotopía.

Debido a su brevedad, tanto pueden tener un sentido autosuficiente pero carecer de un significado acotado a la historia (como ocurre mayormente en *Cartucho*, donde parece no haber enredo), o viceversa, otorga un significado escaso y escatima los eslabones del sentido para unirlos al final del texto, como es el caso de Azuela y su propensión por la composición elíptica. *Andrés Pérez, maderista* es una novela construida a base de fragmentos escuetos que se intercalan con sendos diálogos. Al contrario de lo que se suele pensar, esa combinación no reduce el alcance de su *pathos* y tampoco le quita valor *iconográfico* (cronotópico) ni organicidad temporal. En esa primera novela del género ya están delineadas, también, las estructuras de figuración de buena parte de las obras del período, basadas en la discreción de sus orígenes narrativos y presentadas con ropaje de relato histórico.

Otro dato curioso es que en muchas de las primeras narraciones de la Revolución Mexicana se perfilan perspectivas individuales (narradores intradieгéticos, homodieгéticos, con supuesta intención documental, biográfica o autobiográfica) que parecen postular una hipótesis sobre la realidad narrada y, pese a ser una perspectiva interna, en general su relación de los sucesos y su postura descriptiva se desarrollan de manera lineal y lúcida. No ocurre lo que se conoce como el monólogo interior y mucho menos el flujo de conciencia. Esto permite el comentario de que su modelo representativo tiende a encubrir sus entramados de construcción

poética, en búsqueda del “grado cero” que Roland Barthes estableció como padrón semántico de la escritura comunicativa.

Por otro lado, los filmes mexicanos de la Revolución pueden dividirse en dos series: las vistas de actualidad o reportajes documentales, y las películas de argumento o de ficción. Los primeros tuvieron éxito entre 1910 y 1915, aproximadamente, aunque hay casos de productores y camarógrafos que lo extendieron hasta 1930. Los documentales no serán examinados aquí, pero cabe un comentario informativo sobre ellos. En México son famosas las tomas de Jesús H. Abitia, reunidas por Gustavo Carrero en *Epopéyas de la Revolución* (con escenas de Obregón y Carranza), dadas a conocer recién en 1963, y también las que coleccionó Salvador Toscano para proyectarlas en su sala de cine, *El cinematógrafo Lumière*, ubicada en el número 17 de la calle Jesús María del centro de la capital, que fue una de las primeras salas fijas para la proyección regular de películas.

De acuerdo con Perla Ciuk (2002), en 1911, S. Toscano comienza a hacer propaganda a favor de Madero. Su primera película terminada de la Revolución fue *La decena trágica en México*, de 1913. Un año más tarde filmó *La invasión norteamericana*. Sin embargo, ya en 1912, junto con Antonio F. Ocaño, su camarógrafo y colaborador, comenzó un proyecto que se llama *Historia completa de la Revolución*, filme que con el paso de los años y de los sucesos (las victorias de Carranza, los actos de gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles) fue ganando nuevas secuencias, filmadas por su equipo o de su colección.

Según Aurelio de los Reyes (2002), el cine documental de la Revolución Mexicana tuvo una producción robusta y promisoria. El libro *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* contiene dos capítulos que incursionan en el tema, y uno de

ellos llega a la siguiente conclusión: “la Revolución estimuló a los camarógrafos nacionales para llevar su peculiar lenguaje cinematográfico a sus últimas consecuencias” (p. 43). De los Reyes se refiere especialmente a los hermanos Alva, quienes parecen haber realizado los mejores intentos en ese género. Entre sus películas se destacan *Las conferencias de paz en el Norte y toma de Ciudad Juárez*, y *Viaje triunfal del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México*, ambas de 1911. El ciclo de documentales de la Revolución parece haber terminado en 1914, poco después que Victoriano Huerta prohibiera la proyección de vistas y documentales bajo la excusa de que incitaban a la revuelta.

Los filmes de argumento o de ficción de la Revolución Mexicana se distinguen por inscribirse en un código de representación que remonta a las estructuras miméticas de las novelas románticas, buscando la elevación moral por medio de imágenes exuberantes. Sin embargo, esa tendencia tiene un inicio incierto. *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas, es una de las primeras películas de argumento que tratan un tema relacionado con la Revolución (sobre un grupo de asaltantes de la época carrancista), y es también una de las primeras cintas de ficción del cine mexicano, pero sólo parcialmente se pliega al cuadro de la idealización.

Un ejemplo más acorde con la disposición de reproducir idealmente el mundo de la Revolución es *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres, un filme autobiográfico sobre la vida en las haciendas que tiene como trasfondo la guerra civil. En las películas que se produjeron a partir de la fase sonora, la verosimilitud sigue desempeñándose con el auxilio de los tradicionales procesos retóricos de construcción de figuras, lo que los lleva a establecer la isotopía y la cronotopía de manera aún menos acotada al *mundo de la vida*, aun tratándose

de imágenes, como en *Revolución. La sombra de Pancho Villa* (1932), de Miguel Contreras Torres. No obstante, también ahí hay un inicio incierto, puesto que en *El prisionero 13* (1933), de Fernando de Fuentes, se advierte una posición de rechazo al orden militarizado que produjo la realidad revolucionaria, es decir, tomaba una posición crítica sobre un evento histórico bien determinado.

En el cine sonoro, la inclinación por soslayar la guerra civil o por ignorarla se transforma en una apología de los valores por ella suscitados, pero no de la guerra. Aun así, en general la producción de sentido y de estímulo estético permanece sostenida por una referencialidad narrativa e iconográfica que, a semejanza de la literatura romántica o del muralismo mexicano de años anteriores, se dirige directamente al gusto del espectador, que para su aprensión sólo necesita actualizar alguna facultad retórica, ya que su mensaje histórico concreto —que dependería de información previa para ser ponderado y generar una interpretación— es indescifrable a primera vista. Es paradigmático el caso de *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941), de Joselito Rodríguez: basada en la novela de 1938, escrita por Aurelio Robles Castillo, tiene claramente la guerra cristera como escenario y tema.

Cabe recordar que hubo una excepción en lo que respeta al modelo estilístico del cine de la Revolución. Fernando de Fuentes, quien más tarde crearía el primer gran éxito nacional, *Allá en el rancho grande* (1936), dio el paso inicial para la industrialización del cine mexicano e inauguró la llamada *Época de Oro*. El director también filmó una serie de películas entre 1933 y 1935 (*El prisionero 13*, de 1933, *El compadre Mendoza*, de 1933, y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de 1935) que escapan a clasificaciones sacralizadas, ya que desde los enredos hasta el mobiliario nacionalista están comprometidos con la síntesis entre ideología y estética, un trasfondo ineludible



para la producción de películas mexicanas en aquel entonces.

En lo que se refiere a las referencias morales contenidas en las obras, las divergencias entre las primeras novelas y las primeras películas suelen ser insalvables. No obstante, en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), de Rafael F. Muñoz, ya aparece el binarismo entre el bien y el mal, legitimando, con la autoridad literaria, su elaboración posterior y radical en el cine, que rápidamente se estaba convirtiendo en un medio de expresión privilegiado para la sociedad moderna. En *Las moscas*, por ejemplo, las situaciones ambiguas parecen alcanzar una expresión ideal. Novelas como *Andrés Pérez, maderista*, de Mariano Azuela, y *La sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán, tienen finales que condensan la impresión de inestabilidad moral que parece haberse extendido durante la Revolución.

En *Cartucho*, la niña que narra los relatos que componen la novela es un personaje central también para entender la transición de las mentalidades y establecer el alcance de la penetración de otros modelos de representación en la novela de la Revolución Mexicana. En realidad, *Cartucho* es una suma radical de muchos de los tópicos señalados en los primeros ejemplares del género, como la posición del narrador-observador con un sesgo autobiográfico, la fragmentación de la historia en episodios, la acotación descriptiva exacta reclamando la actualización iconográfica, la llaneza del lenguaje y la moralidad pragmática o dudosa. La gran novedad de *Cartucho*, y quizás su contribución más notable para el régimen estilístico que se estaba gestando entonces, es que incurre en un tratamiento inédito de la violencia, con el uso figurado del cinismo. Si esa característica hace que su diálogo con el cine sea relativo, partes de *El luto humano* (1943), de José Revueltas, de *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, de *El llano en llamas* (1953), y de *Pedro Páramo* (1955),

de Juan Rulfo, están orientados por las pistas dejadas por la novela de Nellie Campobello. Por antonomasia dulce e inocente, hay que agregar los adjetivos pueril y cruel para calificar el punto de vista de la niña que narra los eventos en *Cartucho*.

En el cine de la Revolución, la tradición maniquea de resolución de los altercados se erige como un precepto tácito casi desde el primer filme de ficción, que según Aurelio de los Reyes fue *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas. A fines de la década de 1930, con las experiencias políticas post-revolucionarias reducidas al discurso nacionalista que compensaba la dramática imposibilidad de ejecutar las reformas más urgentes que el país necesitaba, y sumada a ello la atribulada transición de poder de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho, además de las muchas críticas al perfil liberal que fue adoptado por el grupo post-revolucionario y el aumento de las denuncias de corrupción durante el sexenio de Miguel Alemán Valdez, el sistema representativo de la Revolución comienza a sufrir modificaciones.

Con la publicación, en 1943, de *El luto humano*, de José Revueltas, las novelas que se producen en México comienzan a demostrar un marcado acento lírico, no por ello exento de propensión crítica. El texto intenta equilibrar la tensión del ensayo con la introspección poética y, pese a que el resultado no es una gran obra, como tampoco lo son parte de las películas que siguen esa ecuación, predispone para la renovación formal y la depuración estilística que lograrían *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. En el cine, después de la fase áurea orquestada por Emilio Fernández, no queda espacio para la utilización de las mismas estrategias, y el nacionalismo revolucionario poco a poco se apaga en la pantalla, a excepción de algunas manifestaciones nostálgicas, a veces deplorables, y la tentativa de renovación revolucionaria de corte socialista en la década de 1960. Ese declive demuestra

el tono conservador de la industria cultural mexicana en general y, especialmente, del cine.

La crítica suele decir que *El luto humano* marcó la narrativa mexicana debido a cierto modo de organizar el tiempo narrativo, con la desintegración de la causalidad y la utilización del contrapunteo de perspectivas, tópicos que sin duda son los que sobresalen en la novela y caracterizan un posible legado a las obras posteriores. Aunque tenga sus virtudes, la postura doctrinaria del narrador omnisciente que domina en *El luto humano*, vocero de un nacionalismo científico y de un forzado lirismo materialista, remite más a las posiciones de los ensayistas que en esas épocas solían escudriñar al ser del mexicano que propiamente a la literatura precedente, al menos en México, cuyo programa parece haber sido lograr un efecto estético mediante las técnicas del periodismo y del discurso histórico. Por eso hay que recordar la incidencia que tuvieron en el sistema cultural mexicano Samuel Ramos y su obra *El perfil de hombre y la cultura en México* (1934), y Octavio Paz con *El laberinto de la soledad* (1949), que franquearon la posterior articulación por Leopoldo Zea y José Gaos de una filosofía nacional.

Si se hace una observación literaria estricta, se puede decir que la poética emergente estaría atravesada por finos procedimientos de subversión del tiempo del discurso, siendo la elipsis una figura central. Las descripciones se vuelven aún más directas y efectivas que antes, como en *Pedro Páramo*, o siguen una versión barroca y poetizada, cuyo mejor ejemplo podría ser el "Acto preparatorio" de *Al filo del agua*, o sencillamente están ausentes, como en *El luto humano*, donde el narrador sólo recurre a la descripción cuando ésta sirve para dar cuenta del estado anímico de algún personaje. En las tres novelas hay una intención de aludir a lo universal por medio de lo particular y, por fin, logran la consagración de la polifonía en la composición de

la novela contemporánea en lengua castellana.

Entre las tres obras de esta fase de la novela de la Revolución, los resultados de la elaboración estética del tema de la guerra civil son muy diversos. Primero, hay una tentativa de tender un puente entre la argumentación lógica y la expresión poetizada para dar cuenta de la condición miserable de los posrevolucionarios que pueblan *El luto humano*. En seguida, la buena experiencia al diagnosticar, mediante la imaginación lírica y algo reaccionaria del narrador de *Al filo del agua*, la acción de la Iglesia poco antes de 1910 en una comunidad de Jalisco, que fue uno de los focos de la Revolución Cristera de 1926-1929. Por último, la culminación y el declive de una cosmovisión que parecía inmóvil en la sociedad mexicana, y de la cual *Pedro Páramo* tal vez sea la cumbre narrativa. En el cine, por otro lado, hay una serialización de los efectos causados por la ecuación que sobrepone una buena resolución visual (luz, composición, figuras), con displicencia en la estructura del relato, siempre plegada al melodrama y a la reproducción de los íconos nacionales.

Sobre la incidencia del cronotopos de la Revolución en las modalidades temporales y en la calidad del mensaje que se relata, se puede decir que en *El luto humano* la acción principal ocurre después de la Revolución, aunque el narrador se remonta a ella operando en analepsis. En *Al filo del agua*, la acción ocurre entre marzo de 1909 y noviembre de 1910. Ya en *Pedro Páramo*, la acción ocurre antes, durante y después de la guerra civil. En *Al filo del agua*, la gesta augura desorden en la estructura de poder en la ciudad gobernada *de facto* por las normas católicas acatadas con ortodoxia por el cura Dionisio María Martínez. Poco se mencionan los antecedentes de la guerra, aunque la época y la región en que se desarrolla la historia activen la relación de inmediato.

Las tres novelas a las que se ha aludido fueron



escritas y publicadas durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, es decir, en la fase liberal de la Revolución, que auspició la industrialización y la época de oro del cine mexicano. Las semejanzas entre el retrato que ofrecen las novelas y las películas del mismo período son todavía más acentuadas si se recuerdan los filmes de Emilio *Indio* Fernández, sobre todo si observamos el conjunto retórico de *El luto humano* y lo comparamos con el de *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Buganbilia y La perla* (1945), *Enamorada* (1947), *Río escondido* (1948). De alguna manera, todas esas obras recorren caminos diversos en una búsqueda común de sublimidad.

Con el avance del siglo XX, la distancia entre los modelos de mundo presentados por el cine y las novelas de la Revolución sólo se acentúa en la perspectiva moral, que se mantiene mucho más aguda en los textos. En su dimensión tonal más inmediata las novelas, como las películas, llegan a la fácil sublimación de la fuerza renovadora generada por la gesta, pero anuncian una ironía que se confirma en *Pedro Páramo* y se cristaliza en el sarcasmo de *Los relámpagos de agosto*. En ese período, las películas alcanzan el *kitsch* involuntario antes de volverse un subgénero del cine histórico, lo primero con *Río escondido* y lo segundo con *La sombra del caudillo* (1959), de Julio Bracho.

Las primeras obras dirigidas por Emilio *Indio* Fernández y fotografiadas por Gabriel Figueroa resumen la trayectoria del gusto y de la conformación del código moral del período. Su primer éxito, *Flor Silvestre*, es una sublimación de lo autóctono. Su alcance simbólico no tiene precedentes en el cine nacional, sobre todo debido al desequilibrio que hay entre la intriga y lo que la sostiene en términos de elecciones iconográficas y su elaboración plástica, sin duda elementos dominantes en el filme. De cualquier manera, es importante recordar que en el

cine de Emilio *Indio* Fernández no hay propiamente una indagación de la forma narrativa, sino de los expedientes más técnicos de la cinematografía, en especial aquellos que corresponden a la composición de la imagen. Aun así, no se puede dejar de advertir su originalidad, sobre todo en la reelaboración de la grandeza épica de las imágenes que los muralistas y Sergei Einsentein habían registrado (éste último tanto aquí como en sus filmes soviéticos) y en la actualización de ciertos mitos. Con todo, Emilio *Indio* Fernández no invierte imaginación en otras variantes estructurales que enriquecerían el esquema melodramático sin dejar de ejecutarlo. Ese paso fue dado por Luis Buñuel, a partir de *Los olvidados* (1950), pero especialmente en *La ilusión viaja en tranvía* (1953).

Las películas *Flor Silvestre* y *María Candelaria* (1943), *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovia y Pueblerina* (1948), *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950) componen un *corpus* que proyectan parte de los elementos más determinantes del campo cultural mexicano de mediados del siglo XX. *Grosso modo*, pasan por la preocupación indigenista y revolucionaria, y por los vicios urbanos, con resultados tanto *kitsch* como sublimes. En las películas recién mencionadas, los datos más plegados a la especificidad cultural de México se resumen a un punto de vista sobre los acontecimientos revolucionarios, en el campo o en la ciudad, aunado a una supuesta idiosincrasia, cifrada en el estilo, que acusa la organización bajo ese marco general que sólo parcialmente es propiciado por la realidad local. En grandes líneas, en las películas realizadas entre 1943 a 1950, se observan variaciones en la dirección de arte y en la iluminación, de las tomas externas se pasa a los interiores, del día a la noche, de la iconografía del campo a la de la ciudad, pero el marco semántico permanece intocable. También permanecen el tono

épico, el contorno exótico y el subtexto trágico de las historias, que en el caso de Emilio *Indio* Fernández siguen siendo registradas con la plasticidad que Gabriel Figueroa lograba imprimir, como un componente de sentido, a cada escena.

Mitigada la materia prima más reconocible de la Revolución (guerras, desmanes de autoridades rurales, campesinos agobiados) y la historia de su institucionalización ofreciendo otro panorama, la producción fílmica se profundizó en los contenidos contemporáneos que reclamaban representación. Desde *Mientras México duerme* (1937), de Alejandro Galindo, y más seguramente a partir de 1943, con *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, se veía la ascensión del imaginario urbano a la pantalla, pero aun sin perjuicio del mundo campesino. Con *Nosotros lo pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, con Pedro Infante, *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, con Niñón Sevilla, y *Tin Tan: el rey del barrio*, de Gilberto Martínez Solares, la tendencia se consolida y el género social urbano, cabaretero o arrabalero, se vuelve la base de la producción nacional que para esa época alcanza la cifra promedio de cien películas al año. En 1950, Luis Buñuel exhibe la película *Los olvidados*, inaugurando en México algo así como un naturalismo surrealista, que se distingue de la tradición porque en vez de denunciar, muestra, en general con un punto de vista flanqueado por la alegoría y por la ética cristiana. Aunque la Revolución no se aleje de la pantalla, su actualización se vuelve cada vez más problemática debido al perfil que le imponen los nuevos directores: *La Cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez, es demasiado ambiciosa, y *La sombra del caudillo* (1960), de Julio Bracho, resulta demasiado incisiva. Esta última fue censurada por el gobierno de Adolfo López Mateos.

La literatura siguió el contorno estético dado por el cine, aunque menos cristiana y más agudamente. Además, en México, la obsesión formal de los

novelistas fue mucho más extendida que entre los cineastas, abarcando la base de la representación narrativa, rechazando la exposición cronológica y problematizando las unidades de espacio y tiempo. Como ya lo había hecho, los nuevos vicios de la sociedad de masas se aclimataron al ámbito de la creación verbal, pero de manera mucho más inventiva. Los directores parecían aun seducidos por la facilidad con que la imagen producía sentimientos y tocaba las cuerdas profundas de la emotividad del público, mayormente urbano y de clase media, que comenzó a identificarse colectivamente con las transformaciones del mundo contadas por Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón y Tito Davison.

Entre las novelas de la Revolución, quizá *La región más transparente* (1957), sea la que mejor ilustre la formulación de los nuevos parámetros, al valorizar excesivamente la invención formal y readaptar la representación revolucionaria. Hasta entonces anclada en personajes y situaciones telúricas, en *La región más transparente* la capital del país se firma como el centro de las decisiones políticas, y las batallas son sustituidas por debates existenciales ventilados dentro de automóviles extranjeros y en los gabinetes empresariales. En la novela, el tema de la Revolución funge como una superestructura que auspicia, como una herencia, el panorama social presentado. La novela se presenta desde el principio como un recorrido sobre acciones puntales que reflejan un macrocosmos histórico marcando los cambios que la Revolución y los gobiernos que la institucionalizaron infligieron al país, con el consecuente ascenso de nuevos patrones de comportamiento.

Otra rama de la novela de la Revolución que surge en esos años es la que traduce la perplejidad por el cinismo de la clase política nacional en una narrativa sin tropiezos temporales, extrañamente lineal y



plana, con unidades muy claras que refuerzan por contraste el subtexto sarcástico. *Los relámpagos de agosto* (1964), de Jorge Ibarguengoitia, presenta un prisma oblicuo sobre la historia, supuestamente el movimiento militarista que obraba contra el gobierno de Plutarco Elías Calles entre 1928 y 1929, y lo hace desde la óptica de un militar que, dando señas de su simplicidad narrativa, deja trasparecer una crueldad humanizada, sobre todo debida a la ignorancia y a las costumbres provincianas de la política nacional. Ese registro, según parece, habilita una revisión de la historia que se consolidó años más tarde con el predominio de la novela llamada posmoderna, marcando una ruptura con la grandeza narrativa de José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes en pos de un estilo más leve, dinámico y mucho más capcioso por estar basado, como en las primeras novelas de la Revolución, en una especie de doble código, lo cual define su isotopía. Si aquellas remedaban las estructuras del reportaje y de las memorias para construir el sentido general de la historia que contaban, *Los relámpagos de agosto* remeda el doble código de las primeras, es decir, es un remedo del remedo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU G. Ermilo. *Canek y otras historias indias*. Buenos Aires: López Negri, 1953.
- AUB, Max. *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- AYALA B. Jorge.; Amador, Manuel L. *Cartelera cinematográfica 1930-1939 y 1940-1949*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- AZUELA, Mariano. *Andrés Pérez, maderista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- _____. *Las moscas. Cuadros y escenas de la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- BASINGER, J. *American Cinema. One Hundred Years of Filmmaking*. Nueva York: Rizzoli, 1994.
- BERINSTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.
- BLANCO, José Joaquín. *En torno a la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.
- BRADING, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. de Soledad Loaeza Grave. México: Era, 1980.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. México: Era, 2000.
- CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: Conaculta/Cinetaca Nacional, 2000.
- CUESTA, Jorge. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?". In: VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 67-75.
- FELL, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

- FRENK, Mariane. "La novela contemporánea en México". In: Letras potosinas, XVII, México: 1959, p. 9-17.
- FRÍAS, Heriberto. Tomóchic. México: Planeta/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- FUENTES, Carlos. La región más transparente. Obras completas, t.I. México: Aguilar, 1974.
- GARCÍA RIERA, Emilio. "Cuando el cine mexicano se hizo industria". In: MORAL GONZÁLEZ, Fernando (Org.). Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. México: Secretaría de Educación pública/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 29-42.
- GRAM, Juan. Héctor, novela histórica cristera. México: Jus, 1953.
- GREIMAS, Algirdas. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971.
- GUZMÁN, Martín Luis. La sombra del caudillo. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- IBARGUENGOITIA, Jorge. Los relámpagos de agosto. México: Joaquín Mortiz, 1965
- LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. México: Aguilar, 1960.
- MAGDALENO, Mauricio. Escritores extranjeros en la Revolución. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1979.
- MONSIVÁIS, Carlos. A través del espejo (el cine mexicano y su público). México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- _____. "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX". Historia de México, vol. IV. México: El Colegio de México, 1976, p. 246-79.
- MUÑOZ, Rafael. Vámonos con Pancho Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- PEREDO CASTRO, Francisco. Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijadas de los años cuarenta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- REVUELTAS, José . El luto humano. México: Editorial México, 1943.
- REYES, Aurelio de los. Medio siglo de cine mexicano (1896-1947). México: Trillas, 2002.
- ROBLES, Fernando. La virgen de los cristeros. Buenos Aires: Claridad, 1934.
- RULFO, Juan. Pedro Páramo. México: Plaza y Janés, 2000.
- YÁÑEZ, Agustín. Al filo del agua. México: Unesco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Figuraciones de la Revolución: Cine y literatura en México en el siglo XX
Sebastião Guilherme Albano da Costa
- Data do Envio: 14 de agosto de 2010.
Data do aceite: 29 de outubro de 2010.





A visita de Pasolini ao Brasil: um Terceiro Mundo melancólico

Pasolini's visit to Brazil: a melancholic Third World

Pasolini visita Brasil: melancolía en el Tercer Mundo

Maria Rita Nepomuceno¹

RESUMO Este artigo expõe uma pesquisa sobre a representação do Terceiro Mundo na obra de Pasolini, dando particular atenção à sua visita ao Brasil em março de 1970 através do comentário às descrições poéticas desta viagem. A representação do Terceiro Mundo em sua obra cinematográfica se conecta ao testemunho crítico de Glauber por meio de documentários na estética de “filme sobre um filme por fazer” e filmes de ficção que testemunham a posição do autor italiano em relação à reflexão estrangeira sobre o Terceiro Mundo. Nos poemas escritos na visita ao Brasil, sexualidade e desilusão política adquirem um papel central e delineam um estado de espírito poético e melancólico, para além de qualquer militância.

PALAVRAS-CHAVE Pasolini; Terceiro Mundo; Poesia

ABSTRACT This article presents a research about the representation of the Third World in Pasolini's work, giving a special attention to his visit to Brazil in march 1970, described in poems. His cinematographic representation of the poor countries is also connected to Glauber Rocha's critic of it, as documentary and fictional production, it reveals the author's position in the foreign image of Third World's perspectives. In the poems written during his visit to Brazil, sexuality and political dillusion acquire a central role in the description of a melancholic state of spirit, beyond any militancy.

KEYWORDS Pasolini; Third World; Poems

RESUMEN Este artículo presenta una investigación sobre la representación del Tercer Mundo en la obra de Pasolini, dando una especial atención a su visita a Brasil en marzo de 1970, tal como se describe en los poemas. Su representación cinematográfica de los países pobres también está conectado con la crítica de Glauber Rocha de la misma, como la producción de documentales y de ficción, que revela la posición del autor en la imagen exterior de las perspectivas del Tercer Mundo. En los poemas escritos durante su visita a Brasil, la sexualidad y la desilusión política adquiere un papel central en la descripción de un estado de ánimo melancólico, más allá de cualquier militancia.

PALABRAS CLAVE Pasolini; Tercer Mundo; Poesía.

¹ Maria Rita Nepomuceno é graduada em cinema na Universidade Federal Fluminense, e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, onde desenvolveu pesquisa sobre a relação entre tragédia e cinema na obra de Pier Paolo Pasolini.

Introdução

*Sendo um relato jornalístico começa
com uma aterrissagem de emergência em Recife.
Aqui chove, aeroporto em construção, passo
diante de um grupo de operários que trabalham, seus
olhos
se erguem sobre os passageiros
É assim que o Brasil me saúda
E eu retribuo sua saudação com o coração burguês
de quem já sabe o que recebe do seu doador.
Nesses bancos desolados a espera de outro avião, feliz,
nada de novo: eu sei as notícias
O corpo não lavado e a melancolia
Minha companheira ansiosa, na atmosfera tépida de
chuva,
com sua sede de agrados: cega para sempre –
do peso que nós burgueses temos no coração
de tudo o que não sabemos e da eterna necessidade de
elogios,
a vida nos cobre como um vestido úmido e sujo,
os poucos momentos de felicidade se tornam
imediatamente recordações,
e nos glorificamos; e o peso aumenta
a praga de um fracasso nos obriga a calmas consoladoras,
a cômicos alçar de ombros,
a um humor superior,
ali sentados naqueles bancos desolados de Recife.*

(PASOLINI, Trasumanar e Organizzar, 1971, “Comunicado de última hora (Recife)” – Comunicato all’ANSA (Recife))

“Recife (Sucursal) – Maria Callas e Pier Paolo Pasolini ficaram ontem por mais de quatro horas no aeroporto de Guararapes, sentados num banco próximo ao box da Cruzeiro do Sul, aguardando ordem de embarque para prosseguir sua viagem rumo à Mar del Plata. O cineasta e a cantora não se afastaram um do outro em nenhuma ocasião e em nenhum momento foram perturbados em seu desejo de isolamento. Atendidos com simpatia por uma recepcionista da companhia aérea, ambos recusaram um convite para ir até a cidade, enquanto não poderiam prosseguir vôo. O avião da BUA (British United Airlines) em que viajavam ficou retido em Recife, para consertos, até hoje”.

(JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 14 de março de 1970)

O sentimento de Pasolini pela América Latina, incluída na ampla acepção de Terceiro Mundo, é conhecido e historicamente determinado; o Terceiro Mundo projetava todo o humanismo que nas lutas institucionais em solo europeu se afrouxavam. A representação da América Latina está em continuidade com a crise da visão popular de Pasolini, para quem a Itália vivia uma “homologação” – transformação da cultura popular em cultura de massa burguesa – que o fazia transferir sempre mais além sua representação popular. Além das periferias de Roma, em direção às periferias do mundo.

Assim, o Terceiro Mundo de Pasolini está em continuidade com o dos outros autores europeus e latino-americanos – Glauber Rocha e Fernando Solanas, Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub – em seu apoio às lutas pós-coloniais e às diretrizes internacionais discutidas nas reuniões dos Partidos Comunistas. Sua diferença sutil está na forma com que representa subversivos e comunistas como iguais, perdição e sede de justiça iluminadas pela vitalidade, através de um observador melancólico na atmosfera tépida das chuvas de março. Os indícios da passagem de passagem de Pasolini e Maria Callas em solo brasileiro, além das tentativas da imprensa de abordá-los² e uma única indicação em sua correspondência pessoal, estão em cinco poemas, publicados no livro *Trasumanar e Organizzar*, em 1971 e no poema “Res sunt nomina”, publicado em *Empirismo Hereje*, em 1972.

2 A descrição de Pasolini e Callas, evidente até o ridículo da imprensa nomeá-la como uma mulher que “tem medo de tudo”, é ressaltada por Michel Lahud como impossibilidade de pesquisa histórica nestas fontes públicas. “Inútil procurar vestígios dessa experiência nessa nossa imprensa: durante os dias de março de 1970 em que esteve com Maria Callas de passagem pelo Rio de Janeiro (voltando do festival de cinema de Mar del Plata onde fora apresentado *Medea*), Pasolini conseguiu safar-se do cerco dos fotógrafos e repórteres para se lançar, intensivamente, no desconhecido.” (LAHUD, 1993, p. 121).



A primeira representação do Terceiro Mundo na obra do autor

A primeira representação do Terceiro Mundo na obra literária do autor data de 1960, ano em que Pasolini escreveu o roteiro de “O Pai Selvagem” (*Il padre selvaggio*), dramatização do nascimento de uma Nova África³. Em 1962, Pasolini escreveu o poema *Profezia* (62-64), relato em verso de uma futura imigração dos países do Terceiro Mundo para a velha Europa, descrita como onda de violência, alegria de viver e bandeiras vermelhas de Trotsky⁴. Pasolini anuncia um primeiro interesse pelas fronteiras além da Itália.

Mas a primeira referência fílmica de Pasolini ao Terceiro Mundo encontra-se no documentário *A Raiva*, 1963 (*La Rabbia*). O filme-montagem de imagens de arquivo dos cine-jornais *Mondo Libero* do pós-guerra responde à pergunta poética da

3 Publicado postumamente na Itália em 1975 e no Brasil pela Brasiliense em 1977. O pai, que foi militar no exército fascista, tinha sido prisioneiro no Kênia.

4 Publicado em *Alì dagli Occhi Azzurri* pela primeira vez em 1965: “Eles sempre humildes/ eles sempre fracos/ eles sempre tímidos/ eles sempre poucos/ eles sempre culpados/ eles sempre súditos/ eles sempre pequenos,/ eles que não quiseram nunca saber, eles que tiveram olhos só para implorar,/ eles que viveram como assassinos embaixo da terra, eles que viveram como bandidos/ no fundo do mar, eles que viveram como loucos no meio do céu,/ eles que se construíram/ leis fora das leis,/ eles que se adaptaram/ a um mundo embaixo do mundo/ eles que acreditaram/ em um Deus servo de Deus,/ eles que cantavam/ nos massacres dos reis,/ eles que dançavam/ nas guerras burguesas,/ eles que rezavam/ nas lutas operárias.../ ... depondo a honestidade/ das religiões camponesas,/ esquecendo a honra/ da má-vida,/ traíndo o candor/ dos povos bárbaros,/ atrás do seu Alì/ dos olhos azuis – sairão de baixo da terra para matar –/ sairão do fundo do mar para agredir – descerão/ do alto do céu para derrubar – e antes de chegar a Paris/ para ensinar a alegria de viver,/ antes de alcançar Londres/ para ensinar a ser livre,/ antes de alcançar Nova York,/ para ensinar como se é irmão/ – destruirão Roma/ e sob as suas ruínas/ depositarão o embrião/ da História Antiga./ Depois com o Papa e cada sacramento/ subirão como ciganos/ em direção ao noroeste/ com as bandeiras vermelhas/ de Trotsky ao vento...” (PASOLINI, 2005, p. 488). O maior problema da Europa de hoje é conciliar o “problema” da imigração e o da crise econômica.

origem do sofrimento humano⁵. Comenta as imagens das Guerras de libertação coloniais e as imagens dos costumes de uma ascendente sociedade de consumo e de massa através da alternância entre o comentário poético, condescendente e sofrido (locução do escritor Giorgio Bassani, “fala de poesia”) e o prosaico, distanciado e irônico (locução do pintor Renato Guttuso, “fala de prosa”). Ele mistura prosa e poesia colocando em prática o conceito exposto em Pesaro, 1965, *avant la lettre*⁶.

Pasolini em “A Raiva” representa o Terceiro Mundo como “novidade de uma massa de pessoas destinadas a adaptarem-se à nossa realidade”, sublinhando a diversidade do europeu em relação aos povos colonizados. Apesar da trágica previsão do seu destino como novas massas de consumidores, o Terceiro Mundo de Pasolini se opõem ao “fascismo da normalidade”. Pasolini sugere como consequência mais pragmática das vitórias nas guerras de independência a crise econômica e cultural da inclusão social “deles” na “nossa realidade”, refletindo um etnocentrismo às avessas.

A diversidade do homem do Terceiro Mundo representa a esperança. O homem que morre em Cuba é um mistério; é como o Orestes grego, sublime e vulgar; um assassino que guarda consigo as contradições de uma geração. A dor trágica da figura do guerrilheiro que opta “barbaramente” pela violência em nome da liberdade se opõe à violência dos movimentos de uma burguesia conservadora que após a revelação dos crimes de Stálin vai às ruas reivindicar uma “falsa liberdade” – diz Pasolini, “Bidault já tem o fascismo no coração”, em referência ao presidente francês dos anos decisivos de Guerra Fria, que bombardeia a Argélia em nome

5 “Por que a nossa vida é dominada do descontentamento, da angústia, do medo da guerra, da guerra?” (cartela inicial de *A Raiva*).

6 JOUBERT-LAURENCIN, 1995, p. 139.

do que Pasolini chama “falsa liberdade”⁷.

Os filmes dedicados à problemática terceiro-mundista refletem uma elegia pasoliniana ao humanismo perdido pela razão burguesa que conduziu a Europa às atrocidades nazi-fascistas. O amor de Pasolini pelo povo que está às margens da sociedade burguesa e da razão instrumental o fez optar por representar e teorizar um Terceiro Mundo que, como declara em 1967, “começa na periferia de Roma e é feito por todos aqueles que vivem nas periferias industriais e não trabalham”⁸. A personagem do “outro”, que é o seu “mito de diversidade”, começa a delinear-se ainda no Friuli camponês de sua infância.

Em *Desajuste Social*, 1962 (Accattone), encontra na personagem da periferia o contraponto à crise burguesa. O conflito da personagem Mamma Roma já representa as consequências, para Pasolini catastróficas, da conversão do povo na classe média moralista da ascensão social. Os operários, desocupados, camponeses e guerrilheiros “que queimam sob o céu de Alá”, como diz a voz em *off* de “A Raiva”, passam a delinear a crise de forma cada vez mais internacional, projetando-a cada vez mais para fora das fronteiras do seu país.

7 Liberação da Tunísia, da Tanganica, do Togo, de Cuba: todos são “restituídos à História”, no dia mais belo de sua vida, uma transformação na história, novos “anos de miséria, trabalho e erro” de “uma pobre liberdade”, “elementar”, “que faz a Europa rir”. “Eles”, os diversos, “negros e marrons”, “com os olhos pretos e a nuca crespa”, são “outras vozes, olhares, amores, danças”. São “o novo problema do mundo”, a “nova extensão do mundo”, “se chama Cor”. “Extensões infinitas de vidas reais” a serem incluídas, porque desejam “com inocente ferocidade”, “entrar na nossa realidade”. “Precisamos aceitar uma enorme massa de pessoas que querem entrar com voracidade na nossa realidade” – eles “irão se tornar familiar e engrandecer a Terra”. “Só uma canção pode explicar o que foi morrer em Cuba”; “Os irmãos, na sua ferocidade, são inocentes”; “agora Cuba está no Mundo: nos textos da Europa e da América se explica o sentido de morrer em Cuba. Uma explicação cruel, que só a piedade pode tornar humana, à luz do pranto, o morrer em Cuba” (*Pasolini per il cinema*, vol. 1, pp. 371-374-375-395-396).

8 Pasolini, *L'enragé de Jean-André Fieschi*, 1967 (documentário).

O *boom* econômico de 1950, que enebriava antigos comunistas diante da sedução do progresso fazia com que os “meninos de vida” personagens de seus *romances nacionais-populares*, se tornassem um “achado antropológico trágico” na Itália do futuro⁹. Este “fenômeno”, que de outras maneiras parece estar para acontecer agora no Brasil e nos países do então Terceiro Mundo¹⁰.

“Um filme sobre um filme por fazer”: a apropriação ficcional da imagem-documento

O conceito de “filme sobre um filme por fazer” (*un film su un film da farsi*), desenvolvido por Pasolini por meio de uma experiência prática de documentários de viagem, na forma de documentos etnográficos comentados por uma fala poética que os amarra à ficção – o realismo popular terceiro mundista, aos mitos do patrimônio cultural ocidental. A contestação e militância terceiro-mundista de Pasolini o fez adaptar mitos de Revolução a “países desconhecidos” com o fim de provocar sentimentos, ressonâncias, revoluções, através de uma investigação histórica e poética da diversidade.

A “língua técnica de poesia” definida por Pasolini pela exasperação técnica da câmera de forma a exaltar o lirismo nos “objetos, formas e ações da realidade” através de closes e movimentos de câmera “obsessivos” e “independentes da narrativa”, organiza os “pedaços brutos de realidade”. As imagens de paisagens e rostos reais, as entrevistas, junto aos comentários autorais e às pseudo-encenações apresenta o real “culturalizado”, fazendo-o instrumento de conhecimento, polêmica e juízo.

9 In “*Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*”, PASOLINI, 1976, pp. 152-158.

10 Parece já ser a problemática de Pasolini em “Apontamentos para uma Oréstia africana”, que o conduzirá à representação da crise burguesa em “Teorema” e à representação da pré-história e do sado-masiquismo nos últimos filmes.



Nestas experiências estéticas, Pasolini explica o Terceiro mundo por analogia com os mitos da cultura ocidental, são estes que ligam a pseudo-narração aos trechos brutos do real. Assim o Terceiro Mundo de Pasolini se torna um conjunto de documentários, nascidos de uma necessidade de produzir filmes em forma de armas de militância intelectual, fora da Itália.

Quando muda de idéia sobre a “carga afetiva” da Palestina como cenário para o seu filme *O Evangelho segundo São Mateus*, 1964 (Il Vangelo secondo Matteo), em nome de uma “carga estética” que representasse o mito de Cristo para um espectador crente, em sua magnanidade de espetáculo, documenta este processo através da filmagem da sua visita à Palestina no documentário *Localções na Palestina*, 1963, (Sopralluoghi in Palestina)¹¹. Foi a sua primeira experiência prática de “filme por um filme por fazer” (*un film su un film da farsi*), repetida em *Apontamentos para um filme sobre a Índia* (Appunti per un film sull'India, 1968), em que coloca em discussão o mito do sultão que se deixa devorar pelos tigres famintos como ato de devoção religiosa (através de entrevistas e encenações na Índia de 1968). E em *Apontamentos para uma Oréstia africana* (Appunti per un'Orestiade africana, 1969, exibido apenas em 1973), em que Pasolini estuda as analogias entre o Orestes grego da tragédia de Ésquilo e o africano comum diante da possibilidade de Revolução com o advento da democracia e

11 “O Evangelho segundo São Mateus” foi relançado em versão em cores e com uma hora a menos para o público evangélico como testemunha DVD achado nas prateleiras das *Lojas Americanas*. As escolhas estéticas do Vangelo desdobraram-se no seu conceito de cinema de poesia, nascido inicialmente como necessidade de fusão entre o diretor e o seu público, como testemunha o filme *Appunti per un Critofilm*, de Maurizio Ponzi, do que entre o diretor e a sua protagonista, como no texto lido à Pesaro em 1965. As mudanças de Pasolini são discutidas com o bispo que o acompanhou na composição do roteiro. Também em Teorema Pasolini consultou a Igreja, mas não de forma institucional como no “Evangelho segundo São Mateus”.

independência no contexto pós-colonial¹².

A estética do “filme sobre um filme por fazer” previa ainda um conjunto de filmes-poemas sobre o Terceiro Mundo. O projeto *Apontamentos para um poema sobre o Terceiro Mundo, 1969* (Appunti per un poema sul Terzo Mondo) idealizou filmes-poemas na América do sul, Oriente Médio, Estados Unidos, com entrevistas à Sartre e Fidel Castro. Agrupados os filmes provocariam um sentimento “violentamente revolucionário, e naturalmente apartidário”¹³. Fora estes três filmes-ensaios, o curta-metragem *Os muros de Sana’a*, 1971 (Le mura di Sana’a), tematiza o Terceiro Mundo em forma de apelo à Unesco pela proteção das muralhas da capital do Iêmen e foi filmado com o equipamento de *O Decamerão*, 1971 (Il Decameron) – mas não se apresenta como “filme por fazer”, mas como filme-apelo institucional. Em 1986 os muros de Sana’a se tornam patrimônio da humanidade.

Para Pasolini, a “atualização por analogias” do valor documental na ficção, o que Pasolini definiu como “tema da analogia”, em detrimento da fidelidade da reconstrução histórica dos filmes comerciais, caracterizaria o cinema de autor¹⁴.

12 Segundo Fusillo, uma África fora da oposição de capitalistas e comunistas, as presenças chinesa e norte-americanas são filmadas como estrangeiras e estranhas à cultura local, Pasolini acentuaria antes de tudo a oposição da África à modernidade. (FUSILLO, 1996, p. 237).

13 *Pasolini per il cinema*, vol.2, pp. 2.679-2.686.

14 “Nos meus filmes históricos, nunca tive a ambição de representar um tempo que não existe mais: se tentei fazer isto foi através da analogia: isto é, representando um tempo moderno análogo ao tempo passado.” (In *O sentimento da História*, epistolário Pasolini / Lizzani, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.2, p. 2.819). Ou nas explicações sobre *O Evangelho segundo Mateus*: “Vocês viram que as crianças tinham brincos de Primeira Comunhão, isto não é de jeito nenhum reconstrução histórica; mas o filme é todo construído em uma espécie de série de reconstruções por analogia. Ou seja, substitui a paisagem com uma paisagem análoga, a porta dos potentes com portas e ambientes análogos, os rostos daquele tempo com rostos análogos; presidiu a minha operação o tema da analogia que substitui a reconstrução.” (a respeito de *Il Vangelo secondo Matteo*, *Ibidem*, p. 2.881).

Assim, Pasolini se apropria da paisagem e do povo terceiro-mundista em sua ficção: suas locações vão do sul da Itália para os confins da Ásia e da África, seus não-atores vêm do povo ou são escolhidos por motivos culturais e autobiográficos para afirmação de realidade histórica. Da *mis-en-scène* dos meninos de vida romanos, (que do romance e da realidade até a representação fílmica crescem uns 10 anos pela preocupação com a Justiça), até o fetiche pela célebre cantora de ópera Maria Callas (que sofria de amores por seu Jasão-Onassis) e o vencedor das Olimpíadas de salto à distância Giuseppe Gentile (pragmático e hábil)¹⁵.

Pasolini ambienta o seu “Édipo Rei” em Marrocos, África, em 1967, e sucessivamente filma sua “Medeia” na Capadócia, Ásia¹⁶. A apropriação do Terceiro Mundo como alegoria em “Medeia”, 1969/1970, comenta o iminente fim da diversidade de Medeia com a sua ainda possível afirmação. O conflito de dois mundos da bárbara Medeia dialoga os seus filhos com Jasão aos “filhos da colonização”. O povo do Terceiro Mundo morre para afirmar a ética contra uma família a que não pertencem – assim se justifica o infanticídio de Medéia como violência ética, desespero vital.

A permanência do aspecto épico na representação da miséria da África filtra o humanismo da barbárie

15 A idéia inicial de “O Evangelho segundo Mateus” previa Allen Ginsberg como Cristo. Na idéia de um filme sobre o apóstolo São Paulo Appunti per un film su San Paolo, 1967, Paris seria Jerusalém, os fariseus os fascistas e os apóstolos de Cristo, intelectuais comunistas. Em suas notas anteriores para a realização ficcional da Oréstia de Ésquilo na África previa “grandes atores negros americanos: ou também por negros famosos não-atores: por exemplo certos inesquecíveis pugilistas, ou cantores, ou bailarinos, famosos e tornados míticos em todo o mundo” (“Notas para a ambientação da Oréstia na África”, Pasolini per il cinema, vol.1, p. 1.201).

16 Para Medea filmou também no rio Tagliamento, memória da sua infância da terra camponesa da mãe, Friuli, ainda que depois as imagens tenham sido eliminadas da montagem final (ver extras do dvd francês de *Medea*). Assim como a infância do Édipo deveria ser filmada ali, mas por questões de produção transferida para o interior milanês. (*Ibidem*, p. 2.927).

através da Grécia – a própria Grécia é a projeção literária das pobres casas baixas das favelas do Rio de Janeiro¹⁷. O que Pasolini nomeia como “contradição atualidade/santidade”, se realiza em sua pesquisa etnográfica por uma fisionomia humana “clássica” ainda presente nas sociedades tradicionais, no “pragma” do sentimento religioso que mantém intacta a unidade dos parâmetros cosmogônicos e individuais, religiosos e sociais¹⁸. Pasolini é o “demiurgo” atrás da câmera, “misturando os estilos altos e baixos”, como a comédia de Dante. Contra o progresso, o mito pragmático e tecnológico da sociedade do “bem-estar”, da sociedade de massa, Pasolini resgata o humanismo na restituição de “realidade popular” à imagem clássica¹⁹.

Relações com o Brasil: Glauber testemunha Pasolini

Glauber Rocha viveu e filmou em Roma em 1970, esteve no set de *Medeia*²⁰, e relatou em diversas ocasiões sua admiração contraditória por Pasolini. Existem quatro textos publicados em *O Século do Cinema*: “Pasolini”, “Um Intelectual Europeu”, “O Cristo Édipo”, “Paso Sado Mazo Zalo” que revelam

17 “Nos tempos de Atenas / as meninas riam, nas portas de casas baixas e iguais/ (como as dos bairros pobres do Rio);/ estas casas eram dispostas ao longo da estrada/ aquele tempo cheirava (qual era mesmo o nome) a tilia/(...) Há guerra: e se as meninas riam é porque são santas –.” (“Atene”, PASOLINI, in *Trasumanar e Organizzar*, p. 153).

18 Como diz ser o objetivo do seu filme sobre São Paulo: ““A profundidade temática do filme é a contraposição de ‘atualidade’ e ‘santidade’ – o mundo da História, no seu excesso de presença e de urgência, tende a escapar no mistério, na abstração, na interrogação pura – enquanto o mundo do divino, na sua religiosa abstração, desce entre os homens, concreto e eficaz.”” (*Pasolini per il cinema*, vol.2, p. 2.025).

19 Em Notas para uma Oréstia africana, diante da imagem-documental dos corpos da Guerra de Biafra, Pasolini comenta: “Nada está mais longe dessa imagem do que a idéia que normalmente fazemos do classicismo grego. Todavia a dor, a morte, o luto, a tragédia, são elementos eternos e absolutos que podem ligar a essa imagens horíveis de atualidade com as imagens fantásticas da antiga tragédia grega”. (*Pasolini per il cinema*, vol.1, p. 1.185)

20 ROCHA in “Amor de Macho”, Pasquim, novembro de 1975.



sua crítica à apropriação fílmica do Terceiro Mundo de Pasolini, segundo ele, feito mito decadente sublimador de frustração sexual e perversão. O polêmico “Cristo-Édipo” acusa a fascinação fascista, de origem cristã, no intelectual libertário.

Antes de tudo entre os dois autores existe um diálogo estético: se identificam na épica de Cristo, no arquétipo do deserto, dialogam os manifestos “Estética da Fome”, 1962 e “Estética do Sonho”, 1971, com “O Cinema de poesia”, 1965. O “irracionalismo” das estéticas de vanguarda da teorização pasoliniana de um cinema de poesia (em que Glauber Rocha é usado como exemplo do aspecto internacional) é também a base para a crítica à “estética da recusa” – que em torno ao escândalo linguístico e comportamental revelava o conformismo de esquerda, o “neo-zdanovismo” das novas vanguardas²¹.

Segundo Glauber, Pasolini procurava no Terceiro Mundo um álibi para sua perversão. A subversão glauberiana inverteria “a perversão por um fluxo amoroso que não exclui a homossexualidade”²². Em plena ditadura militar brasileira, “A Trilogia da Vida” não podia produzir nada diferente desses comentários. O irracionalismo teórico de Pasolini contra o irracionalismo prático de Glauber entram na luta linguística que Pasolini travou e que representa um diálogo áspero mas fraternal, como vemos no texto “Amor-de-macho”, escrito por Glauber no dia do assassinato de Pasolini, em “O Pasquim” de

21 “Também Glauber Rocha sofreu a chantagem avanguardista-gauchista (quanto a mim, me reservo o direito de lançar esta pedra), e “Antonio das Mortes” (*O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro*) o testemunha: os destinatários de categoria A o levaram para trás de suas barricadas, desta vez seguidos também dos pávidos comunistas tradicionais que leram neste filme a esquemática reinvidicação revolucionária de que se accontentam.”. (PASOLINI in “*Il Cinema impopolare*”, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, p. 1.607, publicado originalmente em *Empirismo Hereje*). “Neo-zdanovismo” em referência ao secretário de cultura do partido comunista soviético Andrej Zdanov.

22 ROCHA, 1983, p. 214.

novembro de 1975²³. E que se conclui na homenagem póstuma que Glauber confere a Pasolini em “A Idade da Terra”, 1980, quando se inspira em Pasolini para o seu Cristo terceiro mundista²⁴.

A visita de Pasolini ao Brasil: os poemas

Franco Rosselini organizou a projeção de “Medeia” na Argentina, participando do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata no dia 14 de março de 1970. Pasolini e Maria Callas viajaram juntos, e depois teriam seguido para o Rio de Janeiro e Salvador. O poeta Sandro Penna, amigo e companheiro das primeiras aventuras romanas de Pasolini, confirma a viagem ao Brasil através das poucas palavras: “Aproveite o Brasil”²⁵. A escritora Oriana Fallaci também testemunhou a presença

23 No artigo “Amor de Macho”, do Pasquim de novembro de 1975, ele compara a morte de Glauber àquela de Vlado, sinalizando na presença do machismo a raiz da problemática pasoliniana. O relato da sua amizade com Glauber é um desfile de imagens tropicalistas, homenagens póstumas às mortes trágicas daqueles anos. Além de um hino de celebração do amor livre, uma análise precisa da “raça de prostitutas que alimenta a fome machista”.

24 “No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi um renascimento. A ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, revivido, revolucionado num êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo numa civilização muito primitiva, muito nova.” (fala de Glauber no final de *A idade da Terra*).

25 “No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi um renascimento. A ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, revivido, revolucionado num êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini, eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo numa civilização muito primitiva, muito nova.” (fala de Glauber no final de *A idade da Terra*).

dos dois no Rio de Janeiro²⁶. Depois desta viagem, Pasolini não voltou à América do Sul, nem parece ter pensado em realizar nenhuma filmagem aqui - apesar do projeto "Apontamentos para um poema sobre o Terceiro Mundo", 1969, ser imediatamente anterior à sua viagem para o Brasil e a Argentina, e muito próximo no tempo. As poucas palavras de Pasolini sobre o Brasil são os únicos trechos deste poema não-filmado.

Quem Pasolini teria encontrado? O que teria feito? Teria passado incólume à intelectualidade brasileira a visita de Pasolini ao Brasil? Por excesso de descrição ou devido à repressão militar? No testemunho dos versos auto-biográficos, no entanto, podemos analisar a representação do Terceiro Mundo de Pasolini através da sua experiência brasileira. Não há distinção entre eu-lírico e autor nestes poemas, o testemunho poético nos permite saber um pouco do que foi a sua experiência no Brasil apesar da escassa documentação histórica²⁷.

Os versos de "Res sunt nomina" são a epígrafe da reflexão semiológica colocada em forma de "nota" ao poema que equipara linguagem do cinema e linguagem da realidade. Na descrição poética Pasolini está na praia da Barra "embaixo

26 Segundo Fallaci (que depois da morte do amigo assumiu opiniões políticas muito suspeitas), parecia que os relatos da tortura militar incomodavam o pôr-do-sol dourado em Copacabana de um Pasolini que enquanto passava protetor solar nas costas da Callas, os companheiros estavam sendo torturados... "E diante dos meus protestos ele começou a falar de Jesus Cristo e São Francisco" (*Dedicato a Pier Paolo Pasolini, Gammalibri, Milão, 1976*)

27 Pasolini parece ter confundido Argentina e Brasil, o erro mais comum de unidade entre os países diante de olhos desconhecidos. Ou misturou as duas viagens, porque em 1970 o fotógrafo argentino citado no poema Hierarquia, Anatole Saderman, morava em Buenos Aires. Ele viveu em Roma entre 1962 e 1966 quando fez um famoso retrato de Pasolini ("não falo do fotógrafo Saderman que com sua mulher/ amiga já da morte me acolhe sorrindo/ no pequeno estúdio de toda a sua vida"). Os nomes dos meninos da favela também parecem misturar Argentina e Brasil – Josué Carrea, Harudo e Joaquim. A mãe é comparada à Maria Limardi (alguma amiga que fez na Argentina?).

do Corcovado" (!) e "decifra" Joaquim na realidade como no cinema: "ele é mestiço? português? índio? holandês? negro?". Reproduzidos, "não são outros os olhos, a boca, os ossos do rosto, o queixo, a pele" que remontam "à origem do norte do Brasil e aos seus avós", no "dia real de Março de 1970 na favela da estrada da Barra²⁸.

Pasolini exalta um Brasil cheio de vitalidade e a vitalidade é a sua questão política. O deus-realidade não consola, "ele apenas é, e não ama": não há explicação para Joaquim ser aos olhos de Pasolini pobre, subversivo, vivo e, por isso, impregnado de realidade. Contra a irrealidade da vida e do mundo burgueses, equivalendo nível de realidade a nível de sofrimento humano, a realidade é o povo do território que se estende para além das fronteiras do seu país. A visão épico-trágica de Pasolini não é didática, é corporalidade. Para Pasolini, "Joaquim" é o exemplo de realidade, o brasileiro misturado, complexidade desamparada da linguagem do real²⁹.

Os poemas são escritos no Brasil por um poeta que considera julgar e expõe as contradições e a glória de fracassos ideológicos. "Só sabe quem viveu 1944", escreve Pasolini, referindo-se à esperança do movimento da Resistência na Itália, durante a guerra, tempo em que foi ativo no Partido Comunista Italiano, representando-o em Congressos em Paris e Moscou. O que Pasolini comunica do Brasil "são

28 "Res sunt nomina", pp. 1.584-1.585, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, publicado em *Empirismo Hereje*, em 1972.

29 "Houve, de acordo, um ser que nunca-sempre ontem-amanhã é./ De nada precisa: não ama!/ O amor não é mais que uma pequena exigência humana fora de toda a realidade./ E entretanto: o ser é para além de todos os seres./ Mas vamos até a encruzilhada onde nasceu a liberdade.[...] E assim a linguagem da "Devorealidade" é uma linguagem irmã da linguagem da realidade./ Ilusão, sim, ilusão, aqui e lá: porque quem fala através desta linguagem é um Ser que é e que não ama." (*Ibidem*, p. 1.585).



lágrimas”³⁰.

Para Pasolini o Brasil é uma terra de inocentes, de “servos sem culpa, cuja vida é vida”³¹, “operários, intelectuais e camponeses” infileirados em um mural, composto por fotografias como “aquelas das tumbas, guardadas em uma carteira”. “Eles” olham os inocentes que passam adiante. “Eles” sabem o que ninguém aqui sabe: o olho queimado de lágrimas, diante deles, e do saber deles. “Eles” são heróis, cidadãos ou camponeses que poderiam ser fascistas³².

No poema “Hierarquia”, o poeta inversor da tradição cívica nacionalista conservadora, em denúncia nacionalista da decadência social italiana, refere-se ao Brasil: “Brasil minha terra,/ Terra dos meus verdadeiros amigos,/ Que não se ocupam de nada/ Ou se tornam subversivos e como santos ficam cegos”; “Ó Brasil, minha desgraçada pátria,/ devotada sem escolha à felicidade/ (de tudo o dinheiro e a carne são donos/ enquanto tu és assim tão poético)”; “Ó Brasil, minha terra natal,/ onde as velhas lutas – bem ou mal, já vencidas –/ para nós, velhos, voltam a fazer sentido –/ respondendo

30 É também em 1971 que o autor escreve os poemas de amor para o seu ex-companheiro Ninetto Davoli. A separação é um golpe duro demais, e ele compõe sonetos de amor em que ameaça o suicídio (publicados na França com o título “*L’hobby du Sonet*”). Todas estas componentes se apresentam neste momento da vida de Pasolini – é também o ano de filmagem de *Contos de Canterbury (I racconti di Canterbury)*, e em que ele coloca em cena Ninetto vestido de Charles Chaplin em plena Idade Média – escolha que ele justifica por um estado de alma melancólico, sem prazer em filmar, e que contamina as escolhas criativas do filme, feito sem humor, em uma espécie de “luto”. “Escrevo de Recife. O que devo comunicar são lágrimas./ O Brasil é a nova pátria daquele (não importa se sou eu)/ que se está reduzido ao mínimo necessário para julgar, quando julgar é inútil.” (“*Il piagnisteo di cui parlava Marx*”, in *Trasumanar e Organizzar*, pp. 83-84).

31 “Em apenas uma manhã encontrei uma pátria cheia de inocentes,/ e não me movo, não ousa estar no meio deles,/ páro para ver os rostos destes bandidos que em nada/ se diferem dos outros, os servos sem culpa, cuja vida é vida”. (*Ibidem*).

32 “O olho queimado de lágrimas e o meu lamento que não sai, porque vivi os anos de 1944, e sei.” (...) “Eles agem lá, devo dizer isso, e lutam contra lágrimas de intelectuais” (*Ibidem*).

à graça dos delinqüentes ou à graça brutal/ dos soldados.”

Descobrimos que ficou hospedado no hotel na rua Resende, na Lapa, centro do Rio. É dali que viu o milagre sublime – porque improvável diante da pobreza – da arquitetura *liberty* dos portugueses pobres, em meio aos escombros banhados pela chuva³³. As chuvas de março receberam Pasolini e embalam sua percepção melancólica diante de um mundo naturalmente hierarquizado, de uma filosofia da vida acima das questões políticas. No cenário de sensualidade e sofrimento vitais, da invariabilidade do poder, Pasolini reflete sobre a angústia de morte que sente, como a das personagens de “Teorema”. Para Pasolini, o brasileiro representa o mito da diversidade³⁴.

O Rio de Janeiro é “uma cidade desesperada onde europeus pobres/ vieram recriar um mundo à imagem e semelhança do deles/ forçados pela pobreza a fazer de um exílio a vida?”. Escreve nas horas vagas. É também uma “culpa” a perdição, junto ao trabalho que o exige sempre mais. Os Virgílios, dignos do Empíreo, o conduzem em sua “busca” ao desconhecido. Os velhos do povo o conduzem favela adentro. Conduzem-no na perdição “com popular delicadeza” como quem conduz Dante na Divina Comédia. Sente piedade não-programada diante da pobreza – o poeta procura a perdição e encontra a “sede de justiça”³⁵. Tanto o velho como o garoto do povo “que se dá por mil cruzeiros em Copacabana”, são os seus guias.

No poema de Pasolini, fascistas e subversivos

33 “A chuva banha as ruas miseráveis e os escombros,/ e as últimas cornijas do liberty dos portugueses pobres/ milagre sublime!” (“Gerarchia”, in *Trasumanar e Organizzar*, pp. 185-188).

34 “a descoberta da invariabilidade da vida requer inteligência e amor” (*Ibidem*).

35 “Ah, subversivos, procuro o amor e encontro vocês./ Procuro a perdição e encontro a sede de justiça.” (*Ibidem*).

se encontram, transam e dividem o vértice da hierarquia – constituída por idade e não por classe social (“o mundo é um conjunto de pais e mães”, ele diz no documentário de 1967 *Pasolini l'enragé*)³⁶. A hierarquia não é feita de ricos e pobres, mas de velhos e jovens. O poder é “natural” e terrível. Pasolini explica: os velhos são os primeiros da hierarquia, que está no tempo e coloca o poder nas mãos dos vivos, independente da sua vontade. Pasolini reflete sobre o passar do tempo que cria não escolhas mas condições: “Não se pode fugir do destino de possuir o Poder, ele se coloca sozinho/ lenta e fatalmente nas mãos dos velhos,/ mesmo que tenham as mãos furadas/ e sorriam humildemente como mártires sátiros”³⁷.

Através da analogia, a visão da favela é uma projeção de tempos remotos: “A favela era como Cafarnaum sob o sol/ percorrida pelos regos dos esgotos/ barraco sobre barraco/ vinte mil famílias”. A pregação de Cristo aparece mais uma vez, ilustra a “invariabilidade da vida” diante da paisagem pré-histórica da pobreza. O povo luta contra as lágrimas de intelectuais, e vive a vida. Não importa se fascista ou não, ele é o povo, e as lágrimas de intelectuais não servem pra nada. Pasolini não consegue silenciar “a infantil sereia que canta/ o doloroso pranto citado por Marx”.

A conversa na praia comenta a ditadura militar, segundo Pasolini o povo brasileiro luta, pelo fascismo ou pela liberdade, com a mesma determinação: “É assim por puro acaso que um brasileiro é fascista e um outro é subversivo;/ aquele que arranca os olhos/ pode ser tomado por aquele a quem se arrancam os olhos./ Joaquim não poderia jamais se distinguir de um fascínora./ Por que então não amá-lo se o fosse?/ Também o fascínora está no vértice

da Hierarquia,/ com seus traços simples apenas esboçados/ como seu olho simples sem outra luz que não a da carne/ Assim no cume da Hierarquia/ encontro a ambigüidade, o nó inextricável”³⁸.

No poema “Restauração de Sinistra III”, ele está descendo de um elevador e observa que os belos soldados do exército têm os cabelos rasados atrás da orelha, como a dos soldados da SS³⁹. Como no Rio de Janeiro, Pasolini parecia igualar fascistas e comunistas em uma mesma moeda sexual. Ele é Pilades, adorador de Electra, que na peça homônima se questiona: porque os soldados conservadores eram os mais belos?⁴⁰ Um mural com as imagens do povo provoca a melancolia do europeu diante de uma “terra de inocentes”. Os pernambucanos passam com baldes de cimento na mão para um canteiro de obras ao lado do aeroporto, enquanto eles estão “ali sentados naqueles bancos desolados de Recife”.

38 “dentro de cada habitante teu, meu concidadão,/ existe um anjo que não sabe de nada,/ sempre debruçado sobre seu sexo./ E, velho ou jovem, se apressa/ a pegar em armas e lutar,/ indiferentemente, pelo fascismo ou pela liberdade.” (*Ibidem*).

39 “Descia de elevador na Bahia e um grupo de homens cinzas, pertencentes a uma outra raça e de nacionalidade americana, e que, mesmo assim, iam inexpressivos destruir as igrejas portuguesas; o Brasil também é cheio de novos soldados, raspados como nazistas acima das orelhas amareladas”. (“La restaurazione di sinistra”, *Ibidem*, p. 127).

40 “Porque os soldados de Electra / eram os jovens mais belos da cidade?/ Porque tanta graça nos cabelos e nos quadris/ e tanta desesperada antigüidade nos olhos?/ Porque não vestiam outra coisa/ além de virilidade e juventude?” *In Pilade, Teatro*, p. 451.

36 *Pasolini L'enragé*, de Jean-André Fieschi, 1967.

37 “Eu os culpo por terem vivido, por terem aceitado a vida”, mas “não existem vítimas inocentes”. (*Ibidem*).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUSILLO, Massimo. La Grecia secondo Pasolini - Mito e cinema. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. Pasolini: portrait du poète en cinéaste. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.

LAHUD, Michel. A Vida Clara, Linguagens e Realidade segundo Pasolini. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. Per il cinema. Vol. 1 e 2. Milão: Mondadori, 2001. SITI, Walter (Org.).

_____. Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol.1. Milão: Mondadori, 2001. SITI, Walter (Org.)

_____. Teatro. Milão: Mondadori, 2001. SITI, Walter (Org.)

_____. Alì dagli Occhi Azzurri. Milão: Garzanti, 2005.

_____. Trasumanar e Organizzar. Milão: Garzanti, 1976.

_____. Le Lettere. Vol. 2: 1955-1975. Turim: Einaudi, 1986. NALDINI, Nico (Org.).

_____. Lettere Lutterane.– Il progresso come falso progresso. Einaudi, Turim, 1976.

ROCHA, Glauber. O Século do Cinema. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

Pasolini, L'enragé, de Jean-André Fieschi, documentário, 1967.

A visita de Pasolini ao Brasil: Um Terceiro Mundo melancólico
 Maria Rita de Oliveira Aguiar Nepomuceno

Data do Envio: 25 de agosto de 2010.
 Data do aceite: 02 de novembro de 2010.



5

Culturas em ação: notas sobre a hibridação ou hibridização dos produtos midiáticos na televisão brasileira

Cultures in motion: notes about the hybridation or hybridization of media products on Brazilian television

Culturas en la acción: notas sobre la hibridización o hibridación de los productos de los medios de comunicación en la televisión brasileña

Naiana Rodrigues da Silva¹

RESUMO O presente artigo tem como objetivo refletir sobre as produções midiáticas contemporâneas com base no que os autores Nestor García Canclini (1998) e Jesús Martín-Barbero (2003) chamam respectivamente de hibridização ou hibridação cultural. Para tanto escolhemos o *reality show Big Brother Brasil* como exemplar desse processo e nos debruçamos na análise e compreensão de em que medida e sentido esse produto pode ser considerado híbrido.

PALAVRAS-CHAVE Cultura; hibridização; televisão; *reality shows, Big Brother Brasil*.

ABSTRACT This article aims to reflect on contemporary media productions based on what the authors Nestor Garcia Canclini (1998) and Jesús Martín-Barbero (2003) call respectively hybridization or cultural hybridization. To do this we chose the reality show *Big Brother Brasil* as an example of these processes and we focus on understanding to what extent and direction of these product could be considered hybrid.

KEYWORDS Culture; hybridization; television; reality shows, *Big Brother Brasil*.

RESUMEN En este artículo se pretende reflexionar sobre las producciones contemporâneas de los medios de comunicación delante de lo que los autores Nestor Garcia Canclini (1998) y Jesús Martín-Barbero (2003) llaman respectivamente hibridación o hibridización cultural. Para ello fue elegido el *reality show Big Brothter Brasil* como um ejemplo de estos procesos y nos hemos centrado en la comprensión de en qué medida y dirección este producto puede se quedar híbrido.

PALABRAS CLAVE Cultura; hibridización, televisión, *reality shows, Big Brother Brasil*.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará e bolsista Capes/Demanda Social



Introdução

Telenovelas, seriados, programas jornalísticos, filmes, *reality shows*. A programação televisiva que entretém e informa milhares de brasileiros todos os dias não é uma mera disposição aleatória de produtos. Para além das belezas que desfilam nos cenários televisuais, há uma rede de interesses econômicos e ideológicos que suporta a manutenção do veículo. Essa complexa teia que possui como linhas a publicidade e o jornalismo está inserida em um contexto histórico-cultural que favorece produções que se encaixam com maior facilidade ao ambiente volátil e complexo no qual os veículos de comunicação de grande público estão inseridos.

Entre o globalismo e o localismo e a produção de uma terceira cultura, como pontua Mike Featherstone (1995)², ou diante do surgimento de uma cultura “mundializada”, como define a pesquisadora Ivana Bentes (2006), o cientista Néstor García Canclini (1998) investiga a miscigenação provocada pelo jogo de aproximação e afastamento entre as culturas. As “culturas híbridas”, discutidas pelo autor, estão presentes tanto no meio urbano, com as pichações dos monumentos históricos, quanto no campo, com as antenas parabólicas, verdadeiros símbolos de modernidade que, no sertão nordestino, já se tornaram parte da paisagem local.

Enquanto isso, Martín-Barbero (2003) toma como sinônimo de “hibridação” o processo de passagem do campo para a cidade e formação de uma massa

que também é popular. “A migração e as novas formas e modos de trabalho trazem consigo a *hibridação* das classes populares, uma nova forma de se fazerem presentes na cidade” (MARTÍN-BARBERO, 2003: 233). Nesse processo, os veículos de comunicação de grande público desempenham o papel de “aduana” na sala de recepção dos países latino-americanos. São os lugares onde a heterogeneidade impera e a identidade produzida a partir dos valores nacionais é substituída pela identificação com os personagens dos seriados, telenovelas e filmes.

A cultura audiovisual desponta como uma das responsáveis pela divulgação em escala global de valores e hábitos de países diferentes sejam eles produtores ou somente receptores destes produtos culturais. É através da TV, por exemplo, que temos acesso às representações do Oriente, por mais errôneas ou distorcidas que elas possam ser³. A frase “Você vai arder no mármore do inferno”, pronunciada ao longo de nove meses pelo personagem “Tio Alih”, da novela *O Clone*, é um exemplo de como a televisão expande seus horizontes e filtra as culturas estrangeiras para gerar um sentido que não entra em desacordo com a cultura hegemônica nacional. Leitura essa que se enquadra no que Stuart Hall (2003: 377) identifica como sendo uma posição de leitura hegemônica ou dominante, aquela em que o código da mensagem televisiva é construído com vistas a cercar o público

2 Para o autor, a globalização gera dois processos opostos. O primeiro é o globalismo, movimento que exalta a formação de uma cultura global com a aproximação de várias culturas que se fundem em uma única cultura humana. Já o segundo projeto é o localismo, tido como forma de resistência ao globalismo. Corresponde à valorização das culturas locais, particulares, reforço dos nacionalismos em oposição à homogeneização e perda de identidades geradas pelo movimento globalista. Para não recair em nenhum desses extremos, surgem então os sujeitos das terceiras culturas, pessoas que transitam entre os elementos locais e globais, criando um repertório de valores e elementos cosmopolitas que lhes possibilitam a inserção nos dois campos, o global e o local.

3 Um exemplo de visão estereotipada da cultura oriental foi a telenovela *O Clone*, da Rede Globo, que pretendeu discutir o choque cultural com a inserção de uma família muçulmana no Rio de Janeiro. A trama se desenvolvia em torno do dilema da protagonista (Jade) que para viver o grande amor da sua vida teria que renegar seus valores e o marido (Said) para encontrar a felicidade ao lado do mocinho brasileiro (Lucas). Mesmo com riqueza de detalhes na representação de rituais e valores, a abordagem da trama pecava ao avaliar a cultura estrangeira sob a ótica dos valores nacionais, sem produzir o distanciamento necessário e levando o telespectador a criar barreiras para a verdadeira compreensão da ordem cultural daquele povo.

em um plano de decodificação conhecido que assegure a compreensão da mensagem.

Da esfera macro (cultura) a um ambiente micro (código da tevê), o processo de hibridização está presente e se mostra como justificativa plausível ao nascimento de produtos como os *reality shows*. Estratégia de marketing ou produtos do acaso, esses programas estão alterando o modo como o público se relaciona com a TV e delimitam o início de uma nova etapa na história da televisão mundial, como observam o pesquisador argentino Eliseo Verón (2003), para quem os *reality shows* marcam o fim da televisão de massas, e a brasileira Elizabeth Bastos Duarte (2004), que compactua com a visão de que programas como *Big Brother*, *Survivor* e *American Idol* são exemplares da pós-televisão.

Para além das mudanças que o aparecimento dos *reality shows* geraram na lógica televisiva, eles podem ser tomados como uma célula do organismo híbrido no qual vem se tornando a cultura midiática brasileira. O que pode parecer apenas um plano para manter o telespectador sintonizado termina sendo uma demonstração de como os veículos massivos estão reagindo diante da instauração de um cenário de choque de forças e relativização dos valores em prol da convivência pacífica entre as culturas de países diferentes. Nesse aspecto, a tese de que a grande mídia é homogeneizante entra em desuso e passa a ser substituída pela heterogeneização que dispersa ou encerra o homem na frente das telas (televisão ou computador) e altera o espaço urbano, aliando convivência e consumo (shoppings).

Essas questões são discutidas por Canclini (1998), que as toma como indícios do processo de hibridização ampliado, sobretudo, nos países da América Latina. Partindo da linha de raciocínio do autor, é possível rastrear as marcas de miscigenação cultural produzidas no Brasil, tomando como base a comunicação de massa, a TV e os *reality shows*,

de modo particular, verificando assim quais os efeitos que a globalização e a expansão do capital simbólico transnacional deixam no cotidiano de uma sociedade que, antes de ser híbrida, é, notadamente, desigual no que tange ao acesso de bens culturais e ao uso e apropriação das novas tecnologias.

Os híbridos da cultura de massa

Madonna, Julia Roberts, Andy Garcia e Sting recitando poemas de Pablo Neruda⁴. As estrofes, produzidas originalmente em espanhol, ganham uma nova sonoridade com a passagem para a língua estrangeira (inglês) e tornam-se a tradução de como os produtos culturais são mutantes. A apropriação do poema de Neruda por personagens da cultura pop ou de massa é a mostra de como a produção de bens simbólicos passa a operar. Em busca de apuramento estético, os versos de um artista de renome, reconhecido no campo da arte, são levados a multidões como um novo repertório. Mas o que pode parecer puro oportunismo também se configura como uma divulgação do trabalho de Neruda.

Nesse caso, fica visível a troca de interesses proporcionada pela hibridização. É a retroalimentação das culturas, a apropriação, a ressignificação dos conteúdos.

A nova cultura, a cultura de massas, começou sendo uma cultura que não era apenas dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, de senti-lo e expressá-lo. (MARTÍN-BARBERO, 2003: 235).

4 Os poemas de Pablo Neruda estão compilados na trilha sonora do filme "Il Postino" (O carteiro e o poeta, 1994).



Seja na arte, nas mídias ou na paisagem urbana, a mescla de elementos diferentes já é quase natural no cotidiano de quem vivencia o acesso a uma grande variedade de bens culturais. Nas cidades cosmopolitas, como São Paulo ou Londres, os híbridos desfilam pelas ruas como se lá sempre estivessem, mas em centros urbanos onde a tradição gerada pela acumulação de bens imateriais que são repassados de geração em geração com “perdas, substituições e lacunas” (CARVALHO, 2005: 08), o estranhamento diante das mudanças culturais é quase inevitável.

O cordel divulgado pela internet, a sandália de couro que desfila nas passarelas de moda⁵ ou mesmo os artesanatos produzidos quase em série para a exportação são tidos como impurezas pelos românticos que defendem a preservação de uma cultura “típica”. O pesquisador Gilmar de Carvalho (2005), ao estudar a aproximação das produções populares com os meios massivos, leva-nos a concluir que a cultura não é estanque, mas dinâmica. Esse dinamismo que aproxima e até mistura elementos historicamente pensados como incongruentes, como o erudito e o popular, a alta cultura e a baixa cultura, o massivo e o “cult”⁶, só é possível se levarmos em consideração que a modernidade ainda não foi superada, na visão de Canclini (1998), ou que a pós-modernidade vem preencher as lacunas deixadas pelo modelo anterior, como pontua Featherstone (1995).

5 O artesão de Nova Olinda, Ceará, Espedito Seleiro, ficou famoso quando suas sandálias de couro foram levadas para a São Paulo Fashion Week, em 2005, pelos estilistas da marca Cavalera.

6 O termo “cult” é comumente usado para designar produtos culturais considerados de bom gosto em relação a elementos produzidos em grande quantidade e consumidos pela maioria da população. O forró eletrônico, por exemplo, é massivo, enquanto bandas européias como Franz Ferdinand ou Belle and Sebastian são consideradas “cult”. É um termo usado como gíria pelo senso comum, mas que deixa entrever as relações de identificação e diferenciação entre os consumidores de bens culturais.

Seja qual for a denominação escolhida para designar a fase atual em que vivemos, ela apontará para o processo de globalização como desencadeador das mudanças que presenciamos. A professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ivana Bentes (2006), ao analisar o que chama de “globalização eletrônica” e seu efeito na América Latina⁷, deixa claro que não basta apenas enunciar que a globalização é responsável pelas mudanças sócio-culturais que vivenciamos, mas é preciso compreender o que é esse processo.

Nesse contexto, globalização não significa mais intercâmbio e troca entre estados-nações, mas produção em escala global de uma cultura mundial integrada que aponta tanto para uma hibridização como para uma homogeneização entre o nacional e o global. (BENTES, 1997).

A hibridização não deve ser entendida como o apagamento dos hábitos, valores e modelos que antes davam sentido de identidade a um grupo, mas sim vista como a possibilidade de dialogar com o novo tendo como base a tradição. Esse posicionamento de Canclini (1998) é tido pelos críticos da hibridização como celebratório, no entanto, é de extrema utilidade para a compreensão de como certos produtos culturais ganham relevância e se tornam referenciais nos países em que são difundidos.

É o caso dos *reality shows*, produções importadas que ganharam uma feição diferenciada ao chegar ao Brasil e estão se reproduzindo em grande escala, ocupando a grade de programação das emissoras e

7 O texto “Globalização Eletrônica e América Latina” foi publicado originalmente no livro: *Signos Plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização*, organizado por Philadelpho Meneses e publicado em 1997. Mas uma versão on-line pode ser acessada na Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação – www.bocc.ubi.pt/index.php.

tomando o tão efêmero tempo dos telespectadores. Mas além de possuírem uma constituição híbrida por conta das formas narrativas empregadas (uma mistura de realismo/documentário e ficção/drama), os reality shows são usados pelas emissoras – como estratégia de audiência – para intercâmbios culturais.

Na edição do *Big Brother Brasil 7* (BBB 7), encerrada em abril de 2007, o integrante do programa argentino do mesmo gênero (*Grande Hermano*) foi “importado” para a casa brasileira e uma integrante da edição nacional foi levada para a Argentina⁸. Os convidados tiveram que enfrentar as barreiras culturais e lingüísticas e conviver pacificamente. Apesar do pouco tempo de convivência dentro da casa, as diferenças de hábitos e costumes se manifestaram logo e contribuíram para que protagonizassem cenas interessantes para o desenrolar do programa. O mais relevante nesse intercâmbio foi o fato da troca ter se dado entre países que rivalizam em diferentes áreas (esporte, economia e política internacional). Dessa forma, o programa proporcionou um breve encontro de culturas, uma pequena demonstração de hibridismo.

No entanto, adotar o conceito de híbrido indistintamente pode levar o pesquisador a enxergar hibridização em tudo que se processa na atualidade, esvaziando a importância do termo. Néstor García Canclini (1998) utiliza o conceito de modo abrangente, abarcando não só produtos culturais, mas os processos que os deram origem e, sobretudo, as circunstâncias de produções simbólicas com as quais nos deparamos.

A partir das reflexões do autor, uma pichação na estátua do General Tibúrcio, na praça que carrega o mesmo nome do monumento, em Fortaleza, é

um exemplo de hibridização. “Certos heróis do passado sobrevivem em meio aos conflitos que se desenvolvem em qualquer cidade moderna, entre sistemas de signos políticos e comerciais, sinais de trânsito e movimentos sociais” (CANCLINI, 1998: 300).

A hibridização em questão está situada no nível do contexto, no choque entre o passado e o presente, é um híbrido histórico e, a depender do conteúdo da pichação (*Viva a Anarquia!* Por exemplo) pode ser enquadrada também em uma perspectiva política, em que a nova mensagem se ancora no signo de militarismo, ordem e vitória para produzir um diálogo e levar o interlocutor a firmar suas conclusões.

As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (CANCLINI, 1998: 301).

A heterogeneidade é o fator de identificação primário dos híbridos, tanto em Canclini (1998) como em Martín-Barbero (2003). Partilhando de bases teóricas semelhantes e da mesma realidade sócio-histórica – a América Latina -, os autores mantêm um diálogo em suas obras com a convergência de temas que vão desde a relação entre o massivo e o popular à contextualização do cenário de crise cultural nos países latinos. No entanto, em relação ao processo de hibridização ou hibridização, eles apontam para rumos um pouco diferentes. Enquanto o autor argentino avalia a hibridização em relação ao choque das culturas nacionais com as culturas estrangeiras ou internacionais; Martín-Barbero (2003) se detém na análise da hibridização entre os elementos da própria cultura nacional, com destaque

⁸ O hermano Pablo Esposito passou três dias na casa brasileira, enquanto a participante Íris Stefaneli foi levada para o outro programa.



para as relações entre o popular o massivo.

Contudo, no momento em que o pesquisador espanhol anuncia que a massa é o resultado desse processo de hibridização, o verdadeiro híbrido, os dois autores entram em consenso, pois a “massa” é o resultado da heterogeneidade proporcionada pela globalização. Apesar do ponto de encontro entre os dois expoentes dos Estudos Culturais latino-americanos, as discussões de Canclini (1998) são mais detalhistas e se dedicam à investigação das minúcias da hibridização, enquanto ao associar o híbrido com o massivo, Martín-Barbero (2003) opta por uma generalização que facilita, mas não explica as particularidades do surgimento de novos produtos e manifestações culturais, nem como eles se processam, se é pela fusão de linguagens, de meios ou se mesmo pela sobreposição de significados.

Nesse caso, as definições de Nestor García Canclini (1998) serão mais úteis para a compreensão de como os *reality shows* podem ser considerados um híbrido em meio a esse emaranhado de construções midiáticas com as quais nos deparamos. Ao contrário do que se costuma afirmar sobre a atomização ou isolamento provocado pelos veículos de massa, Canclini (1998) salta com a observação de que em tempos de fragmentação, meios como o rádio e a TV proporcionam o encontro de espectadores diversos, afastados espacial e até temporalmente uns dos outros.

Mas essa oferta de identidades heterogêneas opera a serviço do capital global e, como ressalta Ivana Bentes (2006), leva à produção de uma cultura de massa internacional, que por mais fragmentada ou heterogênea que seja, possui um aspecto universal necessário para o consumo em larga escala. É essa a explicação para o sucesso de seriados, filmes e até mesmo dos *reality shows*: as temáticas universais (família, amor, ambição, poder, etc.) que permeiam muitas narrativas televisuais.

Se, por um lado a globalização eletrônica pode ser a base para uma desmassificação e descentralização da cultura experimentada como hibridização, consolidam-se, por outro lado, essas “narrativas espetaculares fabricadas a partir de mitos inteligíveis a espectadores de qualquer nacionalidade”, ou seja, uma cultura de massa internacional (BENTES, 1997).

A propagação de valores e temáticas de cunho universal é o resultado da perda de referencial identitário ou particular de uma cultura. Featherstone (1995) avalia que cidades de caráter cosmopolitas ficam desprovidas de referenciais de espaço e tempo, proporcionados, sobretudo, pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, que facilitam a troca simbólica entre as culturas. O autor observa que a televisão tem um papel decisivo nesse processo, pois aproxima coletividades distantes, proporcionando a partilha de uma experiência que é mantida à distância e a qualquer momento, sem a necessidade de um aporte físico, mas somente de cabos e eletricidade. (FEATHERSTONE, 1995: 159).

Os *reality shows* também levam a essa formação comunitária imaginada, gerada pelo caráter cotidiano do programa e, principalmente, pelo fato dos participantes não pertencerem à esfera do *show business* (não vem ao caso discutir a honestidade da seleção dos participantes do programa), mas da realidade cotidiana. As temáticas de valores universais, como sexo, romance, disputa, forças do bem e forças do mal, protagonistas e antagonistas se fazem presentes nas produções que têm como foco central a convivência de pessoas em ambientes isolados, que devem agir “naturalmente”, como se as câmeras ali não estivessem.

O maior exemplo desse tipo de *reality show* é

mesmo o *Big Brother*, produto desenvolvido pela empresa holandesa Endemol nos idos de 1997 e que já é reproduzido em inúmeros países, dentre eles o Brasil, que importou o modelo através da Rede Globo, ainda no ano 2000. As marcas de hibridização desse novo modelo televisivo são várias, passam da estrutura do programa, dos participantes escolhidos à constituição de um híbrido televisivo a partir da união dos elementos próprios da linguagem do veículo.

Esse tipo de produção opera com uma superposição de níveis de hibridização: 1) apropriações intersemióticas em relação às outras mídias, constituindo-se numa intertextualidade por vezes fágica, que se alimenta de referências, alusões, repetições; 2) apropriações intra-semióticas em relação a sua própria produção, à articulação de gêneros, subgênero e formatos (DUARTE, 2004: 71).

Para a autora, a complexidade e a hibridização são características inerentes à televisão, devido tanto aos meios técnicos que a constituem como ao seu processo de circulação e consumo. A chegada dos reality shows vem, assim, agregar novos elementos a esse processo.

Um híbrido televisivo

O aparecimento dos *reality shows* está diretamente relacionado com um processo de mudança pelo qual a TV vem passando. Dentro do que a pesquisadora Ivana Bentes (2006) avalia, esses programas são representantes puros da globalização eletrônica.

Com uma linguagem sedutora e veloz,

essa cultura midiática impõe novos condicionamentos e formas de percepção e conhecimento. A questão é saber como nos relacionar com esse novo cenário sem cairmos no catastrofismo – a globalização vista como homogeneização e padronização planetária – ou no discurso eufórico que prevê a constituição de uma grande família universal, heterogênea, colorida e auto-regulamentada (BENTES, 1997).

O subgênero⁹ *reality show*, mais do que exemplificar as tensões globais, é, em primeira instância, um produto da circulação simbólica na contemporaneidade. O programa rapidamente se expandiu para outros territórios, ganhando adaptações particulares para conquistar o público local – vide o programa *Casa dos Artistas*¹⁰. Os cenários assépticos, a ausência de um diálogo com a realidade cotidiana e o recrutamento de indivíduos com perfis heterogêneos fazem de *realitys shows* de convivência como *Big Brother Brasil* verdadeiros produtos sem face, identidade, endereço ou nacionalidade. E assim são construídos outros exemplares como *Solitários* (SBT), *O Grande Perdedor* (SBT), *Hipertensão* (Globo), *Simple Life* (Record), *Ídolos* (SBT e Record), *O Aprendiz* (Record), *A Fazenda* (Record), *Troca de Famílias* (Record),

9 Seguimos aqui a definição adotada por Elizabeth B. Duarte (2004), para quem os reality shows encabeçam um subgênero televisivo e, conseqüentemente, o exemplar Big Brother Brasil constitui-se em um formato, materializando as características desse subgênero.

10 Em uma tentativa de driblar a Rede Globo, o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) lançou ainda no ano 2000 seu reality show denominado Casa dos Artistas. Com um formato idêntico ao do programa holandês, a produção de Silvio Santos se diferenciava apenas pelo fato de encerrar em sua casa artistas, cantores, atores ou modelos já conhecidos do público, mas que se encontravam em uma fase de ostracismo. Essa semelhança gerou uma disputa judicial, mas na disputa do lbope, a Globo saiu vencedora, pois já chegou à décima edição de seu programa, enquanto Casa dos Artistas não passou da quarta versão.



só para citar outros exemplos que também foram adaptados para o mercado televisivo nacional¹¹.

Essa grande variedade de formatos evidencia ainda uma sofisticada forma de comercialização dos produtos televisuais característica da intensa circulação simbólica promovida pela globalização, como pontua Elizabeth Bastos Duarte (2004). Complementando essa ideia, Cosette Castro (2006) destaca que a importação massiva de *reality shows* é viável para as emissoras de televisão, pois se tratam de programas que requerem baixo custo para produção e cuja rentabilidade pode ser muito alta, sobretudo, na forma de patrocínio publicitário.

De volta ao aspecto discursivo, mesmo as telenovelas, subgênero ficcional, ancoram seu discurso em uma realidade nacional que insere e, ao mesmo tempo, distancia o telespectador das suas vivências ordinárias¹². Já os *reality shows*, como observa Duarte (2004), se ancoram em uma realidade artificial, cuja referência remete ao próprio universo do programa, do jogo, da televisão. É o que a autora chama de para-realidade:

A para-realidade parece ser – é o que aqui se propõe – um novo tipo de realidade veiculada pela televisão – que não tem como referência o mundo exterior, mas um mundo paralelo cujos acontecimentos são artificialmente construídos no interior do próprio meio – constituindo-se naqueles produtos – alguns

11 As particularidades desses outros formatos não serão exploradas aqui, pois iriam requerer o aprofundamento da argumentação, o que foge aos padrões da publicação e aos objetivos do artigo, que é se aprofundar na análise de Big Brother Brasil.

12 As novelas do autor Manuel Carlos são exemplares quando se trata de diálogo com a realidade. O autor sempre insere temáticas polêmicas e que estão em discussão nas ruas e telejornais. Na telenovela *Mulheres Apaixonadas*, por exemplo, ele trouxe a violência e os problemas com a segurança pública para a trama com a morte de uma personagem vítima de uma bala perdida.

tipos de *reality shows* e *talk shows* – que têm por base acontecimentos provocados e controlados pela própria televisão, que então estabelece suas regras de operação (DUARTE, 2004: 83).

Ao passo que os folhetins televisivos possuem um “ethos” nacional, os *reality shows* mergulham na exploração dos valores “universais”. No entanto, a valorização da individualidade, das particularidades dos participantes também contribui para o estímulo de uma identificação coletiva, à medida que as pessoas do outro lado da tela se identificam com as situações, personalidades e ações dos escolhidos e alimentam a ilusão de um dia poderem participar dessa pequena tribo, selecionada com base em critérios que agradam não só à emissora, mas ao sistema televisivo, como rostos bonitos, corpos malhados e atitudes polêmicas.

Como observa Canclini (1998), o que se verifica, não só na TV, mas nas mídias de massa de uma forma geral, é um jogo de “ecos” entre a sociedade e os meios de comunicação, em que o espaço público vai sendo gradativamente substituído pelo espaço midiático, que, por sua vez, é espaço de todas as vozes, cores, raças e valores. Na casa do BBB, tempo e espaço são variáveis sem importância. Sem relógios, perde-se a noção temporal, é o retrocesso a uma vivência comunitária pré-capitalista - em que o homem se orientava pelos ciclos naturais – acompanhado do excesso de conforto que somente a sociedade de consumo pode proporcionar. Com um espaço de deslocamento limitado, os participantes passam a organizar o território com regras e disputas características de um processo de colonização que tem como resultado a divisão clara entre dominantes e dominados. Vence quem exercer a hegemonia dentro do espaço da casa e diante dos telespectadores, que pode ser alcançada

pelas ideias (professor universitário e jornalista Jean Wyllis – vencedor do BBB 5), pela condição sócio-econômica (Mara, vencedora do BBB6 e doméstica) ou pela sagacidade e ações estratégicas (Diego - alemão, vencedor do BBB 6 e Dourado, felizardo do BBB 10).

O programa se torna um caldeirão de personalidades, vindas de diferentes partes do país, com sotaques, trejeitos e costumes diversos. Nasce, assim, uma “massa”, segundo a concepção de Martín-Barbero (2003), um aglomerado de pessoas que passam a se comportar com vistas a agradar aos telespectadores. Porém, nesse aglomerado, a classe média é maioria e quando o programa abre suas portas para o popular o oferece pronto para ser consumido.

É a doméstica, o vendedor de cocos, a babá, histórias de vida meticulosamente escolhidas e cujo fim, quando as regras do jogo permitem, é digno de conto de fadas: a ascensão através da premiação em dinheiro ou da visibilidade midiática. No entanto, nem sempre a construção do popular operada pelo programa tende a esse viés romântico. Como observa Duarte (2004: 149), uma das adequações do formato para a exibição em terras tupiniquins é “o privilégio dos subalternos e desprovidos”, cujas aparições são carregadas de um tom pedagógico, quando não são destacadas ainda pelo “emprego vocabular e erros gramaticais, expondo as mazelas das classes sociais despossuídas”. Essa prática teve destaque, sobretudo, na quarta edição do programa, quando a frentista Solange cantarolava versos da música “We are the world” de modo errado, e ainda por meio das “disconcordâncias” verbais da modelo piauiense Gysele, integrante do BBB 8 e proveniente da classe média-baixa.

Nas últimas edições do programa, contudo, os representantes das classes populares já não figuravam mais entre os participantes. Em

contrapartida, no BBB 10, outro segmento social teve destaque: o dos homossexuais. Enquanto a narrativa do pobre que ascendia despertava comoção e senso de justiça social, a dos gays apela para o respeito às minorias, pegando carona assim em uma causa social cuja evidência no País tem crescido e, principalmente, gerando polêmica dentro e fora da casa.

Linguagem híbrida

O que faz dos *reality shows* exemplares de uma cultura audiovisual híbrida é também a mescla entre as duas principais formas narrativas da TV: o realismo e a ficção.

A televisão dos reais recorre a meios ficcionalizantes; a televisão de ficção persegue operações realizantes, promovendo uma confusão deliberada entre esses diferentes planos de realidade, que, entremeados e superpostos, acabam perdendo suas condições de definição do regime de crença proposto. (DUARTE, 2004).

Os *reality shows* são, assim, híbridos produzidos também no âmbito da linguagem televisiva, pois unem ficção e realismo como uma estratégia para provocar o maior envolvimento possível dos telespectadores. A ausência de um roteiro, a escolha de sujeitos e não atores como participantes e o pressuposto de que eles “agem” e não “atuam”, aproximam o programa de uma narrativa realista. Já a edição e a condução dos acontecimentos com a criação de protagonistas e antagonistas, de heróis e vilões e de pequenas tramas com romances e intrigas dão o tom ficcional.

Uma ficção realista ou uma realidade ficcional, não importa. Os *reality shows* são produtos novos,



formados de partes lingüísticas da própria TV. Eles confirmam as observações de Canclini (1998) de que estamos inseridos em uma cultura híbrida. Ao mesmo tempo, carregam a fragmentação, marca primeira da pós-modernidade, segundo Featherstone (1995). São programas formados de fragmentos, partes do meio, que unidas dão origem a uma construção completamente nova e reconhecidamente velha.

Arlindo Machado (2006) reconhece que a hibridização ganha corpo também com a convergência de meios ou de linguagens acentuada pelas novas tecnologias e meios digitais, no entanto, o autor brasileiro adverte que o pensamento “hibridista” pode levar a uma atitude esquizofrênica, em que se classificam como híbridas todas as produções culturais¹³. Como forma de fugir a essa generalização, deslocaremos o conceito de híbrido de Canclini (1998) para a cultura audiovisual e tomaremos como elemento central para a denominação do caráter híbrido a produção de algo novo, que se situa no limite entre dois vértices opostos, não cedendo mais a um nem a outro.

Consequências possíveis da hibridização

Como vitrines dos efeitos da pós-modernidade ou mesmo da globalização sobre os veículos de comunicação de massa e, em especial, sobre a televisão, os *reality shows* estabelecem a busca de uma vivência coletiva simulada a partir das estratégias de jogo e subordinação às regras do veículo, que desperta uma emotividade perdida com o encerramento doméstico provocado pelas novas tecnologias.

Citando Michel Maffesoli, Featherstone (1995) conclui que a pós-modernidade guia o homem no

sentido da emoção, diferente da modernidade, baseada em princípios racionalistas. Nesse sentido, esse novo subgênero de programa televisivo é construído também com a função de estimular as sensações e sentimentos dos telespectadores valendo-se exatamente da construção de índices de contato destes com a mídia. Conforme o francês Patrick Charaudeau (2006), esse processo se dá a partir da diminuição do distanciamento entre o meio (televisão) e o público. No caso dos reality shows, o fato de o telespectador ser alçado ao nível de onipresença, onisciência e onipotência (DUARTE, 2004), decidindo o futuro dos participantes, é uma maneira deste marcar sua presença simbólica e material em relação ao meio (nos dias de votação), que se concretiza, como frisa Charaudeau (2006: 231), pelo uso de ferramentas de participação, como o email ou o telefone.

A construção discursiva de *reality shows* como *Big Brother* que embaralha as fronteiras entre a ficção e o realismo contribui para a dimensão do contato.

A mise-en-scène ficcionalizante do acontecimento cria um universo no qual o telespectador pode projetar-se e identificar-se com os heróis que aí se encontram representados, satisfazendo assim sua busca de destino-espelho. Paralelamente, os procedimentos midiáticos permitem cada vez mais criar a ilusão do factual, do autêntico, da prova da realidade dos fatos pela investigação do privado, do íntimo, do testemunho, persuadindo-nos de que isso realmente aconteceu (CHARAUDEAU, 2006: 273).

A identificação do público com modelos de comportamento individuais expressos no *Big Brother Brasil*, por exemplo, facilita a relação emotiva

¹³ As observações acima citadas de Arlindo Machado foram realizadas durante a aula inaugural do curso de Especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem, da Universidade Federal do Ceará, no dia 30 de março de 2006.

produzida entre os veículos de comunicação e o grande público anônimo e heterogêneo e apaga qualquer vestígio de uma cultura nacional. Dessa forma, sem um aporte na realidade cotidiana, ou seja, ancorados em sua própria artificialidade, e construídos sob uma fórmula de fácil reprodução, os *reality shows* atestam seu certificado de produtos culturais industrializados.

Sem o aporte da realidade ordinária, a televisão fica impossibilitada de travar um diálogo com valores sociais partilhados por aqueles que se encontram dentro das mesmas fronteiras geográficas. A tribo televisiva – termo que já virou uma espécie de lugar comum nas obras da área – se integra a partir de um sentimento de pertença que passa pela visibilidade. Para se sentir parte de uma comunidade, o homem tem que ser reconhecido, visto, admirado e, acima de tudo, precisa aceitar as regras de sociabilidade do campo no qual passa a ser inserido, pois só com o reconhecimento midiático conquistará o respeito social.

A identidade televisiva passa a ser assentada numa familiaridade produzida por ela mesma. As situações representadas pelos *reality shows* são recém saídas da cotidianidade, levadas a proporções espetaculares graças aos mecanismos de operação do meio. “O espaço da televisão é dominado pela magia do ver: por uma proximidade construída mediante uma montagem que não é expressiva, e sim, funcional, sustentada na base da ‘gravação ao vivo’, real ou simulada” (MARTÍN-BARBERO, 2003: 307).

A familiaridade, a cotidianidade e a temporalidade televisivas fazem com que ela se torne o grande palco de representação e propagação de uma cultura que antes de ser global ou local, é midiática. No Brasil, um país em que a cultura audiovisual tem influência notória na sociedade, a ausência de discussões voltadas à esfera nacional em detrimento

de produções que se mantêm na esfera do contato conduz a um processo de empobrecimento cultural e desinteresse pela política e pela complexidade da vida em sociedade. Viver em um ambiente em que para ser reconhecido é preciso apenas ficar rodeado de câmeras e microfones é bem mais simples que desempenhar papéis sociais que requerem engajamento, comprometimento e ação.

O estímulo dessa dimensão tátil da televisão interessa, principalmente, aos países produtores e exportadores de bens culturais que não enfrentam resistência em um mercado onde os valores locais se encontram relativizados ao extremo. A resistência a esse processo talvez não esteja no localismo ou nos fundamentalismos, mas sim no fortalecimento das tradições, que ao entrarem em contato com o elemento estrangeiro não são engolidas ou seduzidas, mas se afirmam e se reconstróem a partir de um processo que leva ao enriquecimento.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENTES, Ivana. *Globalização eletrônica e América Latina*. In: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. (<http://www.bocc.ubi.pt/index.php>). Acessado em 18. 08. 2006.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2.ed, 1998.

CARVALHO, Gilmar de. *Tramas da Cultura: comunicação e tradição*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

CASTRO, Cosette. *Por que os reality shows conquistam audiências?*. São Paulo: Paulus, 2006.

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

DUARTE, Elizabeth B. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Convergência e Divergência dos Meios*. In: Aula inaugural do curso de Especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2. ed, 2003.

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

VERÓN, Eliseo. *Televisão e Política: história da televisão e campanhas presidenciais*. In: CANELAS RUBIM, Antonio Albino; FAUSTO, Antonio Neto e VERÓN, Eliseo. *Lula Presidente: televisão e política na campanha eleitoral*. São Paulo: Hacker; São Leopoldo: Unisinos, 2003.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

Il Postino. Direção: Radford Michael. Roteiro: Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Massimo Troisi. Elenco: Phillippe Noiret, Maria Grazia Cucinotta e outros. Itália, Buena Vista Sonopres, 1994. 1 disco (109 min). DVD, son, col.

Culturas em ação: Notas sobre a hibridação ou hibridização dos produtos midiáticos na televisão brasileira

Naiana Rodrigues da Silva

Data do Envio: 07 de setembro de 2010.

Data do aceite: 23 de novembro de 2010.



6

Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena - o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias

Native Medias: Indian audiovisual communication - the case of project Video in the Villages

Medios Nativos: la comunicación audiovisual indígena - El caso del proyecto Vídeo en los Pueblos

Eliete da Silva Pereira ¹

RESUMO Ao analisar a comunicação audiovisual indígena, a partir das experiências do projeto Vídeo nas Aldeias, este artigo tem por objetivo apresentar o conceito de “mídias nativas” enquanto instrumento que permita refletir sobre a apropriação dessas mídias como elemento favorável a um maior protagonismo desses povos, com resultados expressivos para a ação indígena contemporânea manifesta num maior potencial problematizador das imagens de “índios” construídas discursiva e tecnologicamente ao longo do processo histórico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Comunicação indígena; comunicação audiovisual; auto-representação.

ABSTRACT From the analysis of audiovisual communication of indigenous people - the case of project Video in the Villages - this article aims to introduce the concept of “native media” as a reflection on the use those medias that provide a greater role of people with significant results for the contemporary indigenous action that can shatter the images of “índios”, discursive and technologically created along the Brazilian historical process.

KEYWORDS Indigenous communication; audiovisual communication; self-representation.

RESUMEN Al analizar la comunicación audiovisual indígena, a partir de las experiencias del proyecto Vídeo en los Pueblos, este artículo pretende introducir el concepto de “medios indígenas” como una herramienta teórica capaz de reflejar la apropiación de estos medios de comunicación como un elemento a favor de un mayor protagonismo de esos pueblos, con resultados significativos para la acción indígena contemporánea manifiesta como un problematizador de las imágenes de “índios” construidas discursiva y tecnológicamente a lo largo del proceso histórico brasileño.

PALABRAS CLAVE Comunicación indígena; comunicación audiovisual; auto-representación.

¹ É historiadora pela Universidade de Brasília (2004) e mestre em Ciências Sociais (2007) pelo Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (CEPPAC) da Universidade de Brasília. Pesquisadora do Centro de Pesquisa ATOPOS da ECA-USP e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP, é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



Se o vídeo vem ajudar a gente a se organizar, se ele traz alguma mudança, somos nós que estamos mudando, não é ninguém que vem de lá de fora. Alguém pode vir só nos orientar como usar, mas quem vai usar esses instrumentos somos nós. E se houver alguma mudança, somos nós mesmos que estamos fazendo ela acontecer. Então a gente quer entender tudo isso, a gente quer entender esse processo, porque a gente só vai se defender quando entender esse processo e esses instrumentos. O computador, a escrita, a tv e o vídeo são instrumentos ideais para aprofundar o nosso conhecimento.

Isaac Pinhanta
professor e realizador Ashaninka²

Este artigo busca fazer uma primeira aproximação dos processos de comunicação indígena a partir de algumas experiências nativas com as tecnologias de comunicação, neste caso, com o audiovisual, o que chamamos de “mídias nativas”.

O que nos interessa examinar aqui é o significado dessa comunicação, dadas às situações particulares de alguns grupos étnicos indígenas situados no Brasil. Para tanto, o que é importante destacar na comunicação indígena é sua relação com os meios de comunicação enquanto suporte da informação e fonte de interação dos sujeitos com as tecnologias comunicativas. Longe das indagações de ordem ontológica do processo comunicacional que enfatizam a vinculação – na forma do que Sodré qualifica como “o algo entre os seres, a condição originária do ser” (2007, p. 22), que desconsidera, em princípio, a mediação tecnológica da própria comunicação, responsável pelas interações sociais

2 PINHANTA, I. “Você vê o mundo do outro e olha para o seu” (abril de 2004). In: www.videonaldeias.org.br. Acessado em 22 de fevereiro de 2010.

– reportamos-nos à “mídia” para compreender essa interação tecnológica existente entre os produtores da informação e os meios pelos quais as mensagens são veiculadas, interação essa promotora de relações socioculturais, comunicativas e midiáticas transformadoras dos níveis sensíveis e perceptíveis (BENJAMIN, 1996; MCLUHAN, 1971).

Neste sentido, optamos por designar “mídias nativas”, cuja interação indígena com as tecnologias de comunicação decorre da apropriação dessas tecnologias. Embora faltem pesquisas sobre a história da comunicação indígena que possam nos fornecer maiores detalhes – e precisão sobre essas apropriações –, podemos afirmar que desde a introdução da escrita, com a gramaticalização das línguas indígenas, à disseminação do rádio, do vídeo e de modalidades multimídias surgidas com a internet (PEREIRA, 2007), os povos indígenas passaram a utilizar essas mídias de forma difusa e descontínua. Isso se deve ao fato de as experiências deles não terem reproduzido o mesmo trajeto das revoluções comunicativas³ verificadas no ocidente.

A difusão das mídias nas sociedades indígenas foi geralmente instrumentalizada pela política colonial e nacional como veículo de divulgação ideológica e linguística pretensiosamente disposta a consagrar a

3 O sociólogo Massimo Di Felice (2009) destaca que as quatro revoluções comunicativas, marcadas pelas novas tecnologias comunicativas e novas práticas sociais, inovaram as práticas de participação social na esfera pública, sendo estas: “A primeira revolução, surgida com a escrita no século V a.C., no Oriente Médio, e que configura a passagem da cultura e da sociedade oral para a cultura e a sociedade da escrita. A segunda, ocorrida na metade do século XV de nossa era, na Europa, provocada pela invenção dos caracteres móveis e pelo surgimento da impressão criada por Gutenberg, que causa a difusão da cultura do livro e da leitura, até então circunscritos a grupos privilegiados. A terceira, desenvolvida no Ocidente na época da Revolução Industrial, entre os séculos XIX e XX e que se relaciona com o começo da cultura de massa, realizada pelo advento da eletricidade e caracterizada pela difusão de mensagens veiculadas pelos meios de comunicação eletrônicos” (DI FELICE, 2009, p. 02). A quarta refere-se à revolução digital com o surgimento da Internet e da comunicação móvel com os celulares com acesso à rede.

sua hegemonia cultural sobre as culturas indígenas. A TV na aldeia indígena - o exemplo por excelência - parecia ser o instrumento eficaz da 'globalização' (signo de homogeneização e dominação cultural) desses povos. Porém, essa "dominação cultural" por meio das mídias de massa tornou-se bastante falível, baseando-se num pressuposto reducionista do uso e da recepção das mídias não só nas sociedades ocidentais como nas sociedades indígenas, como depreender-se-á das experiências audiovisuais aqui abordadas.

Conforme enfatizado por G. Vattimo (1991), as consequências da difusão das mídias de massa (jornal, rádio e TV) converteram-se também na tomada da palavra por parte de sub-culturas historicamente sujeitadas à visão unitária da história por um pensamento ocidental, possibilitando assim a gradativa criação de condições para o surgimento para o que viemos a chamar de "multiplicação de visões de mundo".

Essa interpretação do papel ativo das mídias na pluralização de visões de mundo nos remete à tese desenvolvida por Jesus Martin-Barbero (2001), qual seja, da mídia como elemento da mediação cultural, "parte de um processo comunicativo como contexto no qual os fenômenos midiáticos são vivenciados pelas pessoas e grupos que produzem e re-produzem sentidos" (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 26).

Martin-Barbero, na operação de deslocamento "dos meios às mediações", destaca o papel ativo dos "receptores" das mensagens no processo comunicativo, desvinculando-os da suposta passividade:

As mensagens veiculadas na mídia se transformam quando os receptores se apropriam delas. E são diversificados os sentidos que elas ganham, decorrentes das diferentes mediações com as quais os

receptores vivenciam. E na medida em que elas ganham novos significados, elas se desdobram em novas práticas, em ações. É possível desmistificar o poder onipresente da mídia e investir nas possibilidades de ação dos receptores e na construção de um saber coletivo. (MARTIN-BARBERO, 2001, p. 31).

Tal consideração, inserida no quadro teórico dos estudos de recepção, associado ao paradigmático processo de "Codificação/Decodificação" postulado por Hall (2003) sobre a comunicação televisiva, expressa questões centrais presentes também nos estudos culturais, portadores de novas concepções de cultura relacionadas às estruturas sociais de poder, analisadas através dos conceitos de hegemonia, ideologia, agenciamento político e da relação com/entre os meios de comunicação e cultura.

Ao refutar o modelo comunicativo informacional, fundamentado na comunicação linear entre emissor e receptor da informação, Hall distingue quatro momentos distintos do processo comunicativo televisivo discursivo – produção, circulação, distribuição/consumo, reprodução – articulados entre si e determinados por relações de poder institucionais. O detalhamento desse processo questiona a idéia da passividade do receptor, como mencionado por Martin-Barbero, destacando, por sua vez, a complexidade da produção e da recepção, as quais constituem momentos diferenciados de uma totalidade formada por relações sociais.

Para Hall, a "codificação" corresponde aos esquemas de produção da mensagem, "respondem às imagens que a instituição televisiva faz da audiência e os códigos profissionais" (HALL, 2003, p. 421), enquanto que a "decodificação" abrange a recepção e a apropriação de discursos significativos e, desse modo, envolve práticas sociais que



decodificam a mensagem, sistematizadas em três tipos: decodificação *dominante* – os modos de ver hegemônicos; *oposicional* – interpretação da mensagem por meio de referências contrárias; e *negociada* – mistura dos elementos de oposição e adaptação, aplicação negociada das condições locais de significações hegemônicas.

Sem dúvida, com as contribuições de Martin-Barbero e Hall sobre a atitude ativa do receptor das mídias de massa, juntamente com as atribuições de G. Vattimo sobre a multiplicação de visões de mundo surgida com a sociedade da informação, o lugar da mensagem midiática deixa de figurar apenas como aquilo que o emissor produziu, tornando-se também produtor de ressignificações por diferentes sujeitos, o que, a nosso ver, torna superada a discussão do caráter absolutamente “dominador” ou “passivo” das relações com as mídias.

A partir dessas considerações, temos a oportunidade de pensar as especificidades das “mídias nativas” nas produções midiáticas indígenas, sejam elas expressas no corpo, no vídeo, no rádio, na literatura ou na internet. Apesar do que, neste artigo, por questões de recorte, enfocaremos o caso das “mídias nativas” audiovisuais na experiência do projeto *Vídeo nas Aldeias*.

“Mídias Nativas”: um conceito em movimento

O termo “mídias nativas” foi originalmente proposto pelo sociólogo Massimo Di Felice na primeira edição do *Seminário Mídias Nativas*, ocorrida em São Paulo, de 17 a 19 outubro de 2006, organizado pelo Centro de Pesquisa em Comunicação Digital - ATOPOS da Escola de Comunicações e Artes da USP, no qual foram apresentadas as produções midiáticas e as narrativas eletrônicas indígenas, com a participação de comunicadores e produtores Guarani, Terena, Potiguara e pesquisadores

acadêmicos⁴.

Na ocasião da segunda edição do *Seminário Mídias Nativas* (São Paulo, 17 a 20 de março de 2008), Di Felice passou a expressar o conceito de “mídias nativas” referindo-se às reflexões sobre a categoria estética de “obra aberta”, presente em livro homônimo de Umberto Eco. Nesse trabalho, o termo “obra aberta” é entendido como uma forma estética dinâmica dotada da capacidade “de assumir diversas e imprevistas estruturas fisicamente inacabadas, [podendo ser definidas] como obras em movimento (...) – obras nas quais o receptor colabora efetivamente para a criação do objeto estético” (ECO *apud* DI FELICE in: www.grupoatopos.blogspot.com).

Inspirado por essa perspectiva da forma estética “aberta e em movimento”, Di Felice considera “mídias nativas” como conceito aberto no âmbito das possibilidades que:

em lugar de fechar a experiência e o conhecimento numa forma definida, o abre a pluralidades contraditórias de sentidos, práticas e significados. O conceito *Mídias Nativas*, pode ser definido, a partir deste ponto de vista, como um conceito aberto, isto é, um campo de possibilidade, um conceito em movimento que, com o tempo e as discussões, passa a assumir formas diversas. Desde o começo, *mídias nativas* foi pensado como um evento-laboratório no qual os conteúdos

4 Participaram da primeira edição do Seminário Mídias Nativas: Carlos Papá (Povo Guarani); Eliane Potiguara; Emídio Pereira Neto (Povo Terena); Giselda Jerá (Povo Guarani); João Felipe Gomes Marcos (Povo Terena); Marcos Terena; Olívio Jekupé (Povo Guarani); Prof.º Dr.º Andrea Lombardi (FFLCH/USP); Prof.ª Dr.ª Maria Luiza Tucci Carneiro (LEER-FFLCH/USP) Prof.ª Dr.ª Marta Rosa Amoroso (FFLCH/USP); Prof.º Dr.º Massimo Di Felice (ATOPOS/ECA/USP); Prof.º Dr.º Sérgio A. Domingues (UNESP-Marília); Silvia Pellegrino (Doutoranda FFLCH/USP). Também participei da mesa redonda sobre sites e da organização do evento.

propostos pelas produções midiáticas dos participantes deveriam propor e elaborar significados.

(DI FELICE in: www.grupoatopos.blogspot.com).

Nesse sentido, na sua segunda edição do evento⁵, o conceito de “mídias nativas” amplia-se, abrangendo as experiências de jovens de periferia (rappers, motoboys etc) e de outros grupos historicamente marginalizados que, nas palavras de Di Felice, “através das redes digitais, passaram a produzir conteúdo e a disponibilizá-lo na rede, destruindo assim a velha forma da esfera pública baseada em *agenda-setting*, líderes de opinião, público alvo etc.” (DI FELICE in: www.grupoatopos.blogspot.com).

Para Di Felice, as mídias nativas, como pensadas na discussão ocorrida no último evento, destacam o caráter “nativo” da mídia e não somente dos sujeitos produtores desses conteúdos, transformando-se numa ruptura conceitual em que as interações tecnológicas midiáticas são portadoras de significados para o social e para o âmbito da cultura:

5 Participaram da segunda edição do Seminário Mídias Nativas: Adriano Ferreira (Portal Bocada Forte); Ana Carvalho (Projeto Vídeo nas Aldeias); Anápuáka Pataxó Hã Hã Hã (Rede Índios Online); Andrea Lombardi (UFRJ); Ângela Pappiani (IDETI); Alessandro Buzo (Escritor); Alex Pankararu (Rede Índios Online); Atia Pankararu (Rede Índios Online); Cristhian Teófilo da Silva (Ceppac-UnB); Diana Suzuki (ATOPOS); Elena Nava (DAN-UnB); Eliete da Silva Pereira (ATOPOS); Evelyne Papatie (Povo Algonquin – Canadá); Fernão Ciampa (Embolex); Gaspar Z’Africa Brasil; Gerô Barbosa (Rádio Heliópolis); Gil Souza (Portal Bocada Forte); Giselda Jerá (Povo Guarani); Jurandir Sindiwê Xavante (Instituto das Tradições Indígenas); Manon Barbeau (Projeto Wapikoni – Canadá); Marcos Terena; Marcella Schneider Faria (ATOPOS); Maria Luiza Tucci Carneiro (LEER-FFLCH/USP); Marquito (Rádio Web CCSP); Massimo Di Felice (ATOPOS/ECA/USP); Naine Terena (Comunicadora indígena); Yakuy Tupinambá (Rede Índios Online); Olívio Jekupé (Escritor Guarani); Paulo Nassar (Aberje/ECA); Rodolfo Araújo (ATOPOS); Sérgio Domingues (Unesp-Marília); Sérgio Vaz (Cooperifa); Tio Pac (videomaker); Tião Nicomedes (blogger); Vinícius Pereira (UERJ).

capazes de romper com as dualidades centro/periferia; cultura erudita/popular, técnica/humanos:

uma deslocação conceitual importante que, pondo ênfase na crise do antropocentrismo, define as sociabilidades e as culturas contemporâneas como realidades que nascem nas redes e nos fluxos informativos digitais e que, em seguida, tomam formas e espaços em localidades e topografias conectadas. Abrem-se assim as possibilidades de pensar um novo conceito de virtualidade como também um outro conceito de social. Tornam-se, em tal perspectiva, inadequados um conjunto de conceitos (o de urbano, o de ator social) e um conjunto de dualidades que contrapõem o centro às periferias, a cultura erudita à cultura popular, a técnica ao homem, a mídia ao intelecto. (DI FELICE in: <http://www.grupoatopos.blogspot.com>).

Essa acepção aberta e dinâmica de “mídias nativas” baseada na experiência comunicativa dos sujeitos indígenas e de “periferia” e na reflexão colaborativa⁶ refere-se principalmente às potencialidades dessas experimentações multimidiáticas em/da rede, para aquilo que o conceito possa traduzir como “um ecossistema no interior do qual habitam todos aqueles que criam idéias, pensamentos, culturas, tempo livre, prazer, arte, conteúdos na rede.” (DI FELICE in: www.grupoatopos.blogspot.com).

Inspirado nesse conceito em movimento, principalmente naquilo que entendemos como “mídias nativas”, para as quais “nativas” tem,

6 O espírito colaborativo do II Seminário Mídias Nativas esteve presente em todo o âmbito do evento, não só no conteúdo dos debates, mas desde a elaboração do cartaz, feito com fotos ou imagens enviadas pelos palestrantes do evento, à produção do evento realizada pela equipe de pesquisadores do Centro de Pesquisa ATOPOS.



nos casos analisados a seguir, o sentido adjetivo equivalente a “indígenas”, interpretamos que as mídias “indigenizam-se” com a ação desses sujeitos e não se delimitam aos suportes técnicos da produção de mensagens, dado que as “mídias nativas” realizam-se com a interação entre os dispositivos comunicativos tecnológicos sensíveis e os sujeitos produtores dos conteúdos, promovendo a multiplicação de vozes e pluralização dos pontos de vistas. Está-se, assim, de acordo com a consideração da vocação democrática das tecnologias de comunicação, motivada pelo seu incremento, como demonstrado ao longo da história das revoluções comunicativas (DI FELICE, 2009).

Desde já vale lembrar a figura de Mario Juruna, ex-cacique Xavante, eleito deputado federal (1983-1987) e conhecido por seu gravador que registrava as promessas realizadas por políticos para os povos indígenas. Com a apropriação de um objeto comunicativo (o gravador), Juruna revertia para si (e para os indígenas) a eficácia do registro, muito além do seu conteúdo, como arma simbólica contra as promessas não cumpridas e as mentiras ditas pelos políticos e por aqueles que representavam os interesses nacionais, muitas vezes em prejuízo dos direitos dos povos indígenas. Certamente, a demanda pelo estudo dessa temática partirá também dos povos indígenas, de maneira que revisitar essas experiências pode lhes conceder mais consciência desse recente processo.

Portanto, neste artigo, exploramos basicamente a mídia audiovisual analógica⁷ como expressão exemplar da experiência do projeto *Vídeo nas Aldeias*, com o propósito de delinear brevemente sua singularidade. Consideramos que tais experiências

⁷ Embora o crescimento dessas mídias – escrita, audiovisual e radiofônica – esteja profundamente associado à comunicação digital, livros são escritos em editor de texto de computadores, vídeos são produzidos em câmeras digitais e programas de rádio estão disponíveis na internet.

com as mídias, sejam aquelas associadas ao audiovisual, à literatura ou à Internet, significam não só formas de se comunicar, mas formas de representação de si, de estar no mundo (de habitar) e de representá-lo, em que a disseminação de discursos e dispositivos simbólicos veicula tecnologicamente dimensões cognitivas e novas práticas culturais.

A “mídia nativa” audiovisual – o caso do Vídeo nas Aldeias

A forte vocação oral dos povos indígenas contribui para o sucesso do audiovisual entre eles, já que entre as tecnologias comunicativas existentes (rádio, literatura e internet), o vídeo é a que eles mais absorvem e incorporam como poderosa mediação cultural. As explicações são as mais diversas e, certamente, as principais se devem às características inerentes à linguagem audiovisual, entre as quais, a capacidade expressiva das imagens de englobar o fundamental da comunicação indígena: a oralidade e a corporalidade. Da tela de uma TV vê-se o mundo como num sonho coletivo onde a imaginação é captada pelos olhos e pelos sentidos: tecno-magia. Do esplendor da TV à força arrebatadora e irresistível das imagens em movimento, geradora de curiosidade coletiva nas aldeias indígenas, repercute, aos poucos, uma nova forma de olhar e de vivenciar um tempo diverso, aquele da reprodução visual. Tudo isso sem a necessidade de alfabetização prévia.

Sem a intermediação da escrita, com a produção audiovisual esses povos passam da linguagem oral diretamente para a audiovisual, incitando mudanças na posição (de receptores a produtores), na forma (de documentários etnográficos a estilos variados de produção audiovisual) e no conteúdo (de “índios puros” projetados pela sociedade nacional a “sujeitos reais”, os quais narram suas culturas).

Nesse novo posicionamento, de expectadores para produtores das suas próprias imagens, as transformações também são inerentes ao ver e ser visto por meio dessas produções audiovisuais. Antes do seu aparecimento, os índios viam os brancos pela TV, enxergavam, como no olho mágico da porta, as imagens da sociedade dos não indígenas como se eles estivessem na soleira das suas vidas, prontos para entrar, quando na verdade já entravam, sem permissão, em seus imaginários de comportamento e de consumo. A sedução e a errância das imagens de mundo dos não índios serviram para informar essa alteridade, difundir a língua portuguesa e promover a curiosidade desconfiada dos mais velhos para com essa tecnologia da comunicação e para com a fatalidade de seu poder persuasivo.

A inversão da lógica⁸ - do ver os brancos para o ver a si mesmos -, proveniente da apropriação dessa linguagem audiovisual, de modo nativo e original, fez-se concreta com o Projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA). Criado em 1987 dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o *Vídeo nas Aldeias* foi pioneiro na área de produção audiovisual indígena no Brasil, a partir do qual a produção compartilhada com os povos indígenas tornava-se uma narrativa poderosa de apoio a esses povos no intuito de “fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11)

A origem do VNA está no trabalho entre os índios Nambiquara, como nos conta Vincent Carelli:

O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado, foi gerando uma mobilização

8 Essa é uma inversão parcial. O aparecimento das produções audiovisuais indígenas despertou o surgimento de uma “audiência” nativa, mas isso não ocasionou o fim do interesse deles pela produção televisiva. As telenovelas e a transmissão de partidas de futebol estão entre os principais programas na preferência dos índios nas aldeias.

coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos e gerando uma série de vídeo sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular (www.videonasaldeias.org.br).

Foi em 1997, através da organização da primeira oficina de formação na Aldeia Xavante de Sangradouro (MT), com a distribuição de câmeras e equipamentos de exibição, que a produção audiovisual indígena gerou novas experiências e, com isso, a formação de novos realizadores (videomakers) indígenas. Desde então, uma geração de realizadores indígenas⁹ está mudando a forma de registrar e narrar as suas culturas e, assim, toma aos poucos o papel, até bem pouco tempo predominante, do etnógrafo. Contudo, a diferença é que nessas produções indígenas há um impacto intersubjetivo significativo, motivado pelo modo de se ver em imagens produzidas por eles, imagens capturadas nas aldeias, nos rituais e nas performances de suas narrativas orais e míticas.

Esse aprendizado da linguagem cinematográfica desencadeado com o VNA, em conjunto com os realizadores indígenas, abrange as técnicas de elaboração de roteiro, de captação de imagens e edição¹⁰. A produção e o resultado do trabalho audiovisual rendem um envolvimento comunitário e uma percepção da importância daquilo que resulta imperativo: o que mostrar da cultura deles,

9 Atualmente, no projeto VNA existem 34 realizadores, pertencentes às etnias Ashaninka, Guaraní- Mbya, Hunikui – Kaxinawá, Ikpeng, Kisêdjê, Kuikuro, Kisêdjê, Panará, Waiãpi, Waimiri Atroari, Xavante. Entre eles, há duas realizadoras: Natuyu Yuwipo Txicão (Ikpeng) e Vanessa Ayani (Hunikui – Kaxinawá).

10 Além da formação, da produção, o projeto atua na divulgação do material audiovisual em escolas, universidades e em mostras e festivais. Recentemente o site do projeto foi reformulado e há a informação dos vídeos e dos seus realizadores, assim como a venda dos vídeos.



a autoria das imagens em movimento e o verem-se e serem vistos¹¹ (TERENA, 2007). Um procedimento colaborativo¹² e criativo de produção coletiva de imaginário que se desdobra em percepções significativas de si, oriundas do estranhamento e do reconhecimento da força das imagens.

O modo como cada povo apreende e se apropria dos recursos audiovisuais para o registro de sua cultura evoca a percepção deles sobre eles mesmos. Tal percepção acontece não só no nível simbólico, mas também no efetivo e interétnico, resultando em inúmeros encontros de povos que se conheciam somente através dos vídeos.

O impacto do projeto VNA e da produção indígena de narrativas visuais é de longe uma extraordinária mudança de perspectiva e de ação na performatização de suas narrativas e identidades. As suas narrativas orais ganham visualidade e uma temporalidade desterritorializada, fora do tempo e do espaço da sua enunciação. Eles percebem, assim, que suas narrativas tornam-se discursos enunciadores de suas identidades étnicas. A escolha do mito a ser representado, o ritual ou qualquer aspecto do grupo a ser filmado é algo que incide diretamente naquilo que o grupo pensa sobre si e no que deseja que se pense sobre ele. Aqui cabe a metáfora do espelho. O vídeo como espelho e reflexo de si, criador de múltiplas imagens reveladoras do processo tecno-imagético-intersubjetivo de reconhecimento de sua alteridade e singularidade.

Andréa França (2006) sublinha justamente essa

11 As reações são as mais diversas para quem atua e depois se vê nessas produções: constrangimento, vergonha, acanhamento, orgulho, alegria, satisfação, divertimento.

12 Esse processo colaborativo é adequado à estrutura social nativa, onde os velhos são constantemente consultados (TERENA, 2007; CARELLI, S/D). Ao mesmo tempo, a realização do vídeo está submetida aos interesses e às lutas políticas internas. Ver: CARELLI, V. Crônica de um a oficina de vídeo. São Paulo, agosto de 1998. Disponível no site do VNA: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>.

consciência indígena do processo de filmagem que expõe o jogo entre quem filma e quem é filmado, “um jogo em que a performance dos índios está ligada a fatores que são produzidos ‘pelo’ documentário, ‘para’ o documentário e que não existiriam sem ele” (2006, p. 198). Essa mesma performance exercida no processo de filmagem, condicionada a essa tecnologia e suas específicas linguagens, entrelaça-se àquela de se auto-representar no audiovisual.

Além disso, estamos diante de uma transformação de largo alcance não só no empoderamento desses sujeitos indígenas nos modos de se auto-representar e de se apropriarem de suas próprias imagens, mas na nova inserção desses sujeitos “realizadores” indígenas¹³ que se apresentam como agentes produtores desses imaginários e são reconhecidos internamente e externamente pelos seus trabalhos audiovisuais, cenário em que a arena do conflito interétnico não é mais aquela tradicional, mas a do campo da comunicação e da produção do imaginário. Narrar suas culturas por meio do audiovisual ganha uma densidade poética e política muito mais sofisticada que – as também válidas – ações de ocupação de espaços públicos.

Na diversidade temática tratada pelos vídeos produzidos, suas identidades são performatizadas, suas memórias registradas e apresentadas para o público, seja ele indígena e não indígena,

13 Cabe destacar que a produção audiovisual dos sujeitos realizadores indígenas que moram na aldeia é submetida às regras locais, ao consentimento dos velhos ou das lideranças locais. Diferente da produção escrita dos escritores indígenas, cujo comprometimento é muito mais étnico, pois em sua maioria não vivem na aldeia e não têm que submeter sua obra ao consentimento local. Isto é, o aparecimento da figura do “sujeito” é muito mais visível no escritor indígena do que no realizador indígena, pois este último não é “autor” autônomo da sua narrativa visual, ele depende de uma série de circunstâncias locais para a realização de sua obra. Daqueles realizadores do projeto VNA poucos são os que querem exercer e viver unicamente dessa atividade, diferente dos escritores indígenas emergentes, que buscam se estabelecer profissionalmente e garantem um espaço no mercado editorial.

possibilitando uma reflexão coletiva, a visibilidade e a atualização dessas realidades ignoradas pelos contextos políticos nacionais.

Com a interação com a comunidade, a produção audiovisual indígena ocasiona um processo de auto-consciência coletiva da sua diversidade e das mudanças ocorridas nas suas culturas, ao mesmo tempo fornecendo os meios de fortalecê-las. E é nesse sentido que Isaac Pinhanta, professor e realizador Ashaninka, diz:

Aí eu comecei a perceber que o vídeo podia servir para discutir a nossa cultura, organizar a escola, pensar em todo nosso sistema de vida. Por mais que o povo fale sua própria língua, tenha a cultura forte, tem algo de fora que também está entrando ali e a gente não está nem percebendo. Então o vídeo serviu muito nas discussões com a comunidade, por exemplo, para que usar o gravador, para que serve a tv. Foram discussões grandes. Por mais que a gente trabalhe a cultura, trabalhe a língua, a gente vai mudar, algo vai mudar ali dentro, como já mudou. Só a escola já é uma coisa diferente. O vídeo também é uma coisa diferente. Mas a questão não é ser diferente, a questão é como utilizar a imagem. Se a pessoa conta uma história através do vídeo, você pode incentivar várias crianças a querer aprender aquela história. Dentro da escola, o vídeo pode ajudar muito a pessoa refletir sobre si mesma, porque o contato trouxe muita desorganização para o nosso povo, e se você não encontrar uma alternativa de reflexão, para você olhar seu valor, isso acaba. (PINHANTA, 2004, p. 4).

Essa percepção de Isaac Pinhanta, Vicent Carelli chama de “consciência aguda do processo de

transformação”¹⁴, a mesma consciência indígena que sente a exigência de agir e que resulta no empenho da comunidade em contatar o Projeto VNA para a realização de oficinas¹⁵ na aldeia.

Esse processo de transformação da cultura indígena, compreendido por eles como um risco, é muito diferente daquela interpretação baseada na imagem estereotipada de índios produzida pela sociedade envolvente. Essas imagens produzidas pelos não índios são descoladas e evasivas em relação à realidade indígena. Como sublinha James Clifford (1993), não existem figuras puras que enlouquecem, mas figuras emergentes que desafiam as várias formas de representação baseadas em clichês de índios puros e autênticos. Assim, a produção audiovisual indígena desencadeia ao mesmo tempo uma consciência e uma revitalização dessa cultura, provocando uma desconstrução do olhar não indígena sobre a cultura nativa.

A partir da reflexão sobre esse trabalho, Mari Corrêa, coordenadora do projeto VNA, sublinha esse duplo potencial da produção audiovisual indígena, do diálogo intercultural à desconstrução da imagem do “índio puro”:

Acreditamos que é fundamental acabar com a credence da pureza; precisamos abrir mão da imagem do índio ideal, pois ela faz mal aos índios e a nós. (...) O que nos propomos

14 VIDEO NAS ALDEIAS. Conversa a cinco. Participação de Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel, Vincent Carelli, Mari Corrêa, Sérgio Bloch. S/Data. In: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 23 de fevereiro de 2010.

15 Segundo Vicent Carelli, as oficinas ocorrem por meio de convite da parte de lideranças indígenas ou de “visionários” (assim chamados por Carelli) que percebem a desintegração cultural interna. As oficinas ocorrem de três semanas a um mês com a equipe do VNA, onde são ensinadas as técnicas de registro de imagem para que os índios possam filmar sozinhos ao longo do dia. Só depois o material bruto é discutido entre a equipe do VNA sobre como será editado o material.



a fazer, quando somos convidados por eles, é levar para a comunidade um instrumento de diálogo com mundo exterior, indígena ou não, e a possibilidade de se apropriarem de sua imagem. Aprendem a fazer filmes e a se filmarem, passando de objetos de observação a sujeitos do discurso (...). O Vídeo nas Aldeias quer contribuir com o desejo deles de preservar a cultura sem pô-la em lata de conserva, de dialogar com a nossa sociedade sem ter que se vestir de “índio puro”, de fazer filmes sem precisar eternamente que os brancos expliquem quem são eles (CORRÊA, 2006, p.02).¹⁶

A interação dos índios com a linguagem cinematográfica resulta em conteúdos enunciativos de identidades étnicas, portanto, em práticas de significação em constante transformação. Devido a essa dinâmica, o “preservar” a cultura por meio dessas produções entende-se como “presentificação”¹⁷ daquilo que é próprio do grupo, o referente cultural deles. Como sublinha Mutua K. Mehinaku, jovem Kuikuro, no vídeo “Os Kuikuro se apresentam”¹⁸ (2008), de Takumã Kuikuro e do Coletivo Kuikuro de Cinema: “Os filmes [produzido por nós] ficam para sempre para a gente assistir. Antes os velhos só contavam as histórias pela boca”. Assistir os vídeos produzidos por eles assume um caráter de atualização das suas narrativas – antes somente oral, agora também audiovisual.

16 Excerto do texto de Mari Corrêa intitulado “Vídeo nas Aldeias no olhar do outro” (2006) publicado no site do projeto Vídeo nas Aldeias (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=18>).

17 Tornar presente como referencial cultural adaptado às novas circunstâncias e necessidades do grupo de acordo com o contexto.

18 O vídeo está disponível no Youtube <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/4/RsymYzBdck8> e faz parte do DVD Coleção Cineastas Indígenas: Kuikuro.

No vídeo “Para os nossos netos – Trabalho Panará com vídeo”¹⁹ (2008), de Vicent Carelli e Mari Corrêa, o qual registra os depoimentos dos personagens e realizadores do vídeo “O amendoim da cutia”, baseado na narrativa mítica dos Panará, uma mulher do grupo participante da produção comenta a finalidade do vídeo como perpetuação cultural, motivação principal que a fez atuar, já que a filha e os netos poderão assistir no caso de sua ausência. Ainda nesse vídeo, outro jovem Panará comenta: “o filme serve para não esquecer a nossa cultura. Para manter sempre vivas as nossas festas. Temos que lembrar como a gente plantava a roça. Para a gente nunca esquecer”.

A eficácia das imagens equivale para eles à presença. Eles apostam no vídeo muito mais que em outras tecnologias comunicativas, porque as imagens em movimento parecem lhes proporcionar a perenidade coletiva e existencial – a memória do grupo pode ser transmitida às futuras gerações, principalmente a memória dos velhos, os guardiões das suas narrativas.

Nesse sentido, a produção audiovisual indígena, como “mídia nativa” audiovisual, é compreendida pelos índios como uma tecnologia da memória onde a linguagem e a narrativa do seu povo se perpetuam e se presentificam para as futuras gerações. Mais que um instrumento, a tecnologia, em interação com esses povos, torna-se um vetor de enunciação e experimentação de linguagens e performatividades.

Considerações finais

Para culturas orais, o audiovisual resulta numa mídia extremamente eficaz para a interação e a expressão da língua e das suas narrativas. Por essa característica, a sua adesão rende um envolvimento

19 O vídeo está disponível no Youtube <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/5/jZnZAPZBn5g> e faz parte do DVD Coleção Cineastas Indígenas: Panará.

coletivo nas aldeias, resultando na produção de imagens e no registro da memória coletiva.

O projeto *Vídeo nas Aldeias*, como aqui apresentado, demonstra que o acesso às tecnologias comunicativas está possibilitando a elaboração de produções audiovisuais indígenas por onde ecoam e ressoam as vozes desses sujeitos coletivos.

Assim, a apropriação dessas mídias permitiu um maior protagonismo desses povos com resultados expressivos para a ação indígena, capaz de estilizar as imagens de “índios”, discursiva e tecnologicamente criadas ao longo do processo histórico colonial e nacional, rendendo, com isso, factíveis os princípios de uma esfera pública indígena que possa cada vez mais lhes garantir o direito de expressão e de atualização na contemporaneidade. Isso porque a possibilidade de eles se auto-representarem está nitidamente associada à apropriação dessas tecnologias comunicativas de representação e significação. Portanto, a mudança de posição de “representação sobre eles” para a “auto-representação” depende necessariamente da apropriação e da interação das/com as tecnologias cognitivas. Transformação tecnológica e comunicativa que ocorre no modo como eles se vêem e são vistos, no imaginário e na memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

CARELLI, Vincent. Crônica de uma oficina de vídeo. São Paulo, agosto de 1998. In: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>. Acesso em 21 de fevereiro de 2010.

CLIFFORD, James. *I frutti puri impazziscono – Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*. Turim: Bollati Boringhieri, 1993.

CORRÊA, Mari. *Vídeo nas Aldeias no olhar do outro*. (2006). Texto publicado no site do projeto *Vídeo nas Aldeias*: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=18>. Acesso em 25 de maio de 2010.

DI FELICE, Massimo. *Mídias Nativas*. In: www.grupoatopos.blogspot.com. Acesso em 30 de maio de 2010.

_____. O “digitalnativo”. In: LOPES, M. I. V. e BUONANNO, M. (org.) *Comunicação social e ética*. São Paulo: Intercom, 2005b, pp. 285-302.

FRANÇA, Andrea. “Índios somos nós”. In: *POVOS INDÍGENAS NO BRASIL: 2001-2005*. [Editores gerais Beto Ricardo e Fany Ricardo]. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

HALL, Stuart. “Codificação/Decodificação”. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003, pp. 387-404.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Rio de Janeiro, Cultrix, 1971.

PEREIRA, Eliete da Silva. *Ciborgues indígenas@s.br: a presença nativa no ciberespaço*. Universidade de Brasília, 2007. [dissertação de mestrado].

PINHANTA, Isaac. “Você vê o mundo do outro e olha para o seu” (abril de 2004). In: www.videonasaldeias.org.br. Acessado em 22 de fevereiro de 2010



SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

TERENA, Naine. "Diari visuali: vedo, mi vedono, ci vediamo". In: DI FELICE, Massimo. e BUCCIERI, Paolo. (orgs.). Indiografie: Saggi e racconti scritti dai native del Brasile. Milão: Costa e Nolan, 2007, pp. 37-45.

VATTIMO, Gianni. A sociedade transparente. Lisboa: Edições 70, 1989.

VIDEO NAS ALDEIAS. Conversa a cinco. Participação de Eduardo Coutinho, Eduardo Scorel, Vincent Carelli, Mari Corrêa, Sérgio Bloch. S/Data. In: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=15>. Acesso em 23 de fevereiro de 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

KUIKURO, Takumã e do Coletivo Kuikuro de Cinema Os Kuikuto se apresentam – VNA (2008). Brasil: 2008. 7 minutos e 8 segundos. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/4/RsymYzBdck8>

CARELLI, Vicente e CORREA, Mari. Para os nossos netos – Trabalho Panará com vídeo. Brasil: 2008. 9 minutos e 39 segundos. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/5/jZnZAPZBn5g>

Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena: O caso do projeto "Vídeo Nas Aldeias".

Eliete da Silva Pereira

Data do Envio: 06 de setembro de 2010.

Data do aceite: 14 de novembro de 2010.





Da ideologia editorial aos critérios de noticiabilidade: processo de construção de veículo de imprensa alternativa digital para a América Latina¹

Ideology and newsworthiness: the journalistic process of digital alternative media to Latin America

De la ideología editorial a los criterios de interés periodístico: el proceso de construcción de los medios alternativos digitales para la América Latina

Alexandre Barbosa²

RESUMO A indústria jornalística na América Latina adota critérios de noticiabilidade que excluem a América Latina Popular como categoria central de seleção de notícias. Quando não há a exclusão, a construção das notícias procura reforçar o caráter periférico ou exótico dessas regiões. A imprensa alternativa, principalmente a digital, tem o papel de adotar outros critérios de seleção e construção das notícias que coloquem a América Latina Popular como agente principal, numa tarefa de dar voz a movimentos sociais e culturais que não têm espaço na indústria jornalística. Este artigo mostra de que forma o site Latinoamericano construiu uma trajetória para se transformar em uma alternativa de comunicação na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE Comunicação digital; América Latina; imprensa alternativa; noticiabilidade.

ABSTRACT The newspaper industry in Latin America adopts categories of newsworthiness that exclude the Popular Latin American as the main category selection news. When there is no exclusion, the construction of stories seeks to enhance the character of these exotic or peripheral regions. The alternative media, especially digital, has the role to adopt other categories for selection and construction of stories that put the Popular Latin American the main agent, and giving voice to social and cultural movements that have no space in the newspaper industry. This article shows how the site Latinoamericano built the path to become an alternative communication in Latin America.

KEYWORDS Digital communication, Latin America, the alternative press; newsworthiness.

RESUMEN La industria periodística en América Latina adopta criterios de noticiabilidad que excluyen a la América Latina Popular como un criterio de interés central para la selección de las noticias. Cuando no hay exclusión, la construcción de las noticias sigue por reforzar el carácter periférico o exótico de estas regiones. Los medios de comunicación alternativos, en especial los digitales, deben adoptar otros criterios de selección y construcción de noticias que ponen la América Latina Popular como el principal agente, en una tarea de dar voz a los movimientos sociales y culturales que no tienen el debido espacio en la industria periodística. Este artículo muestra cómo el sitio Latinoamericano construyó un camino para convertirse en una comunicación alternativa en América Latina.

PALABRAS CLAVE Comunicación digital; América Latina; prensa alternativa; noticiabilidad.

1 Trabalho originalmente apresentado no GP Mídia, Cultura e Tecnologias Digitais na América Latina do IX Encontro dos Grupos/ Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, especialista em Jornalismo Internacional pela PUC-SP, bacharel em Jornalismo pela UMESP. Atualmente é coordenador e professor universitário do curso de Jornalismo da Universidade Nove de Julho (SP). Há 13 anos pesquisa a comunicação alternativa e os movimentos sociais na América Latina. Contato: alexandre@latinoamericano.jor.br



Introdução

O autor Bernardo Kucinski, na apresentação de *Jornalistas e Revolucionários* (2003), afirma que a imprensa alternativa apresenta como característica ser uma “opção entre duas coisas reciprocamente excludentes” (KUCINSKI, 2003, p.13) ao se referir à imprensa durante os anos 60 e 70. Para o autor, essa imprensa é herdeira dos pasquins do período da regência e da imprensa operária de fins do século XIX e início do século XX.

Maria Nazareth Ferreira defende na sua tese de livre docência, *Comunicação e resistência na imprensa proletária*, que a imprensa alternativa é a responsável pelo registro da história das classes populares. Sem esse registro, as futuras gerações, ao se basearem apenas na indústria jornalística, não teriam conhecimento das lutas, discussões, vitórias e derrotas nos movimentos sociais.

Para exercer esta tarefa, a imprensa alternativa deve se diferenciar do modo de produção da indústria jornalística, pois, ao empregar as mesmas práticas de seleção e construção das notícias, esse setor da imprensa estaria condenado a reproduzir os mesmos discursos e a adotar uma lógica mercantil para elevar o índice de audiência, o que garante mais verba publicitária, fórmula básica de sobrevivência da indústria jornalística.

A lógica da imprensa alternativa é estabelecer uma guerra de guerrilhas com a indústria jornalística. Toda guerrilha caracteriza-se pelo enfrentamento de um pequeno grupo fortemente conscientizado contra um exército regular de poderio militar muito maior. Os manuais de guerrilha preconizam que o grupo guerrilheiro só pode vencer o exército regular se a batalha for estabelecida num campo em que a guerrilha atue com mais liberdade e no qual o exército regular tem dificuldade. Os vietcongs e os revolucionários de Sierra Maestra venceram a batalha militar – entre outros fatores – por aplicarem

estratégias como combates noturnos, armadilhas, emboscadas, ataques rápidos e recuos estratégicos.

Nessa analogia, a imprensa alternativa poderia estabelecer uma guerra de guerrilhas com a indústria jornalística num campo de batalha em que esta não se sente à vontade, ou seja, na seleção de notícias que escapem aos valores-notícia rotineiros e que, clara e explicitamente, mostrem qual partido defendem. Enquanto a imprensa industrial tenta atingir o maior número de receptores possível, maquilando o noticiário de maneira que ele pareça plural, a imprensa alternativa deve buscar o contrário: recheiar seu noticiário de temas polêmicos, adotando abertamente posturas em relação aos fatos que podem interferir no dia-a-dia das sociedades.

Levar a disputa para o campo dos anúncios e da circulação é estabelecer a batalha com exército regular em campo aberto. A indústria de comunicação se especializou – e se especializa a cada dia – na arte de ganhar cada vez mais anunciantes, reforçando a ordem capitalista. Quanto mais desigual é a sociedade, mas criativos são os anúncios, maior é a capacidade das agências de publicidade de atrair novos consumidores. Para perpetuar essa máquina é que existem cursos superiores de Publicidade, Propaganda e Marketing. Se a imprensa alternativa entrar na disputa por publicidade não só está fadada a perder como só fará perpetuar o capital, perdendo o princípio de defender, por meio do seu noticiário, a visão de mundo que defende.

Outro caminho que não o da veiculação de anúncios seria o financiamento por um grupo político ou movimento social que tenha a comunicação como forma de militância. É o caso do MST, que, no Brasil, é a melhor manifestação de imprensa alternativa. O MST, de fato, promove uma guerra de guerrilha contra a grande imprensa. No depoimento de um integrante do movimento:

1986, P.160-162).

O MST entende que a Comunicação é um direito universal, é um patrimônio da humanidade e, como tal, deve ser utilizada. Como a gente luta pela terra, a gente luta pela comunicação, porque a relação do monopólio da terra e do monopólio da comunicação são grandes impedimentos da consolidação da democracia neste continente. Da mesma forma que a terra é um patrimônio da humanidade e tem uma função social, as relações de comunicação devem estar a serviço da maioria da população e devem atender à grande diversidade cultural, histórica e à grande diversidade de relações. (CORTEZ *apud* FERREIRA, 1999)“

Ciro Marcondes entende que essa forma de jornalismo – chamado por ele de comunitário – não pode seguir a mesma lógica do Jornalismo de grande imprensa.

Fazer jornal comunitário não é buscar grupos étnicos, religiosos, culturais, nacionais, geográficos, para mensagens para “aquele público”, como exploração de fatias de mercado. Tal procedimento é o mesmo do jornal não-comunitário. [...] Um jornal comunitário, diferente disto, é elaborado por membros de uma comunidade que procuram através dele obter mais força política, melhor poder de barganha, mais impacto social, não para alguns interesses particularizados (anunciantes, figuras proeminentes), mas para toda a comunidade que esteja operando o veículo. [...] Enfim, qualquer comunidade pode articular-se politicamente e, aí, utilizar-se de um jornal comunitário onde sua voz ganhe mais eco, suas reivindicações cheguem muito mais além do que seu território. (MARCONDES,

Por esses motivos, o MST mantém três veículos de comunicação periódicos diferentes (o **Jornal Sem Terra**, a **Revista Sem Terra** e a **Rádio Vozes da Terra**), além de diversas outras formas, como boletins, cartilhas, exposições, festivais de cinema e de teatro.

Para entender o caminho de oposição a ser trilhado pela imprensa alternativa no processo de seleção e construção de notícias, pode-se citar como exemplo a cobertura da grande imprensa sobre os furacões no Atlântico Norte.

A cobertura dos furacões no Atlântico

Temor de furacão provoca êxodo nos EUA
Expectativa por desastre aviva lembranças do Katrina, que matou mais de 1.800 e devastou Nova Orleans em 2005

MARCIA DE GUSTAV

Intensidade	Velocidade do vento	Pressão atmosférica
1	74-88 km/h	1013-1011 mb
2	89-112 km/h	1010-1007 mb
3	113-137 km/h	1007-1000 mb
4	138-155 km/h	1000-992 mb
5	156-200 km/h	992-980 mb

Gustav esvazia Convenção Republicana e rouba foco da mídia

Figura1. Reprodução da página A10 do caderno Mundo da Folha de S.Paulo, no dia 1º de setembro de 2008: preparativos para a chegada do Furacão Gustav renderam uma página inteira enquanto que os mortos no Caribe viraram estatística.



No segundo semestre de cada ano tem início a temporada de furacões no Atlântico Norte. Fenômenos da natureza que atingem ricos e pobres com igual ira. Não é igual, porém, o peso qualitativo e quantitativo que a indústria jornalística brasileira dá para a passagem desses furacões pela região do Caribe e Golfo do México. Os mortos e feridos da América Latina, aos olhos da indústria jornalística valem menos que as vítimas norte-americanas.

O tratamento da indústria jornalística para esses desastres naturais dá muito mais peso para os possíveis danos na população e na economia norte-americana do que para as vítimas e estragos nos países latino-americanos que estão no caminho. Basta acompanhar o noticiário, desde as primeiras notícias da formação de tempestades tropicais para encontrar um “roteiro” como esse:

- a) a tempestade se forma e ameaça chegar aos EUA em alguns dias;
- b) a tempestade ganha força e vira furacão com determinada categoria e coloca em alerta os EUA;
- c) o furacão atinge país A ou B, geralmente no caribe, e pode chegar aos EUA.

Se o furacão permanecer com força, as manchetes continuam, se ele perder a intensidade, o noticiário se desmobiliza. Ficam para trás os esforços e consequências de países como Jamaica, Cuba, Haiti e República Dominicana.

Caso do Furacão Gustav

Para exemplificar, pode-se fazer a análise do furacão Gustav a partir do noticiário publicado no final de agosto e início de setembro de 2008. O estudo de caso será o do jornal Folha de S.Paulo. Na segunda feira, dia 01 de setembro de 2008, a foto

principal e a segunda manchete do jornal Folha de S.Paulo retratavam a saída da população de Nova Orleans, nos EUA, temerosa que os efeitos do Gustav fossem os mesmos do furacão Katrina, que arrasou a região em 2005 e, além das mortes e prejuízos, ajudou a desmoronar a imagem do presidente Bush.

Neste dia 01 de setembro, o furacão já tinha passado pelo Caribe, atingindo o Haiti, Jamaica e Cuba, a manchete no entanto foi: Furacão leva à fuga quase 2 milhões para o interior dos EUA.



Figura 2. Reprodução da capa do Jornal Folha de S.Paulo destacando a fuga da população dos EUA com a aproximação do furacão Gustav.

Na chamada de capa, nenhuma referência às vítimas e estragos no Caribe. A citação só acontece já na página A10, no **terceiro parágrafo**: “A mídia americana passou o dia transmitindo alertas do furacão, que deixou 95 mortos ao varrer o Caribe - a maioria no Haiti. Em Cuba, por onde passou ontem, levou 300 mil pessoas a deixarem suas casas e prejudicou a rede elétrica (FOLHA DE S.PAULO, 2008, P.A10)”.

Nenhuma outra passagem faz referência à América Latina, todos os demais parágrafos, do lead às retrancas e subtítulos só citações para os planejamentos das autoridades, além da preocupação com a produção de petróleo. No

infográfico, abaixo da dobra, o subtítulo: “Furacão que já matou dezenas no Caribe ameaça sul dos EUA”. Há uma retranca em que uma professora universitária brasileira, que reside nos EUA, fala das suas preocupações.

A outra retranca fala sobre o esvaziamento da Convenção Republicana, que seria realizada no mesmo dia para oficializar o candidato à presidência dos EUA. Um olho fala sobre como o candidato democrata capitaliza o desastre em seu favor, pois já organizava doações para as possíveis vítimas. Nenhuma outra linha para os dramas das 95 famílias - confirmadas - no Caribe. Nenhuma foto para as 76 vítimas haitianas.

No dia seguinte, 2 de setembro, o furacão perde força, mas atinge os EUA. A foto principal é sobre o Gustav e manchete tem menos peso.



Figura 3. Reprodução da capa da Folha de S.Paulo no dia 02 de setembro.

Novamente na página A10, a notícia vai para o pé da página. Não é mais assinada pelo correspondente nos EUA. É uma nota da redação em conjunto com as agências internacionais. A foto, da agência EFE, é

da cidade de Houma, na Louisiana. No infográfico, as preocupações são: comparação com a trajetória do Katrina; impactos no preço do petróleo e novamente a citação dos mortos, agora com o número corrigido para 95. Como o desastre foi menor do que o anunciado, matéria em pé de página par, subtítulo com três parágrafos relatando a passagem pelo Caribe. Fim de assunto.



Figura 4. Reprodução da Folha de S.Paulo no dia 02 de setembro de 2008.

Valores-notícia

A Teoria do Jornalismo explica, em parte, o tratamento desigual na cobertura dos furacões. Pela teoria do *newsmaking*, que estuda as práticas jornalísticas no processo de seleção e construção das notícias, os jornalistas, para dar conta do ritmo industrial das redações (horários apertados de fechamento, número de páginas que precisam ser preenchidas) adotam critérios de noticiabilidade para os fatos, atribuindo valores-notícia (TRAQUINA, 2005, P.63)

Quanto mais valores-notícia tiver um fato, maior a chance dele ser noticiado e de ganhar destaque naquela edição. Os furacões, em geral, tem os seguintes valores-notícia:

- amplitude: o tamanho dos estragos



provocados não são significativos apenas para as regiões atingidas, mas ganha interesse internacional;

- negatividade e dramatização: mortos, feridos e desastres geram imagens e histórias de impacto;

- consonância: o Katrina se tornou um parâmetro de desastre e os danos dos novos furacões são comparados ao dele;

- referência a nações de elite: os acontecimentos no países do centro do capital têm mais peso do que os de periferia;

- proximidade: infelizmente, para a América Latina, os EUA são considerados mais próximos do que os países do Caribe, mesmo que nossa história, nossa língua e nossa cultura sejam mais próximas dos caribenhos do que dos norte-americanos.

No caso do Gustav, como as convenções para a escolha dos candidatos democrata e republicano aconteceram em dias próximos à passagem do furacão, havia correspondentes destacados. De acordo com Nelson Traquina, esse é um critério contextual do valor-notícia de seleção: disponibilidade. Nos demais países pelos quais o furacão passou, não havia correspondentes brasileiros.

Essas explicações técnicas não tiram o peso ideológico dessa cobertura. Esse drama de solidão da América Latina, não ter correpondentes, não ser considerada “próxima”, apenas reforça o quanto a região não é considerada significativa para a indústria jornalística como está provado na dissertação de mestrado “A Solidão da América Latina na grande imprensa brasileira” (BARBOSA, 2005)

No percurso acadêmico que levou à redação

da dissertação de mestrado foi traçado o paralelo entre os dois tipos de construção histórica e o modo de produção jornalístico. Vencedores e vencidos, classes dominantes e subalternas constroem duas histórias. O massacre de Iquique de 1907, por exemplo, é lembrado como um fato importante pelos movimentos sociais latino-americanos, enquanto os livros da historiografia oficial preferem dar destaque aos ambientes palacianos, aos pactos de elite que dominaram a história do continente por mais de 500 anos.

Se a história opera duas construções diferentes, de acordo com os interesses das classes envolvidas, o jornalismo mercantil é o meio em que essa prática é ainda maior. A imprensa, por excelência, seleciona e exclui fatos no processo de transformação de acontecimentos em notícia. E este processo tende a colocar a América Latina numa posição subalterna como a cobertura dos furacões exemplificou.

A hipótese defendida na dissertação de Barbosa (2005) é que a resposta para essa característica da imprensa não está apenas um campo de análise: a solidão da América Latina na mídia não é resultado apenas da lógica do Jornalismo, mas de um cenário baseado em dois eixos.

No eixo 1, batizado de ambiente sócio-histórico, estão os fatores ligados à História, ao processo de americanização que o continente sofreu durante a época da pré e pós II Guerra Mundial, à influência da ideologia capitalista na formação das elites e à cisão do continente em duas Américas Latinas: a América Latina Popular e a América Latina Oficial, como será visto a seguir. No **Eixo 2**, dedicado ao jornalismo, estão os fatores que explicam o modo de produção jornalístico: a pauta consensual que faz circular as notícias dentro de um círculo restrito do que deve ser noticiado, as relações de trabalho nas redações, a formação intelectual dos jornalistas e o caráter capitalista da indústria de comunicação, que

é um aparelho ideológico da América Latina Oficial.

A partir das análises de Darcy Ribeiro (1986) e Octavio Ianni (1993) é possível compreender que o processo colonial – e neocolonial – fabricou duas Américas Latinas, a América Latina Oficial e a América Latina Popular. Por suas próprias características, não são regiões que se identificam fisicamente, mas que estão em constante processo de disputa hegemônica nos campos e nas cidades de todo o continente.

Enquanto a América Latina Oficial, herdeira direta dos privilégios do colonizador e associada ao capital estrangeiro, representa o poder hegemônico seja por meio do controle do Estado, seja por meio dos aparelhos ideológicos, entre eles a própria imprensa, como também entende Boaventura de Sousa Santos.

Entiendo por instrumentos hegemónicos las instituciones desarrolladas en Europa a partir del siglo XVIII por la teoría política liberal con vistas a garantizar la legitimidad y gobernalidad del Estado de derecho moderno em las sociedades capitalistas emergentes. Se trata de instrumentos hegemónicos porque fueron diseñados para garantizar la reproducción ampliada de las sociedades capitalistas de clases y porque son creíbles como garantes de la consecución del bien común, incluso por las clases populares em si afectadas negativamente por ellos. (SANTOS, 2010, P.67-68).

A indústria jornalística – os veículos impressos, emissoras de rádio e TV e os grandes portais da Internet, ligados a franjas das elites autóctones, são veículos da América Latina Oficial. No caso brasileiro, por exemplo, mídias como Folha de

S.Paulo, O Estado de S. Paulo, O Globo, Jornal do Brasil, Veja, Isto É, Época, Bandeirantes, Rede Globo, TV Record e Portal UOL.

Historicamente, a América Latina Popular surge nas fissuras e aproveitando as contradições dos instrumentos hegemônicos. Os movimentos negros, indígenas, operários e camponeses, ao longo dos mais de 500 da história oficial empreendem lutas de resistência. Em determinados momentos, a luta acontece em resistência armada e revoluções, como as revoltas indígenas de Tupac Amaru e nos movimentos de insurgência na América Central e Sul durante o século XX, por exemplo. Em outros, notadamente nos últimos vinte anos, como observa Boaventura de Sousa Santos, há lutas contra-hegemônicas, aproveitando os instrumentos que a própria burguesia desenvolveu, como os meios de comunicação.

El uso contrahegemónico, como su nombre lo indica, significa la apropiación creativa por parte de las clases populares, para si, de esos instrumentos [entre eles os meios de comunicação] con el fin de hacer avanzar SUS agendas políticas más allá del marco político-económico del Estado liberal y de la economía capitalista. Las movilizaciones populares de las últimas décadas por un nuevo constitucionalismo, desde abajo, por el reconocimiento de los derechos colectivos de las mujeres, indígenas y afrodescendientes, por la promoción de procesos de democracia participativa que obren en paralelo [...] las reformas legales orientadas al fin de la discriminación sexual y étnica, el control nacional de los recursos naturales, las luchas para retomar la tensión entre democracia y capitalismo eliminada por el neoliberalismo. (SANTOS, 2010, P.68).



Santos, ao citar o marxista peruano José Carlos Mariátegui, mostra que as lutas populares ocorrem em determinados contextos, como por exemplo, quando as classes dominantes estão fragmentadas ou quando o imperialismo está concentrado em outros espaços geopolíticos e que necessitam, para se sustentarem, de permanente mobilização tanto dentro das instituições como nas ruas ou até em ações “não necessariamente legais”. Esse contexto, desde o final do século XX está presente na América Latina, com os EUA envolvidos em processos civilizatórios no Oriente Médio e com o capitalismo financeiro proporcionando crises cíclicas.

As mobilizações da América Latina Popular levantam bandeiras como proteção às tradições culturais e folclóricas, nacionalização dos recursos minerais, reforma agrária, entre outras.

Essas mobilizações, num processo de apropriação dos canais de comunicação, num processo contra-hegemônico inspirado em Gramsci, ganharam voz em veículos como Caros Amigos, Brasil de Fato, Agência Carta Maior, Adital, ALAI, Jornal Sem Terra, Revista Sem Terra, Correio da Cidadania, Revista Fórum, Revista América Libre, Rede Brasil Atual, entre outros. É a imprensa das classes subalternas, também chamada de imprensa proletária ou alternativa.

Nas páginas dessa imprensa está registrada a história das lutas populares, as greves operárias, as revoluções no campo, as guerrilhas, os movimentos sociais, a cultura das classes subalternas. Se não fosse pela imprensa alternativa a história das lutas populares não seria contada.

A indústria jornalística é orgânica da América Latina Oficial e intensifica uma imagem da América Latina Popular associada ao atraso, à corrupção, à pobreza, à criminalidade. As lutas das classes populares não são consideradas como categoria de seleção de notícias também como consequência dos

processos de ensino-aprendizagem, que, em última instância, levam os jornalistas a não conhecerem a América Latina por não a terem estudado.

Se na indústria jornalística a América Latina está solitária, para utilizar uma figura de Gabriel García Márquez, a saída estaria no desenvolvimento de novas redes de comunicação alternativas à indústria jornalística. Essa ação passa pelo processo de educação de jornalistas e militantes sociais para a formatação de mídias que contemplem também a América Latina, em especial a América Latina popular.

A construção de um site para a comunicação da América Latina Popular: a experiência do latinoamericano.jor

A partir do estabelecimento da ideologia liberal de caráter positivista, as elites controlaram os processos de comunicação e os utilizaram como forma de dominação. Para se opor a essa dominação, é preciso que as classes populares passem a organizar seus próprios meios de comunicação, como interpreta Emir Sader:

[...] a classe trabalhadora também deve construir – ao lado de sua força econômica, social e política – o seu poder ideológico, para poder se constituir como articuladora de uma força hegemônica alternativa. Vale também para as classes dominadas e exploradas a necessidade de organizar não apenas sua força, mas também a capacidade de que sua ideologia, seus valores, sua visão de mundo, possam conquistar outros setores populares da sociedade. (SADER, 2005, net).

Para Cicilia Maria Krohling Peruzzo (1999), nos últimos anos, as “classes subalternas”

compreenderam a dificuldade de participação efetiva nos meios de comunicação da indústria jornalística. No Brasil, pode-se citar o MST, que, diante da intensa campanha de criminalização promovida pela mídia massiva, criou seus próprios meios de comunicação: jornal para a base, revista e site para os simpatizantes. O EZLN, no México, foi um dos pioneiros a utilizar a Internet como forma de driblar a censura da mídia massiva e divulgar as lutas que aconteciam na selva.

Esses dois movimentos portanto, deixaram de ser simples consumidores e passaram a ser agentes de produção de comunicação. São singulares porque conciliam o respeito às tradições (o EZLN herdou a tradição da cultura maia dos indígenas de Chiapas), mantém uma relação “mágica” com a natureza, a solidariedade comunitária promovem resistência à modernização neoliberal utilizando recursos típicos da modernidade como a internet e as redes sociais.

A comunicação alternativa, portanto, tem a tarefa de reescrever a história não só pela versão dos vencedores, mas também pela dos vencidos, e, principalmente, pode debater questões e propor soluções que contemplem essas necessidades políticas apontadas. É com essa proposta que surgiu o site www.latinoamericano.jor

Critérios de noticiabilidade

O site latinoamericano.jor foi lançado em outubro de 2007 com a proposta de ser mais um canal para o debate e a divulgação da comunicação e cultura populares da América Latina e também de servir para pesquisas de estudantes e interessados na história da região. Esses foram os critérios para a definição dos canais, dentro da área do site chamada “América Latina”.

Artigos: canal para a publicação de textos reflexivos e trabalhos acadêmicos; Imprensa:

publicação de textos mais factuais, porém, com tratamento mais analítico; Lembrar: uma das áreas mais importantes e com maior audiência do site, dividida em Memória Viva (destaques de fatos e personagens da América Latina como Clarize Herzog, mulheres lutadoras do século XIX, Salvador Allende e o massacre de Iquique), Resistências (textos sobre lutas populares da América Latina no século XX) e Cultura Popular (também dividida em lendas, e gastronomia); canal MÚSICA: traz um mapa da América Latina em que o internauta pode conhecer a manifestação musical de cada país; Para Ler: resenhas de bibliografias sobre a América Latina e Para Ver: resenhas de vídeos, documentários e filmes que tratem da região.

Com a medição da audiência do site, pode-se observar que se comprava a hipótese que os veículos da imprensa alternativa devem adotar outros critérios de seleção de notícias. Os textos mais factuais, como chamadas para exposições, lançamentos de filmes, peças de teatro e cursos não ganham a mesma audiência que textos mais reflexivos, dossiês e artigos que podem ser utilizados para pesquisa.

Desde 08 de outubro de 2007 até 18 de maio de 2009, das 20 páginas mais acessadas (que somam mais de 257.400), excluindo-se a home page com mais de 20 mil impressões (requisição do navegador de um visitante para uma página web), destacam-se: músicas sobre o período da ditadura militar (10.800 acessos); análise do livro Cem Anos de Solidão (9.400 acessos); músicas da igreja progressista (7.200 acessos); dossiê sobre Che Guevara (6.600 acessos); artigo sobre as relações de comércio externo do Brasil na América Latina (4 mil); texto sobre viagem de ônibus de São Paulo para Santiago, no Chile (2,7 mil acessos) e galeria de imagens sobre Cuba (2,7 mil acessos). Além destas páginas, destacam-se também as páginas com conteúdos



referentes às aulas do curso de Jornalismo e Comunicação e para as páginas com receitas da gastronomia latino-americana. Semana a semana, esse índice se repete, sempre com destaque para os textos mais reflexivos, principalmente em semanas com efemérides latino-americanas.

Dentro dos critérios de noticiabilidade vistos anteriormente, ao se aplicar a teoria do *newsmaking* para analisar as páginas com mais acesso, o site não obtém índice de audiência por adotar valores-notícia, pois não há um padrão industrial a ser adotado na sua atualização. Como não há patrocinadores, o site mantém a estratégia de atualização semanal como uma forma de fidelização do público, mas não faz disso um ritmo industrial.

“Rotinas e valores-notícia tendem a excluir da cobertura noticiosa as pessoas de menor prestígio, em favor das poderosas” (SOUSA, 2002, p. 59). É justamente poder dar voz para os que não têm espaço na indústria jornalística que nasceu o *Latinoamericano.jor*, numa proposta de se afastar do modelo ocidental de jornalismo.

Relacionamentos

A partir dessa ideologia, o site torna-se um local de interação entre movimentos sociais, de estudantes e pesquisadores sobre América Latina. Pelo canal “contato” do site, foi possível entrar em contato com os organizadores da mostra de cinema latino-americano de Goiás. Graças ao Orkut, foi possível localizar colaboradores para a criação de artigos sobre cinema, literatura, mitos, lendas e música.

O maior divulgador do site é o próprio Google, campeão de links de acesso, com mais de 83 mil sessões (uma sessão é definida como uma série de cliques no website por um visitante distinto durante um determinado intervalo de tempo) desde

o lançamento do veículo. Além do Google, destaque para também para o Orkut, que tem a capacidade de potencializar a divulgação dentro de públicos segmentados e de interesse: 967 sessões foram originadas desse site de relacionamentos. Em menor grau de alcance, mas com igual poder de penetração entre públicos segmentados estão os blogs, com cerca de 500 sessões originadas desses webdiários.

Em abril de 2009, o site promove um concurso de reportagem para estudantes e jovens profissionais de comunicação, com o objetivo de descobrir mais colaboradores, de ampliar a rede de relacionamentos e de dar mais vozes para a unidade latino-americana, com o tema “América Latina, aqui estamos”,

Ao contrário de outros concursos que trazem a grife de veículos da indústria jornalística como O Estado de S.Paulo, Folha de S.Paulo, CNN e grupo Abril, alguns até com a perspectiva de contratação como trainees, a premiação do Concurso Latinoamericano restringe-se à publicação no site e à entrega de livros

Ainda assim, e levando em consideração o fato de o concurso utilizar como fonte de promoção a própria Internet, por meio das redes já estabelecidas, os resultados provisórios, com 30 dias de divulgação, são animadores: os relacionamentos virtuais geraram a publicação em sites de referência como o jornal da Intercom, até o momento de fechamento deste artigo, foram realizadas 23 inscrições de estados como Amazonas, Bahia, Goiás e Santa Catarina, além do interior e da região metropolitana de São Paulo.

Isso mostra que há, sim, espaço para publicações que tenham a América Latina popular como categoria principal de seleção de notícias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, ALEXANDRE. A solidão da América Latina na grande imprensa brasileira. 2005. 237 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão. Seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ECO, Umberto. Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Maria Nazareth. A comunicação (des) integradora na América Latina: os contrastes do neoliberalismo. São Paulo: Edicon/Cebela, 1995.

_____. Comunicação e resistência na imprensa proletária. Tese de Livre-docência na Especialidade Cultura Brasileira. São Paulo, 1990. Escola de Comunicação e Artes (ECA) – Universidade de São Paulo.

_____. (Org). Cultura, comunicação e movimentos sociais. São Paulo: CELACC:ECA, 1999.

_____. Globalização e identidade cultural na América Latina: a cultura subalterna frente ao neoliberalismo. São Paulo: CEBELA, 1995.

FERREIRA, Jairo & VIZER, Eduardo. Mídia e movimentos sociais: Linguagens e coletivos em ação. São Paulo: Paulus, 2008.

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

IANNI, Octavio. O labirinto latino-americano. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

KUCINSKI, Bernardo. Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo:

Edusp, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. Quem manipula quem? Poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1986.

MEMMI, Albert. O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

PENA, Felipe. Teorias do Jornalismo. São Paulo: Contexto, 2005.

PERUZZO, Cícilia Maria Krohling. Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

RIBEIRO, Darcy. América Latina: a pátria grande. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ROUQUIÉ, Alain. O extremo-ocidente: introdução à América Latina. São Paulo: Edusp, 1991.

SADER, Emir (org). Gramsci: poder, política e partido. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Refundación del Estado en América Latina: perspectivas desde una epistemología del Sur. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes; Siglo Veintiuno Editores, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. Teorias da Notícia e do Jornalismo. Chapecó: Argos, 2002.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do Jornalismo. Vol I e II. Florianópolis: Insular, 2005.

Da ideologia editorial aos critérios de noticiabilidade: processo de construção de veículo de imprensa alternativa digital para a América Latina. Alexandre Barbosa

Data do Envio: 28 de julho de 2010.

Data do aceite: 23 de novembro de 2010.





A notícia no contexto do Mercosul - Um estudo de caso da referencialidade Brasil-Uruguai na mídia *online*

The news media in the context of Mercosur - A case study of the references between Brazil and Uruguay in the online media

La noticia en el contexto del Mercosur - Un estudio sobre la referencialidad Brasil-Uruguay en el periodismo en Internet

Jandré Corrêa Batista ¹

Anelize Maximila Corrêa ²

RESUMO O presente trabalho se propõe a apresentar um estudo preliminar das referências entre Brasil e Uruguai na mídia online. Para tanto, foram estudados durante o período de uma semana as notícias publicadas no principal corpo informativo dos sítios *elpais.com.uy* e *zerohora.clicrbs.com*. À luz da perspectiva do *newsmaking*, mostra-se que, tendo como base a ausência de um agendamento midiático expressivo e a falta valores-notícias que conectem o Brasil ao Uruguai e vice-versa, a agenda pública dificilmente incorpora/apresenta elementos que propiciem uma efetiva integração regional.

PALAVRAS-CHAVE Jornalismo; *Newsmaking*; Mercosul.

ABSTRACT This paper aims to present a preliminary study about the references between Brazil and Uruguay in online media. For that, we had studied during the period of one week the news published in the main body of the informative sites of *elpais.com.uy* and *zerohora.clicrbs.com*. Considering the perspective of *newsmaking*, the results show that the public agenda rarely receive elements that provide an effective regional integration.

KEYWORDS Journalism; *Newsmaking*; Mercosul.

RESUMEN Esta ponencia tiene como objetivo la presentación de un estudio preliminar acerca las referencias entre Brasil y Uruguay en el periodismo en Internet. Para tanto, fueron analizadas, durante una semana, las noticias publicadas en el cuerpo principal de los sitios informativos de *zerohora.clicrbs.com* y *elpais.com.uy*. Con base en la perspectiva del *newsmaking*, se muestra que, considerando la ausencia de un agendamiento expresivo y la falta de valores-noticia que conecten Brasil con Uruguay (y viceversa), la agenda pública dificilmente presenta elementos que proporcionan una efetiva integración regional.

PALABRAS CLAVE Periodismo, *Newsmaking*, Mercosur.

1 Mestrando em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pelotas (UCPel, 2009), com período de estudos na Universidad Católica del Uruguay (UCU). Bolsista de mestrado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). End. Elet. jandrech@gmail.com

2 Doutora em Direito pela Universidad de Buenos Aires (UBA, 2009), mestre em Direito pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos, 2005), bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel, 1992). Docente dos cursos de Direito das Universidades Católica e Federal de Pelotas (UCPel e UFPel), atuando nas disciplinas de Direito Internacional Público e Direitos Humanos. End. Elet. anelizedip@yahoo.com.br

Introdução

Tendo o reconhecimento do jornalismo como espaço de construção da realidade social (VIZEU, 2007), o presente trabalho busca explorar as representações no âmbito do Mercosul a partir de uma micro-análise das formas de referenciação de dois periódicos atuantes em um contexto privilegiado de proximidade cultural e geográfica. Em uma perspectiva indutiva, para a compreensão do papel da mídia jornalística aos processos de integração no Mercosul, toma-se como foco os sítios *online* do jornal El País (elpais.com.uy), com sede em Montevideu/Uruguai, e do jornal Zero Hora (zerohora.clicrbs.com.br), de Porto Alegre/Rio Grande do Sul/Brasil. Como um ambiente favorável para a intersecção midiática, o recorte regional foi selecionado em função dos elementos culturais e de formação histórica que ligam o Uruguai ao Rio Grande do Sul.

Posto que os propósitos do Mercado Comum do Sul (Mercosul) vão mais além da integração econômica, a motivação deste trabalho, em uma investigação experimental preliminar, é averiguar a referencialidade ao Brasil na mídia *online* uruguaia e vice-versa, a partir de algumas considerações à luz da hipótese do *newsmaking*. Selecionou-se a mídia *online* como foco de estudo por critérios de convergência midiática e irrestricção locativa de acesso à informação.

Para chegarmos à análise, passamos primeiramente por um percurso de um caráter mais histórico sobre a formação do MERCOSUL, com base em Corrêa (2009) e Barbosa (1991), almejando mostrar os esforços constantes em se promover uma efetiva integração latino-americana. Em seguida, traça-se algumas considerações sobre o papel/a atuação da mídia, no contexto do Mercosul a partir de Picinnin e Selli (2008), em estudo sobre o jornal Nacional, da TV Globo, em contraste com

a realidade da comunicação midiática de fronteira, em Muller (2001). Em um segundo momento, explora-se algumas hipóteses contemporâneas da pesquisa em comunicação sob a perspectiva do emissor, com base em Hohlfeldt (2003), Traquina (2004), Pena (2006), Brum (2003) e Wolf (1999).

Por fim, apresenta-se um estudo da referencialidade entre Brasil e Uruguai a partir da análise de 980 notícias publicadas no Jornal Zero Hora *online* e 587 hospedadas no *site* do El País. Os resultados indicam a insuficiência de critérios de noticiabilidade, entre os dois veículos, que propiciem a construção de uma visão de mundo regionalmente integrada – não favorecendo, assim, a consolidação do bloco.

O Mercosul

Os antecedentes dos esforços libertários de uma integração latino-americana remontam aos ideais de Simon Bolívar (1783-1830), revolucionário que atuou no século XIX pela independência e integração de vários territórios da América Espanhola. Dos ideais de Bolívar à contemporaneidade, a questão da integração no contexto da América Latina se deu mais no sentido mercadológico do termo. Nesse ínterim, o Mercado Comum do Sul (Mercosul) é um dos avanços – ainda que incipiente quanto ao seu desenvolvimento e concretizações – que caminha para a consolidação de alguns desses ideais.

Na década de 1960, do Tratado de Montevideu nasceu a Associação Latino Americana de Livre Comércio (ALALC), inicialmente formada por Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai, Chile, México e Peru, e em seguida ampliada pela adesão de Colômbia, Equador, Venezuela e Bolívia. A associação, substituída duas décadas após pela criação da ALAID, teve como propósito o estabelecimento de um mercado comum de livre comércio na região. Criada no contexto do pós-



Segunda Guerra Mundial, a Associação visava a conformação de seus mercados internos e a fixação de rotas comerciais locais, questão nunca significativamente explorada pelos estados signatários (BARBOSA, 1991). Diferentemente dos problemas enfrentados na Europa no mesmo período, o mote não era a reconstrução dos mercados internos e a recondução de vínculos regionais de comércio.

Para dar continuidade à ALALC, em 1980, os mesmos Estados-parte formam, com o Tratado de Montevideu, a Associação Americana de Integração (ALADI). Ainda que buscasse a sinergia de seus Estados-membro com vistas à integração, ao desenvolvimento econômico e social, inexistia uma série de pontos cruciais no Tratado, essenciais quando se versa sobre esses temas (CORRÊA, 2009). Esses esforços seriam os primeiros rascunhos do que mais tarde daria origem ao Mercosul.

O bloco Mercosul nasceu por meio da confluência bilateral entre Argentina e Brasil, aproximação celebrada, após o fim do período ditatorial em ambos países, pela Declaração de Iguazu, em 1985. O acercamento Brasil-Argentina desencadeou o compromisso dos dois países com uma série de documentos, como o Tratado de Integração, Cooperação e Desenvolvimento, de 1988. O avanço nas tratativas bilaterais oportunizou um meio de integração ao Uruguai e posteriormente ao Paraguai, na ocasião do Tratado de Assunção, em 26 de março de 1991. O Tratado de criação do Mercado Comum do Sul/ Mercado Común del Sur foi reiterado pelo Protocolo de Ouro Preto, em 1994, conferindo personalidade jurídica internacional à Associação.

O Mercosul surge, portanto, em um contexto de reabertura democrática de seus Estados partes, como uma segunda via de tratamento, em uma perspectiva Sul-Sul, em relação à questão da globalização. Esses esforços, no entanto, ainda

não encontram efetiva aplicação no contexto contemporâneo, conforme ressalta Corrêa (2009, p. 176):

En el Mercosur (...) vivimos un período de un gradual y oscilante aumento de restricciones establecidas tanto en lo que se refiere a la libre circulación (...). El descrédito de las sociedades, las posturas proteccionistas, la desconfianza en el vecino, el establecimiento de órganos sin gran poder decisorio, la falta de voluntad política de estos Estados en incorporar las normativas creadas (...). (...) para concretización de una ciudadanía común, es necesario que los propios ciudadanos transformen la forma como se da su percepción del extranjero oriundo de otro Estado del Mercosur (...)(CORRÊA, 2009, p. 176).

A aceitação do estrangeiro no contexto nacional, um paradigma-objetivo quando se fala em processos de integração, de acordo com Corrêa (2009), dar-se-ia quando da internalização dos princípios do *corpus iuris* do Direito Internacional dos Direitos Humanos por parte dos Estados Partes do Mercosul – o qual prevê o acesso irrestrito ao exercício da cidadania independentemente do *locus* de estada ou de origem –, mas principalmente pela assimilação desses preceitos pelos indivíduos que compõem essas sociedades. A comunicação midiática, nesse sentido, teria a contribuir ou a negar o fortalecimento dos processos de aproximação no bloco. Para chegar a um processo de integração que vá mais além do aspecto econômico percebe-se, portanto, a necessidade de uma aceitação social mútua: a motivação das comunidades por uma efetiva integração, o que demandaria o (re)conhecimento do outro para além de suas circunscrições:

questão fundamentalmente arraigadas ao acesso à informação. “A partir do momento que o brasileiro tiver acesso não só às questões econômicas – geralmente negativas – dos países vizinhos, (...) um sentimento de identificação e pertencimento poderia contribuir para a integração do bloco” (PICCININ e SELLI, 2008, p.11).

Como nos ressalta Muller (2001, p. 12), em estudo sobre a mídia de fronteira de Uruguai-Rio Grande do Sul e Rio Grande do Sul-Argentina, os jornais fronteiriços se sentem na obrigação de noticiar os fatos da realidade de fronteira, ou seja, “aos povos que ocupam o espaço local, (...) membros das nações que habitam a fronteira, de modo a dar visibilidade a ambos os lados”. Os lados citados pela autora chegam a mesclar-se em um tratamento midiático particular. Muitas vezes não há divisão, a ponto da construção linguística englobar expressões idiomáticas do país vizinho. No entanto, mesmo com as peculiaridades de fronteira, no caso do Rio Grande do Sul, ainda que centenas de milhares estejam diretamente vinculadas às condições políticas, sociais e econômicas dos países limítrofes (e vice-versa), a atuação midiática em sentido de integração parece se restringir à realidade de fronteira, conforme se assume nos resultados que mais tarde serão aqui apresentados.

Em estudo sobre as representações do Mercosul na seção Internacional do Jornal Nacional, da TV Globo, Piccinin e Selli (2008) verificaram que, durante um mês (28 de abril a 28 de maio de 2008), apenas 10 minutos da programação do veículo foi destinada aos países Uruguai, Argentina, Paraguai e Venezuela. A menção ao Mercosul não foi registrada: a referência a esses países se deu de forma individualizada. A falta de um agendamento de temas concernentes ao Mercosul e o tratamento descontextualizado dado às notícias confirmam o desserviço da mídia jornalística aos processos de

integração regionais.

Ainda que a realidade de fronteira possa ser uma emblema dos propósitos do Mercosul, ressaltando-se uma verdadeira integração: idiomática, identitária, midiática comercial e cultural, o presente trabalho busca explorar como se dá essa relação de proximidade quando a mídia se centra em áreas metropolitanas, a poucas centenas de quilômetros das linhas divisórias: não tão próximo aos espaços ambíguos de fronteira, nem expressivamente distante como no caso do Jornal Nacional. Para estudar a perspectiva da integração no âmbito do Mercosul, explorando o papel da comunicação nesse contexto, faz-se necessário apresentar, brevemente, os preceitos norteadores da hipótese do *newsmaking*, a fim de apresentar subsídios para a compreensão dos critérios de noticiabilidade que resultam da relação de referencialidade na mídia *online* dos meios em análise.

A perspectiva do emissor: Do *gatekeeping* ao *newsmaking*

Da vida comunitária à sociedade anônima (HOHLFELDT, 2003), o processo de evolução das sociedades tornou necessária a emergência de meios que garantissem o acesso à informação em um contexto social expansivo. Dispersos geograficamente e não mais capazes de se reconhecerem em seu entorno como no contexto primitivo, os sujeitos sociais criaram meios de se situar no tempo e no espaço. Sendo o indivíduo-anônimo, pela limitação de seus sentidos, consideravelmente alheio aos acontecimentos do mundo, o surgimento de meios de comunicação massivos (rádio, TV, mídia impressa e mais recentemente a Internet) passou a se tornar uma questão vital nos processos de informação e comunicação das sociedades.

A necessidade de saber em par com a impossibilidade de onipresença – acesso direto



aos acontecimentos – concedeu aos meios de comunicação de massa uma condição privilegiada de mediadores da realidade: o poder de atribuir o status de notícia. Interesse público, relevância e atualidade são algumas das abstrações baseadas na percepção e nos critérios de seletividade desses meios. Em face ao poder de tematização dos meios massivos, o estudo dos efeitos atua para a compreensão de como a mídia influenciaria a formação da opinião pública.

A pauta das conversas interpessoais é sugerida pelos jornais, televisão, rádio e internet, propiciando aos receptores a hierarquização dos assuntos que devem ser pensados/falados. A realidade social passa a ser representada por um cenário montado a partir dos meios de comunicação de massa (BRUM, *online*).

Dentre as hipóteses contemporâneas de pesquisa em comunicação, formaliza-se, a partir do final da década de 1960, uma linha de investigação a respeito do poder de tematização do jornalismo em relação à constituição da agenda pública. Proposta por Maxwell McCombs e Donald Shaw (1972), uma das abordagens que dá conta dos efeitos da agenda midiática é a chamada hipótese do agendamento (*agenda-setting*). A perspectiva postula que a atuação da mídia jornalística de massa, por seus critérios de seletividade em se atribuir a um fato a condição de notícia – e de quanto se conceder de espaço para a sua veiculação, entre outras intervenções editoriais –, acarretaria uma transferência temática da agenda midiática à agenda pública, em decorrência da apresentação de um panorama, naturalmente limitado, sobre o que debater, opinar, pensar, preocupar-se.

Ao contrário do que defendia, no século XIX,

a primeira sistematização teórica do jornalismo, a Teoria do Espelho (a notícia como reflexo da realidade), a mídia teria, portanto, uma capacidade de projeção seletiva da realidade à sociedade. “[Os discursos] submetidos a uma série de operações e pressões sociais constituem o que o senso comum das redações chama de notícia. A imprensa não reflete a realidade, mas ajuda a construí-la” (PENA, 2006, p.128).

Outra abordagem de estudo nessa linha, mas com uma ênfase no processo de produção das notícias, é a perspectiva do *newsmaking*. A hipótese trata especificamente de uma teorização sobre o fazer jornalístico. Mais como uma sociologia das profissões (WOLF, 2003), a *newsmaking* coloca em relevo o emissor, o profissional da comunicação e seus critérios de noticiabilidade. Busca, assim, compreender o papel de mediação do profissional da informação, em todo o processo de produção informacional (identificação, edição, distribuição etc.), quando da conversão da realidade social à narrativa jornalística: “os aspectos de rotina” referentes ao processo de produção de notícias. Foca-se, assim, no entendimento dos critérios de conversão de elementos da realidade social ao *status* de notícia.

Distante das abordagens ideológicas que marcaram “a primeira fase” dos estudos em comunicação, a hipótese é centrada nos recorrentes procedimentos de rotinas dentro das redações. Remete à idéia do *gatekeeping* em associação ao jornalismo – sobre a existência de uma triagem subjetiva para um fato ostentar o status de notícia. A realidade das redações também seria marcada por diversas decisões seqüenciais: o fluxo de notícias passaria pelo crivo de vários *gates* (portões) para ser veiculado. Se a avaliação do jornalista for positiva, a fase do portão é superada, e a notícia alcançaria a sua publicação; caso negativo, o

seu avanço é impedido e “enterrado” enquanto notícia. A notícia não será publicada, ao menos naquele órgão de imprensa (TRAQUINA, 2004). Essa filtragem, conforme ressalta Hohlfeldt (2003), distinguir-se-ia da censura: a prática distancia-se da ideologia, sendo percebida igualmente nos dois extremos do espectro político, para aproximar-se mais propriamente das rotinas produtivas de um jornal.

O surgimento da hipótese de estudo remonta ao clássico estudo de David White (1950) sobre os critérios de seleção de notícias de um *gatekeeper* de um periódico estadunidense de médio porte. Tendo como objeto de estudo os fluxos de informação no órgão de imprensa, o autor averiguou que um número significativo de notícias que chegavam à redação não ultrapassava o crivo do jornalista responsável pela triagem. A avaliação: entre as 1.333 recusas à publicação, 800 foram por alegação de falta de espaço, 300 por presumido desinteresse público ou por questão de hierarquização da informação, 200 pela baixa qualidade dos textos recebidos pelas assessorias e 22 por alegação de afastamento do núcleo de interesse dos leitores do jornal. O autor conclui, assim, que os critérios de publicação ali aplicados convertiam apenas – aproximadamente – 10% das informações recebidas às páginas da edição subsequente (HOHLFELDT, 2003).

O estudo revelou que, mais além da visão poética da perspectiva do espelho, as notícias não se configuram por imposição da realidade. As páginas dos jornais não seriam então reflexos absolutos dos fatos, mas sim versões destes – “ficções” em analogia a Geertz (2003). David White foi o primeiro a transpor o conceito de *gatekeeper* ao jornalismo. O *gatekeeper* seria o indivíduo levado a tomar várias decisões em seqüência, admitindo e rechaçando alternativas. O conceito foi introduzido por Kurt Lewin, em 1947, sobre preferências de consumo

para o lar (ROBERTS, 2005).

As considerações de White revelam que a ação individual do jornalista se mostrou arbitrária e subjetiva. Baseou-se nas características e experiências pessoais do jornalista e a sua expectativa em relação ao seu público. Assim, a perspectiva do *gatekeeper* caminha por um viés microsociológico. Ao nível do indivíduo, a abordagem enfatiza o produtor das notícias. A perspectiva do *gatekeeping* ressalta, portanto, uma função burocrática de motivação psicológica, cuja aplicação à compreensão dos processos de comunicação e informação limitaria o trabalho jornalístico ao minimizar outras dimensões importantes do processo de produção de notícias – assumidos, então, pela hipótese do *newsmaking*.

Estabelece-se, assim, filtros de relevância jornalística que irão conferir ou não critérios de noticiabilidade para um fato ser convertido em notícia. Para formar a noticiabilidade, incluem-se os valores-notícia. A identificação destes munirá o profissional a tomar a decisão na triagem do que é relevante ao público. Entre os valores-notícias – praticamente incontáveis e diluídos em todo o processo de produção –, encontram-se cinco macro-categorias, segundo definição de Vizeu (2007). A saber: 1) Categorias substantivas (critérios de importância e interesse, relacionados ao fato em si e aos personagens envolvidos); 2) categorias relativas ao produto (referentes à disponibilidade e à configuração do produto midiático, como atualidade, brevidade e qualidade técnica); 3) categorias relativas aos meios de informação (adaptação ao suporte da informação, como frequência, continuidade e formato), 4) categorias relativas ao público (protetividade, identificação com o tema e as personagens, atendimento às necessidades básicas de informação) e 5) categorias relativas à concorrência (como exclusividade, furo,



expectativas recíprocas etc.).

Vizeu (2007) esclarece ainda que há uma hierarquia e uma variação entre os valores-notícias. Pela limitação temporal imposta ao jornalista para a produção de seu trabalho, seria impossível verificar todos os critérios. Alguns, em grandes linhas, sempre seriam considerados relevantes, mas a quantidade de valores-notícia e a combinação entre eles variariam de situação para situação. Como se percebe, a construção da noticiabilidade se daria pela conciliação de diversos elementos, cujo grau de pertinência é mutável: a conversão, portanto, de um fato à condição de notícia seria resultado de uma triagem complexa dentro do “caos circundante” (VIZEU, 2007, p.223) da rotina das redações. Os valores-notícias seriam os elementos, muitas vezes naturalizados, responsáveis por tornar possível a organização produtiva de uma redação, permitindo o trabalho diário com o imprevisível e a divulgação de um número considerável de notícias em um período de tempo, a respeitar o prazo de fechamento do periódico (*deadline*). Algumas dessas características serão exploradas a seguir em observação à referencialidade entre os jornais Zero Hora e El País na mídia *online*.

Análise da mídia online dos Jornais Zero Hora e El País

Para o estudo da referencialidade da mídia *online* entre RS-UY, foram tomados dois produtos jornalístico, um de cada localidade. Do lado uruguaio, selecionou-se o sítio de notícias do jornal El País (www.elpais.com.uy). Os critérios se basearam no (1) público presumido: de acordo com o Alexa (alexa.com), ferramenta de indexação online, o elpais.com.uy é o periódico de circulação impressa diária com maior adesão de público *online*; (2) por se tratar de um periódico sediado na capital e (3) por co-existir simultaneamente na mídia impressa e *online*. Sob o mesmo crivo, selecionou-se, no lado brasileiro, o

sítio do jornal Zero Hora.

No jornal Zero Hora (zehora.clicrbs.com.br) foram acompanhadas, durante o período de uma semana (1º a 7 de junho de 2010), a publicação de 980 entradas informativas na seção ‘Plantão’, distribuídas em 166 no primeiro dia, 159 no segundo, 174 no terceiro, 169 no quarto, 89 no quinto, 76 no sexto e, finalmente, 147 entradas contabilizadas no dia 7 de junho. Desses conteúdos, as matérias que apresentavam alguma referência ao Uruguai, mesmo que mínima, somaram 27 entradas, o que engloba aproximadamente 2,55% das notícias publicadas. As referências diárias não apresentaram expressivo grau de discrepância entre si, independentemente da variação do número total de publicações dispostas em cada dia, conforme vê-se no quadro abaixo.

DIA	Nº de Entradas	Nº de Referências	Proporção (aprox.)
01/06/10	166	2	1,20%
02/06/10	159	3	1,88%
03/06/10	174	5	2,87%
04/06/10	169	1	1,69%
05/06/10	89	2	2,24%
06/06/10	76	3	3,94%
07/06/10	147	11	7,48%

A maior discrepância no dia 07/06 explica-se pela referenciação marginal a um jogo amistoso na cidade fronteira de Rivera (Uruguai), em quatro matérias esportivas, e pela dupla publicação sobre um acidente envolvendo sul-rio-grandenses em território uruguaio – tema também publicado no dia 06/06. Vê-se, assim, que menção a fatos jornalísticos únicos encontra-se, concretamente, em 7 entradas. Outro caso de replicação temática foi encontrado no dia 06/06 com a dupla referência à prisão de um traficante sul-rio-grandense em território oriental, tema também presente no dia 07/06, totalizando assim três entradas no período em análise. Dessa

forma, sem apresentar ônus ao cálculo, as matérias meteorológicas (todas foram consideradas como não replicantes), o número de referências únicas de 27, encontra-se, em realidade, em 21.

Em relação ao **tipo de referência**, a classificação de conteúdo apresentada pelo sítio segregou as notícias em Esportes (13; aprox. 48,14%), Geral (12; aprox. 44,44%), Economia (1; 2,7%) e Mundo (1; 2,7%). Por 'Esportes' refere-se integralmente a conteúdos relacionados à modalidade futebol (masculino) de campo. As 12 publicações sob a etiqueta Geral dividiram-se em Trânsito (3), referentes ao registro de um mesmo acidente, Polícia (5) e Tempo (4). No período em análise, não houve incidência de entradas de cunho político, social, cultural ou mesmo econômico. Ainda que tenha sido registrada uma matéria sob a Etiqueta "Economia", a referência ao Uruguai é de uso marginal, conforme se mostrará a seguir.

Sobre a **qualidade da referência**, identificaram-se as 27 menções ao Uruguai no *site* do jornal Zero Hora, quanto ao núcleo de interesse da notícia, dentro de três categorias: como "Referência Marginal", "Referência Circunstancial" e "Referência Central". Por "Marginal" entende-se a relevância mínima ao núcleo de interesse da matéria. A escolha por essa forma de citação se deu normalmente nos casos que indicavam o (1) Uruguai como referência geográfica em matérias meteorológicas, (2) mencionavam-no em informações esportivas acessórias ou ainda, em menor escala, (3) quando remetiam a condições administrativas daquele país, como rápida menção, e em adjacência a outros Estados, para ilustrar a adoção de uma determinada medida no panorama mundial. Nessa categoria, entende-se uma referência *en passant*, um detalhamento complementar à notícia, cujo eventual apagamento do corpo do texto não acarretaria grandes problemas ao processo informativo.

Nessa situação foram situadas 19 entradas, entre notícias e artigos de opinião, (70,37%), 4 sob a chancela "Tempo"; 12 "Esporte"; 1 "Economia" e 1 "Mundo".

Matéria: "Terça-feira será de céu claro e temperatura baixa no Estado"

Referência Marginal: "No feriado, a massa de ar polar enfraquece um pouco. Mesmo assim, mínimas entre 6 e 8 graus serão registradas na fronteira oeste com o Uruguai e Serra."

Matéria: "Grêmio define cronograma para período da Copa"

Referência Marginal: "De 16 a 25 de junho ocorrerão treinamentos em Porto Alegre. No dia 27, será disputado um amistoso diante do Nacional, em Rivera, no Uruguai."

Matéria: "Receita Federal inclui a Suíça em lista de paraísos fiscais"

Referência Marginal: "Entre os países que receberam essa classificação estão os Estados Unidos, diversas nações da Europa, como Luxemburgo, a Dinamarca, Espanha, Holanda, além do Uruguai."

Na qualidade de "circunstancial", foram enquadradas 7 notícias (aproximadamente 25,92%). Por "circunstancial" se entende a menção de situação, como *locus* ou itinerário de acontecimento de eventos. A referência circunstancial demanda uma contextualização geográfica relevante para a explicação de um fato, mas não se apresenta enquanto núcleo de interesse da matéria. Como posição hierárquica dentro da notícia, a referência circunstancial se aproximaria, quando muito, ao "Onde?" do lide jornalístico. No período em estudo, foram encontradas majoritariamente nessa categoria matérias em "Geral", sob "Trânsito" e



“Polícia”, a respeito de fatos envolvendo sul-riograndenses a caminho ou em território uruguaio.

Matéria: “Corpos dos irmãos que morreram em acidente no Uruguai são velados em Estrela”

Referência: “Os dois jovens voltavam com os pais (...) de uma viagem ao Uruguai, onde a família havia passado o feriado, quando morreram em um acidente.”

Matéria: “Bolívia e Paraguai também investigavam traficante gaúcho preso no Uruguai”.

Referência: “A Bolívia e o Paraguai também investigavam o traficante gaúcho preso no Uruguai Paulo Seco, detido no final de semana. Ele é acusado de tentar se estabelecer no país vizinho com o objetivo de traficar cocaína da Bolívia e do Paraguai para o Rio Grande do Sul. Ele também havia se escondido nestes dois países.”

Por fim, uma matéria (2,7%) foi enquadrada na categoria “Referência Central”. Nessa categoria se situariam matérias cuja referência ao Uruguai se aproximaria do núcleo de interesse da notícia, mas não o constituiria (nessas outras situações imaginou-se uma categoria de referência “nuclear”, casos não encontrados no *site* da Zero Hora durante o período estudado). Mais do que uma referência geográfica (circunstancial) ou detalhe (marginal) no corpo do texto, a centralidade seria percebida pelo grau de relevância para a notícia. Não seria possível uma eventual exclusão da menção. O tema, de uma forma ou de outra, versaria sobre uma determinada situação considerada de relevância informativa além-fronteira.

Matéria: “Fossati é convidado para comentar

estréia do Uruguai na Copa”.

Referência: A produção da emissora gostou da análise bem articulada e da capacidade de comunicação em português do treinador uruguaio e o convidou para comentar a partida de estreia da Celeste na Copa do Mundo da África do Sul, no dia 11 de junho.

No único caso encontrado no *site* da Zero Hora, durante o período de estudo, tem-se como pano de fundo a estréia da seleção uruguaia no Mundial da África do Sul, o que atribui centralidade à referência, mas, conforme previsto, não confere a condição de núcleo de interesse da matéria. O enfoque maior da notícia seria a possível participação de Fossati como comentarista da Rede Globo na ocasião da estréia da referida seleção na Copa do Mundo da Fifa.

Do outro lado da fronteira, no jornal El País (elpais.com.uy), acompanhou-se a atualização de 587 entradas, na seção “Información – Todos los títulos”. Nesse recorte, não foram contabilizados os suplementos do periódico (como *Economía & Mercado* e *El empresario*). Embora os conteúdos também se encontrassem disponíveis *online*, em transposição ao material das edições impressas, estavam dispostos em seções complementares do portal. Por essa mesma razão, de fora do *corpus* de análise ficou o caderno diário *Ovación*, dedicado a conteúdos esportivos. Das matérias, portanto, incluídas no principal corpo informativo do veículo, 54 publicações, entre matérias, editoriais e colunas de opinião (9,19%) referiam, mesmo que minimamente, ao Brasil. Conforme vê-se no quadro abaixo, a distribuição de referência no período de 01/06 a 07/06 se deu de forma relativamente proporcional.

DIA	Nº de Entradas	Nº de Referências	Proporção (aprox.)
01/06/10	94	8	8,51%
02/06/10	88	10	11,36%
03/06/10	78	5	6,41%
04/06/10	95	10	10,52%
05/06/10	86	6	6,97%
06/06/10	81	7	8,64%
07/06/10	65	8	12,32%

As menções ao Brasil, ao contrário do jornal Zero Hora, deram-se de forma distribuída ao longo das editorias do jornal. A maior incidência ficou na seção “Nacional” (em número de 9, aproximadamente 16,6%), que engloba normalmente matérias de cunho social e político, na seção Internacional (9, na mesma proporção) e na de Economia, com 12 menções, mas quatro específicas do contexto rural (em um total de 16, aproximadamente 29,62%). Com menores registros ficaram Polícia com 4; editoria e cidades, focado nos acontecimentos do Internet, com 6; Espetáculos com 4; e espaços de opinião (colunas e editoriais) com 6. As matérias de cunho esportivo, não dispostas pelo veículo no corpo principal de notícias, e, portanto, não contabilizadas na análise, foram registradas no caderno *Ovación*.

Quando à qualidade das referências, encontrou-se uma predominância de menções Contextuais (18) e Marginais (23). Categoria não encontrada no jornal Zero Hora, a menção contextual se refere ao caráter complementar à compreensão do leitor à notícia. Ainda que não seja o foco central da matéria, apresenta uma relevância contextual elucidativa. Não sendo um mero detalhe (ainda que a referência marginal possa, em menor grau, expressar um caráter explicativo/contextual), tampouco uma citação por circunstância locativa (referência circunstancial), o sentido complementar se daria, normalmente, a partir de uma relevante disposição comparativa, explicativa ou de circunscrição ao

escopo da notícia. Seguem três exemplos desse tipo de referência, um sob a etiqueta “Internacional”, outro por “Cidades” e, um último por Economia (Rurais). A referenciação do tipo contextual foi encontrada de forma expressivamente distribuída entre essas três categorias-exemplos.

Matéria: “Israel deporta a los 600 activistas pero no cede en el bloqueo a Gaza”

Referência: “El presidente brasileño, Luiz Inácio Lula da Silva, declaró que “Israel no tenía el derecho de hacer lo que hizo”, aunque esperará a que haya mejores investigaciones de los hechos. “Yo estoy convencido que no es el uso de armas lo que va a garantizar la paz. (...) Creo que los dirigentes precisan aprender a dialogar más”.

Matéria: “BQB inaugura la ruta a Porto Alegre”

Referência: Con un plan de vuelos en expansión, la nueva ruta Punta del Este-Porto Alegre tendrá, en principio, una frecuencia de dos veces por semana -jueves y domingo- y prevé la conexión, vía bus, con la terminal Tres Cruces de Montevideo. A partir de julio, BQB informó que pasará a cinco frecuencias semanales. “La puesta en marcha de este nuevo itinerario apuesta al intercambio turístico regional, y busca posicionarse, además, como una interesante opción de conexión para la salida de mercaderías uruguayas hacia Brasil, potenciando el comercio internacional”, explicó el presidente de Buquebus, Juan Carlos López Mena.

Matéria: “Colocaron en México los primeros contenedores de sorgo uruguayo”

Referência: Uruguay tuvo una cosecha récord de este cereal, pero la zafra mostró algunos problemas de calidad provocados



por el exceso de humedad, que bloquearon el ingreso del producto a Brasil, un mercado tradicional para este grano. Los parámetros de calidad exigidos por los molinos harineros brasileños no podrán ser cumplidos en esta zafra y la salida para colocar el excedente es contar con mercados alternativos. La mayoría del trigo del año pasado todavía está sin venderse y hay poco interés por este grano.

Como se percebe no exemplo número 1 (matéria com informações de agências internacionais), o foco da notícia é aplicado ao recente contexto de tensão no Oriente Médio (sanção internacional sobre a deportação de ativista *versus* a manutenção por parte do Israel do bloqueio à Gaza). A referência ao Brasil não é central, mas expressa a opinião do mandatário brasileiro sobre o tema na condição de liderança emergente, como forma de contextualização do problema no panorama mundial. Na matéria da editoria de Cidades, anuncia-se uma nova rota de viagem Maldonado-Porto Alegre, referenciando o Brasil inicialmente em uma perspectiva locativa, mas, em seguida, sobressai-se, por meio de uma citação, a expressão de relevância mercadológica da nova ponte aérea, conferindo peso de compreensão contextual à referência. No terceiro exemplo, trata-se da abertura de novos mercados para exportação da produção (uruguaia) de cereais. A referência ao Brasil não é central, mas é fundamental para a compreensão das causas que motivaram a situação-chave da matéria: os embargos sanitários brasileiros à produção oriental.

Já como referência marginal, foram encontradas principalmente como menções nas matérias de Economia e Rurais (9 ao todos), mas também registrou-se nas subdivisões Nacional (2), Editorial (3), Espetáculos (3), Internacional (3), Cidades (1) e Policiais (1). Conforme pode-se observar, ainda que

as referências apresentem um caráter explicativo, constituem-se de apenas detalhes da notícias.

Matéria: “Nasa recibe a uruguayos distinguidos por estación”

Referência: El proyecto, en tanto, fue llamado Lamaro y asegura que la población humana que viva en el establecimiento tendrá una calidad de vida saludable y segura. Los jóvenes de Juan Lacaze dejaron por el camino proyectos de Argentina, Perú, Brasil y Colombia. En julio su idea concursará en las finales del certamen que tendrá lugar en la Nasa (Texas).

Matéria: “OIE ratificó status uruguayo en fiebre aftosa y vaca loca”

Referência: Es que, posiblemente a partir de septiembre, la zona de alta vigilancia para fiebre aftosa, integrada por Paraguay, Bolivia, Argentina y Brasil, pueda recuperar el mismo status que el país, pero siempre manteniendo las medidas de prevención. Esta zona se creó hace años para prevenir el avance de la aftosa en Sudamérica.

Em menor escala, as demais categorias encontradas foram Referências Circunstanciais em número de 4, referencias centrais em 8, e nucleares em 3. A exemplo do jornal Zero Hora, as referências circunstanciais se explicam pelo caráter de causalidade da menção. Seguem dois exemplos, um de caráter empresarial/comercial e outro político/administrativo.

Nota: Sevel. Premiado en Brasil por Market Share

Referência: Por segunda vez, Sevel Uruguay S.A., recibió en Praia do Forte el premio al mejor Market Share 2009 de los mercados

export en Latinoamérica, después de Brasil, compitiendo con los importadores, concesionarios y proveedores de la región. También en esa oportunidad, luego de 27 años del primer Uno fabricado por Fiat, la marca lanzó el modelo Fiat Uno Evo.

Matéria: “Fripur pidió que se deje sin efecto la multa”

Referência: El empresario aportó US\$ 15.000 para financiar los espectáculos artísticos realizados en el marco de la asunción del nuevo gobierno. Además, en la campaña electoral, Mujica utilizó una avioneta de Fernández para viajar a Brasil junto a Danilo Astori, donde se reunieron con Luiz Inácio Lula Da Silva.

No primeiro caso, a referência ao Brasil, à Praia do Forte, refere-se predominantemente ao local de ocorrência de eventos, incidindo em uma menção locativa causal (referência circunstancial). Ainda que cite o Brasil como primeiro lugar na premiação, demandando também uma referência marginal, a classificação acolhida na presente análise considera apenas a referência de circunstância, tendo em vista que a intenção da coleta é averiguar os níveis de referência das notícias. Sem prejuízo para a análise, considera-se a de maior relevância informativa. No exemplo dois, a referência ao Brasil se dá como itinerário de eventos que supostamente ligaria o titular da organização Fripur S.A. ao presidente Mujica, apresentando, portanto, um caráter de casualidade.

Por sua vez, as referências com um caráter mais central de relevância informativa (referências centrais e nucleares) encontram-se no número de 11. Destas, seis são notas informativas ou de opinião, de forma que, pela diversidade temática que compõem algumas entradas (sendo estas, inclusive, separadas por tópicos), o número de referências

é maior que o número total de entradas (matérias e colunas de opinião) contabilizadas no período, o que quer dizer que uma mesma entrada, em alguns casos, remete a mais de uma referência. Seguem exemplos de uma matéria e uma nota de referência mais central.

Matéria: “Narco brasileño a la cárcel junto con empresario; buscan su dinero”

Referência: El narcotraficante brasileño que vivía en Uruguay bajo una identidad falsa fue procesado y enviado a prisión junto a un empresario uruguayo. Su esposa, su empleada y otras personas, quedaron en libertad. Investigan si tenía cuentas bancarias.

Nota: “Rivera. Brasileños mueven la frontera”

Referência: “Otra vez las calles de Rivera se vieron atiborradas de compradores brasileños que aprovecharon el feriado de Corpus Christi. Muchos negocios cerraron sus puertas para atender por tandas. En el microcentro no había lugar para estacionar”

O primeiro exemplo incide em referência central: o foco maior não é apenas a prisão de um traficante de drogas, em sentido complementar casualmente estrangeiro, mas sim, inversamente, trata-se de um brasileiro narcotraficante. A referência a “Brasil” ou a “*brasileño*” é considerada de tamanha relevância informativa no corpo do texto a ponto de ser citada por nove vezes. No segundo exemplo, mostra-se o comportamento de consumo de brasileiro em territórios fronteiriços como foco principal, conferindo também um caráter nuclear à referência.

Discussão

O acompanhamento das publicações dos



dois periódicos nos permite traçar uma série de considerações preliminares, nenhuma delas positiva acerca dos intercâmbios midiáticos entre Brasil-Uruguai. Primeiramente, quanto à **disparidade** de tratamento: percebe-se que os critérios de noticiabilidade não são mútuos. De um lado, no jornal Zero Hora, no período estudado, a referência é sempre em caráter marginal e circunstancial. Apenas em um caso, de cunho esportivo, foi situado de forma mais central. Do outro, há uma incidência mais expressiva de um enfoque contextual e ainda o registro de matérias de referência central/nuclear. Enquanto no jornal Zero Hora, a referência ao Uruguai é quase sempre marginal, no lado uruguaio se confere um tratamento mais contextual/elucidativo a temas relacionados ao Brasil. Percebe-se no jornal El País uma preocupação maior em retratar os fatos com as realidades interconectadas (em uma perspectiva contextual). Essa maior representação na perspectiva Uruguai-Brasil, como se vê, não se dá apenas em um sentido quantitativo, mas – o mais relevante – também em sentido qualitativo.

Ainda no sentido quanti-qualitativo, percebe-se uma **insuficiência de valores-notícias** envolvendo a retratação da realidade social além-fronteira em ambas as perspectivas. Principalmente no lado brasileiro: o enfoque sobre temas relacionados ao Uruguai é bastante limitado. Há a predominância da temática esportiva como critério de noticiabilidade – ainda assim de forma marginal –, em detrimento de questões sociais, políticas ou econômicas. No lado uruguaio, o enfoque maior é o aspecto mercadológico. No entanto, as referências ao Brasil que foram construídas no El País em uma perspectiva mais central se deram predominantemente na condição de notas informativas ou de opinião, não conferindo, dessa forma, substância informativa aos conteúdos.

À luz de sistematização teórica de Vizeu (2007), portanto, percebe-se que a referencialidade apresentada pelos dois periódicos durante o período não incorre nas **categorias substantivas** como critério de noticiabilidade: a representação do outro não incide em atribuições de importância e interesse. Os atores políticos, principalmente do lado uruguaio, possivelmente não são considerados relevantes para vir a constituir um valor-notícia a ser explorado no Jornal Zero Hora. No El País, ainda que brevemente, fez-se menções ao Presidente Lula e, na forma de nota, aos pré-candidatos à corrida presencial de 2010. Destaca-se, assim, como valor de importância noticiosa do Jornal Zero Hora o enfoque esportivo, e, no jornal El País, as matérias de cunho econômico. Em ambos, percebe-se uma confluência referencial nas publicações de cunho policial.

Outrossim, os critérios de noticiabilidade – quanto às **categorias relativas ao público**, de Vizeu (2007) – em ambos os veículos aparentemente não se considerou relevante como valor-notícia a possível identificação entre os públicos, ou seja, aos aspectos históricos e culturais que ligam o Rio Grande do Sul e Uruguai a uma identidade platina, e tampouco à realidade de centenas de milhares de pessoas que vivem na zona de fronteira, sujeitas às condições políticas, econômicas e sociais do país vizinho. A nulidade dessa questão, como critério de noticiabilidade, mostra-se também pela insuficiência de referências externas: nenhuma ocorrência foi registrada sobre o Uruguai no Jornal Zero Hora que não envolvessem diretamente sul-rio-grandenses. No corpo principal de notícias do El País, essas situações foram dadas eminentemente na forma de notas. Em ambos os periódicos as publicações sobre o país vizinho, sem necessariamente apresentar uma estrita relação ao local de origem do periódico, não foram registradas no jornal Zero Hora e não

foram satisfatórias no Jornal El País.

A ausência de critérios de noticiabilidade na mídia entre Brasil e Uruguai revela possivelmente uma provável ausência de temas concernentes ao Mercosul ou à integração latino-americana como um todo na agenda pública desses países. No período estudado, apenas no Jornal El País, ainda como forma de rechaço, publicaram-se matérias sobre a discussão interna a respeito da representação política no Parlasur (Parlamento do Mercosul). Em contraste, a referência ao Mercosul não foi percebida em nenhuma das matérias do jornal Zero Hora que referenciassem, mesmo que minimamente, ao Uruguai. Quando se fala em integração além do escopo comercial, no agendamento relacionado ao Mercosul, pressupõe-se que a ausência de valores-notícia envolvendo a atuação da imprensa sobre essa temas, principalmente do lado brasileiro, revela um distanciamento entre os países, em contraste aos processos regionais de integração, presentes formalmente na agenda desses Estados por pelo menos 50 anos, quando do surgimento da ALALC.

Considerações Finais

Tendo como pano de fundo o tema de integração no âmbito do Mercosul, o presente trabalho buscou discutir, a partir de considerações à luz da hipótese do *newsmaking*, que a representação dos países que formam o bloco, tendo como foco indutivo a relação de referencialidade de um veículo uruguaio e a de um locado no Rio Grande do Sul, não recebe um aporte midiático substancial, o que indicia um prejuízo ostensivo aos processos de integração regionais. Percebe-se que, apesar das proximidades culturais e da bagagem história que os relaciona, não há uma referencialidade midiática expressiva sobre o país vizinho.

Os resultados mostram que, de um lado, o lado brasileiro, as referências ao Uruguai são

predominantemente marginais e que não tangem em grandes linhas aspectos para além do foco esportivo. As únicas ocasiões registradas, que fugiram à regra, citavam por motivação casual locativa. No lado uruguaio, o foco econômico é predominante, mas, da mesma forma que no Jornal Zero Hora, as referências ao Brasil não são plenamente desenvolvidas, ficando mais a cargo das notas informativas esse papel. Imagina-se, assim, que os temas concernentes à realidade social além fronteira não estão presentes nas mídias jornalísticas desses países como valores-notícia.

Longe de atribuir à mídia um papel determinista, buscou-se ressaltar a influência social do jornalismo – por sua omissão – sobre uma condição política específica. De todas as formas, outros estudos se fazem necessários para que se possa com mais propriedade avaliar as condições do jornalismo no contexto do Mercosul.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Rubens Antonio. América Latina em perspectiva: A integração regional da retórica à realidade. São Paulo: Aduaneiras, 1991.

BRUM, Juliana de. A Hipótese do Agenda Setting: estudos e perspectivas. In: Razón y Palabra. N.º. 35. México: out./nov. 2003.

CORRÊA, Anelize Maximila. Los derechos humanos como paradigma para las migraciones en el Mercosur. Tese de Doutorado. Argentina: Universidad de Buenos Aires (UBA), 2009.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HOHLFELDT, A. C. (Org.). Teorias da Comunicação - Conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2003.

MULLER, K. M. Cenários para pensar a comunicação fronteiriça: uruguaiana-libres e livramento-rivera. In: Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande /MS, 2001.

PENA, Felipe. Teoria do Jornalismo. São Paulo: Contexto, 2006.

PICCININ, Fabiana; SELLI, Mariana. Vecinos lejanos: as representações do Mercosul no Jornal Nacional. Anais do Regiocom, 2008

ROBERTS, Chris. Gatekeeping theory: An evolution. Anais da Communication Theory and Methodology Division – Association for Education in Journalism and Mass Communication. Texas: Santo Antonio, 2005.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do jornalismo: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

VIZEU, Alfredo. O newsmaking e o trabalho de campo. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia. Metodologias de Pesquisa em Jornalismo. Petrópolis: Vozes, 2007.

WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação de Massa. Lisboa: Presença, 1999.

A notícia no contexto do Mercosul: Um estudo de caso da referencialidade Brasil-Uruguaí na mídia online
Jandré Corrêa Batista, Anelize Maximila Corrêa

Data do Envio: 07 de setembro de 2010.
Data do aceite: 02 de novembro de 2010.



9

***Sur o no Sur* : a construção transnacional da América Latina desde as migrações e os usos sociais da internet**

Sur o no Sur: transnational construction of Latin America since migrations and social uses of the internet

Sur o no Sur: la construcción transnacional de América Latina desde las migraciones y los usos sociales de internet

Liliane Dutra Brignol¹

RESUMO O objetivo do artigo é explorar as narrativas identitárias em torno da América Latina construídas a partir da experiência de deslocamento de migrantes latino-americanos residentes em Barcelona, Espanha, e Porto Alegre, Brasil. Buscamos entender como modos plurais de experimentar a identidade latino-americana pelos migrantes permitem observar implicações nos usos sociais da internet. Na investigação empírica, a partir de uma perspectiva etnográfica, percebemos que parte da vivência da latino-americanidade relacionada aos usos da internet se dá pelo consumo e produção cultural. A diversidade de sites propostos com referência às identidades nacionais e à América Latina também pode ser entendida como manifestação de um sentido de latino-americanidade percebido como vivência transnacional.

PALAVRAS-CHAVE América Latina; migrações transnacionais; internet.

ABSTRACT The objective of the article is to explore some identity narratives about Latin America constructed upon the Latin-American moves of migrants living in Barcelona, Spain, and Porto Alegre, Brazil. We seek to understand how plural modes of living the Latin-American identity by migrants allow the observation of some characteristics in the social uses of the internet. In the empirical investigation, from an ethnographic perspective, we noticed that part of the Latin-American living related to the uses of the internet occurs by cultural production and consumption. The diversity of websites with reference to national identities and to Latin America can also be understood as a manifestation of the meaning of being Latin-American which is experienced as a transnational living.

KEYWORDS Latin America; transnational migrations; internet.

RESUMEN El objetivo del artículo es trabajar las narrativas de identidad en torno a la idea de América Latina construidas a partir de la experiencia de desplazamiento de migrantes latinoamericanos residentes en Barcelona, España, y Porto Alegre, Brasil. Intentamos comprender como modos plurales de experimentar la identidad latinoamericana por migrantes permiten observar implicaciones en los usos sociales de internet. En la investigación empírica, desde una perspectiva etnográfica, percibimos que parte de la vivencia de la latinoamericanidad relacionada a los usos sociales de internet se da por consumo y producción culturales. La diversidad de sites propuestos con referencia a las identidades nacionales y Latinoamérica también puede ser comprendida como manifestación de un sentido de latinoamericanidad percibido como vivencia transnacional.

PALABRAS CLAVE Latinoamérica; migraciones transnacionales; internet.

¹ Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, São Leopoldo – RS – Brasil. Professora e pesquisadora do curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano – Unifra, Santa Maria – RS – Brasil. Email: lilianedb@yahoo.com.br.



*Me voy porque aquí no me alcanza,
me vuelvo porque no hay esperanza
Me voy porque aquí se aprovechan,
me vuelvo porque allá me echan
Sur o no sur...*

(Sur o no Sur, Kevin Johansen)

O que aporta hoje a ideia de América Latina, que tantos e tão diversos sentidos evoca ao longo de sua história? Mais: por que optar por um recorte desde esse eixo em uma época em que se mais discute sobre saídas individuais e não sobre grandes relatos, em que os nacionalismos são postos em questão e todas as tentativas de organizações supranacionais parecem cair em contradição? Uma identidade conflitiva, desde sua invenção, teria capacidade explicativa em meio às reconfigurações econômicas, sociais e culturais em que vivemos?

Desde o contexto brasileiro pode parecer ainda mais distante a proposta de uma pesquisa que parte de um olhar sobre a América Latina. Tão afastados estamos das reflexões em torno do que nos constitui como latino-americanos que não raras vezes nos referimos a eles, os latinos, a partir de outro lugar. Ainda assim, não podemos negar o fato de estarmos em meio a um conjunto de países que compartilham trajetórias, muitas vezes de pobreza e exploração, mas também de resistência e de um percurso histórico e cultural plural, o que ajuda a entender esse movimento complexo de negação e reconhecimento diante de diferentes modos de ser latino-americano.

O contexto da América Latina é nosso ponto de partida no estudo sobre usos sociais da internet e migrações, trazendo, neste trabalho, reflexões que integram os resultados da tese de doutorado

“Migrações transnacionais e usos sociais da internet: identidades e cidadania na diáspora latino-americana” (BRIGNOL, 2010a)². Para a investigação empírica dos usos sociais da internet, desenvolvida de 2007 a 2009, foi construído um percurso metodológico a partir de uma perspectiva etnográfica, que se baseou na combinação de técnicas como observação, análise de ambientes comunicacionais na internet, aplicação de questionários e realização de entrevistas em profundidade de relatos de histórias de vida com entrevistados em Barcelona, Espanha, e Porto Alegre, Brasil. Os dois cenários, marcados pela presença de migrantes latino-americanos, em uma dinâmica urbana, social, cultural e econômica diversa, foram escolhidos pela riqueza das migrações transnacionais.

Neste artigo, o objetivo é explorar as narrativas identitárias em torno da América Latina construídas a partir da experiência de deslocamento e entender como modos plurais de construir a identidade latino-americana, ou *latino-americanidade*, como preferimos, pelos migrantes residentes em Porto Alegre e Barcelona permitem observar implicações nos usos sociais da internet entre os colaboradores da pesquisa.

Ancorados em um referencial teórico que privilegia o conceito de mediação (MARTÍN-BARBERO, 2001; 2002), entendemos que os usos sociais da internet são definidos por um conjunto de entornos que interage na construção dos significados atribuídos aos meios de comunicação e no modo como sujeito e tecnologia se relacionam.

² A pesquisa buscou compreender as dinâmicas dos usos sociais da internet por migrantes latino-americanos, de maneira a refletir sobre o modo como questões identitárias atravessam usos da rede mundial de computadores, demandando apropriações de seus ambientes comunicacionais e configurando estratégias para o acesso a condições de cidadania. Foi realizada no PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos de 2006 a 2010, com bolsa Capes-Propup, sob orientação da prof^a Dr^a Denise Cogo.

A relação entre comunicação e cultura, o afastamento do determinismo tecnológico, a valorização do receptor e a preocupação com o processo de significação inserido nas práticas cotidianas são algumas das reflexões assumidas, muitas delas relacionadas à perspectiva dos estudos culturais latino-americanos, que colaboram para pensar os usos sociais da internet. Mais do que o inicial deslocamento exigido pelo estudo das mediações na produção de sentidos atribuídos aos meios de comunicação, é proposto pensar sobre as novas formas de vida e sociabilidades construídas através de profundas transformações instauradas pelos usos das tecnologias da comunicação.

A constatação de rupturas nas culturas, no modo como nos identificamos e na forma com que estamos juntos em sociedade a partir dos usos que efetuamos dos meios de comunicação e das novas experiências que eles possibilitam, aliada à compreensão do papel das práticas culturais cotidianas nas relações com as tecnologias, são importantes pontos considerados ao pensarmos a comunicação na contemporaneidade.

O conceito de usos sociais, a partir de sua aproximação à ideia de mediação tecnológica (MARTÍN-BARBERO, 2006), pode ser associado à compreensão das diferentes apropriações realizadas pelos sujeitos em relação às tecnologias. Neste artigo, usos sociais e apropriações são entendidos como sinônimos, pois levamos em consideração o caráter de atuação efetiva dos sujeitos a partir do modo como incorporam as tecnologias e, principalmente a internet, em seus cotidianos.

Nessa perspectiva é que pensamos a internet inserida em uma questão complexa, que passa a ser problematizada desde as tensões entre inovações da ordem tecnológica e as identidades dos sujeitos que a utilizam. A multiplicação dos usos da internet –

com possibilidade crescente dos sujeitos assumirem o protagonismo, tanto no caminho que constroem para se comunicar e informar, quanto na produção de formas de comunicação alternativas e plurais – são foco de nosso interesse.

O estudo sobre usos sociais da internet torna-se mais complexo ainda quando o propomos a partir das relações percebidas com o movimento das migrações transnacionais, ao pensarmos os latino-americanos em diáspora. Isso faz com que as questões identitárias passem a ser tensionadas por outras vivências, o que demanda novas políticas de posição, atravessadas pela experiência das migrações contemporâneas e seu universo de sentidos sociais, políticos, legais, culturais e de modos de vida.

O fenômeno das migrações não é novo, sendo a mobilidade uma marca constituinte da própria história da humanidade. Entretanto, desde a última década do século XX, é percebida uma intensificação e reconfiguração dos fluxos migratórios. Estima-se que existam mais de 200 milhões de migrantes no mundo: 24 milhões a mais do que em 2000³. O que os dados não revelam, no entanto, é que o crescimento do número de migrantes é acompanhado pelo aumento de países envolvidos nas redes migratórias transnacionais, pela diversificação do tipo de migrações ou dos motivos que levam a deslocar-se, assim como pela ampliação das consequências sociais, econômicas e culturais dos fenômenos migratórios, como lembra Blanco (2006).

Nos últimos anos, um aspecto fundamental das migrações na América Latina e em todo o mundo é o seu caráter transnacional. Ao falar de transnacionalismo (PORTES, 1997; SANTAMARÍA, 2008), estamos nos referindo às relações múltiplas tanto com o local de nascimento, de migração e os

3 Segundo dados obtidos no site da Organização Internacional para as Migrações (<http://www.iom.int>).



muitos locais de passagem, de fluxo, pelos quais o migrante se desloca e com os quais interage. Embora pressuponha relações entre nações, o conceito de transnacionalismo passa a incorporar uma dimensão mais ampla ao vincular-se à noção de relações transculturais.

Da impossibilidade de falar de uma só identidade latino-americana

São diversos os estudiosos que propõem pensar sobre a ideia que circunda o conjunto de países latino-americanos, sua história, geografia, economia, política e cultura. Muitos dos quais, entretanto, quer sejam *nativos* ou *estrangeiros*, assumem uma perspectiva fortemente marcada pela adoção de um modelo baseado em outras trajetórias sócio-históricas, o que acaba por implicar na comparação com ideais externos, sobretudo europeus ou norte-americanos.

Como afirma Ianni (2004), o que tem predominado é o olhar de elites e classes governantes, organizações e entidades multilaterais que tomam para si o papel de *agentes civilizadores* ao atribuir à América Latina características como o “atraso”, o “sub-desenvolvimento”, a “periferia”, a “marginalidade”, e “miséria”. García Canclini (2002) também fala sobre a tendência de abordar a América Latina pelo déficit, muito vinculada a teorias desenvolvimentistas e da dependência.

O autor destaca que, desde o século XIX, existem propostas para a definição do latino-americano. O ser latino-americano representaria, em muitas abordagens, uma síntese de identidades nacionais construída, muitas vezes, pela idealização de raízes indígenas ou pela ênfase a ditas unidades de caráter, propostas a partir de um modelo ibérico. Ter uma identidade significava fazer parte de uma nação ou de uma pátria grande, a América Latina: “*una entidad espacialmente delimitada, donde todo*

lo compartido por quienes la habitaban – lengua, objetos, costumbres – marcaría diferencias nítidas con los demás” (CANCLINI, 2002, p. 39).

A noção de identidade baseada em referentes tradicionais e vinculada aos limites do Estado-nação é tensionada, hoje, por constantes fluxos econômicos, comunicacionais e migratórios, que marcam outros modos de organizar experiências coletivas e construir narrativas de identidade. García Canclini (2002, p. 39) destaca essa dinamização associada a “*desplazamientos de migrantes, exiliados y turistas, así como los intercambios financieros multinacionales y los repertorios de imágenes e información distribuidos a todo el planeta por diarios y revistas, redes televisivas e Internet”*.

Esses movimentos fazem com que o significado da *latino-americanidade* não possa ser apreendido pela observação apenas do que acontece no território delimitado como América Latina. As respostas sobre os modos de ser latino-americano vêm também de fora, nas aproximações e tensões entre América Latina e outros referentes que estabelecem relações constitutivas de nossa história, através, entre outros fatores, de constantes movimentos migratórios.

O fenômeno das migrações certamente recebeu um impulso desde que a globalização foi acelerada. A motivação econômica intensifica a circulação das pessoas por diferentes países em busca de melhores condições de vida, as guerras e disputas de poder aumentam o número de asilados e refugiados políticos, a facilidade de deslocamento redimensiona as migrações temporárias através do turismo e de intercâmbios, além de outras possibilidades de fluxos mais flexíveis e por múltiplas motivações. Tudo isso imprime uma remodelação nas relações transnacionais e na convivência acerca de proximidades e diferenças entre as culturas, como explica Hall:

As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo (HALL, 2003: 44-5).

Responsáveis por impactos tão significativos tanto nos países de nascimento como de destino dos migrantes, as migrações vão produzir identidades que são plurais, que não se vinculam a um território específico, mas são atravessadas por diferentes pertenças. São identidades híbridas que obrigam uma profunda revisão na relação experimentada entre o passado e o presente, exigindo entendê-las em seu constante fazer-se. Identidades cuja compreensão ultrapassa a ideia de fronteira, pois são vividas por pessoas que deixaram a sua terra natal e passaram a pertencer a diferentes mundos ao mesmo tempo, configurando também identidades cosmopolitas.

Interessante que a percepção do inevitável processo de mudança instaurado pelas migrações pode trazer junto uma tentativa de resgate de um passado perdido, definido a todo o tempo como um ideal que precisa ser preservado. É como se a experiência da diáspora colocasse à prova um mito fundador de identidades que servia como alternativa para unificar histórias sempre feitas de ruptura. Só agora essas rupturas ficam evidentes e precisam ser pensadas (mesmo que para serem negadas).

Entretanto, uma concepção polarizada das identidades na diáspora, como afirmação de tradição ou reconhecimento da multiplicidade de vínculos, torna-se redutora. O emaranhado de identificações surgidas a partir da experiência de deslocamento,

que pode até mesmo combinar tentativas de resgate e manutenção dos vínculos com o passado e a emergência de novas experiências favorecidas pela mudança, vai ser responsável por uma profunda reconfiguração no modo como entendemos as identidades. A promessa de um retorno redentor à terra de origem não é o caminho mais adequado de entender o processo, ainda que possa estar presente nas lógicas dos migrantes, pois o resultado híbrido da experiência será invariavelmente agregado aos elementos supostamente autênticos das identidades.

Essa experiência é percebida como marco no modo de construir a identidade latino-americana, sem esquecermos da importância das migrações como dimensão constitutiva de toda a trajetória da América Latina. Por aqui, as ditaduras militares, a partir dos anos 1960, são apontadas como motivadoras de um primeiro grande movimento de migração. Mais tarde, as crises econômicas são responsáveis pela intensificação do fluxo migratório, que, nesse momento, mantinha-se mais no sentido sul-norte, através da escolha, sobretudo, de Estados Unidos e Europa como destinos. Depois, há uma pluralização desse movimento, incluindo países como Japão, Austrália, Nova Zelândia, assim como países da própria América Latina, como Argentina, Chile e Brasil. Com base em relatório da Comissão Econômica Para América Latina (CEPAL) de 2006, podemos destacar o incremento do número de migrantes latino-americanos de 21 milhões em 2000 para 25 milhões em 2005, por exemplo.

A diferença no fenômeno atual é mais complexa do que uma simples questão quantitativa: "As migrações do século XIX e da primeira metade do XX eram quase sempre definitivas e desligavam aqueles que partiam dos que ficavam, ao passo que os deslocamentos atuais combinam traslados definitivos, temporários, de turismo e viagens



breves de trabalho” (CANCLINI, 2007, p. 72). Embora essa ideia de ruptura ligada às migrações históricas precise ser relativizada, pois eram desenvolvidas várias formas de comunicação, certamente menos fluídas e mais difíceis (por carta ou entre os próprios migrantes), hoje há mais recursos para manter uma vinculação efetiva com o país de nascimento, através do acesso a diferentes TICs, o que faz pensar sobre uma interculturalidade que se constrói não apenas pelos fluxos migratórios, mas muito através dos meios de comunicação.

Esse cenário de migrações, ampliação dos fluxos econômicos, comunicacionais e midiáticos, de trocas e possibilidade de expansão do mercado de consumo cultural, torna cada vez mais difícil a tarefa de buscar uma definição da identidade latino-americana, pelo menos a de uma identidade única, delimitada e facilmente identificável. Talvez seria mais prudente falar de um espaço cultural latino-americano no qual coexistem muitas identidades, ou de identificações, de modos de narrar uma história de continuidades e discontinuidades, de versões de identidades plurais ou de uma latino-americanidade, mais como um processo fluído e contraditório, um sentido de pertença relacional, do que como um conjunto de atributos ou características comuns.

A construção transnacional da *latino-americanidade*

A construção de narrativas acerca da identidade latino-americana foi um dos aspectos articuladores do percurso metodológico da pesquisa, desde a escolha do recorte da migração pela trajetória de sujeitos nascidos em países que compõem a América Latina. Questões sobre vivências em torno da *latino-americanidade* também estiveram presentes como condutoras das entrevistas em profundidade de relatos de vida, na última etapa da pesquisa qualitativa.

Para situar os perfis dos entrevistados⁴, em Porto Alegre colaboraram oito sujeitos: seis homens e duas mulheres, de sete nacionalidades diferentes: dois uruguaios, um chileno, um boliviano, um paraguaio, uma peruana, uma argentina e um equatoriano. As idades variam de 20 a 71 anos, estando quatro dos entrevistados na faixa dos 30 anos. Quanto ao tempo de permanência no Brasil, há de 35 anos a apenas cinco meses. As atividades profissionais são: músico, gerente de restaurante, engenheiro eletricitista e professor, pintor, técnico em informática, secretária e estudante. Em Barcelona, também foram selecionados oito entrevistados: cinco mulheres e três homens, de seis nacionalidades diferentes: duas peruanas, uma dominicana, dois brasileiros, uma equatoriana, um uruguaio e um colombiano. Os entrevistados têm de 24 a 53 anos, perfis profissionais e trajetórias de migração distintas.

A partir das histórias dos 16 entrevistados, podemos tensionar e aprofundar o debate teórico sobre o que constitui a identidade latino-americana em sua diversidade, diante da impossibilidade de pensarmos em uma única versão para um processo de reconhecimento atravessado por questões históricas, políticas e teóricas tão marcantes, presentes, inclusive, nas construções feitas ao longo dos relatos. Apontaremos elementos simbólicos presentes nas narrativas sobre a identidade latino-americana para os entrevistados. Não queremos, com isso, cair em um reducionismo de destacar características essenciais do latino-americano, mas sentidos que são experimentados a partir das narrativas dos sujeitos que vivem diferentes trajetórias de migração.

⁴ A diversidade de países de nascimento buscou considerar a representatividade da presença migrante em cada cidade, a partir da busca de referências a dados quantitativos levantados nos dois contextos. Optamos, neste artigo, por não identificar os entrevistados. Usamos dados como o país de nascimento e a cidade de residência para situar suas falas.

Nos relatos, aparecem referências a traços fixos e externos que, podemos dizer, relacionam certos coletivos à identidade latino-americana em função do fenótipo, do modo de falar o espanhol e do comportamento. O modo de vestir também está presente na construção feita pelos entrevistados para o que seria o latino-americano. Um dos migrantes fala a partir de sua experiência com a moda brasileira em Barcelona, consumida principalmente por dominicanas, equatorianas, peruanas, chilenas, além de brasileiras. Na descrição das roupas, aparecem referências ao clima tropical como responsável por um comportamento diferente do encontrado entre as europeias. As latino-americanas seriam mais sensuais, nas palavras do migrante nascido no Brasil, que reconstrói em sua narrativa uma ideia de América Latina como o exótico que gera encantamento, imaginário presente também entre alguns espanhóis.

Aparece outra referência recorrente nas narrativas aliada à ideia de proximidade nas relações, interpretada por seus aspectos negativos, como intromissão, demonstrando certo controle social; ou positivos, como preocupação e solidariedade. Os entrevistados falam da espontaneidade como marca do que configuraria uma característica do latino-americano, assim como a valorização de experiências mais coletivas do que individuais. É referida a importância da conversa em uma mesa de bar e partidas de futebol com amigos (também migrantes de diferentes países da América Latina) que proporcionam momentos celebração. A importância da reunião e um sentido de compartilhar a vida estão presentes também nas festas, bailes, almoços e jantares organizados pela comunidade latino-americana, tanto em Barcelona quanto em Porto Alegre, muitas articuladas a partir de redes de entidades civis, religiosas e administração municipal.

O comprometimento com a família também aparece como um valor que aproximaria os latino-americanos, identificando um comportamento comum de preocupação e cuidado com a família de forma estendida, o que inclui tios, primos e parentes distantes. As relações familiares constituem, inclusive, apoio às migrações transnacionais, sendo destacado nas entrevistas o papel de um parente (às vezes um amigo próximo) como referência na chegada à Barcelona e Porto Alegre.

Para além de atributos fixos e de características que comporiam um perfil ou tipo de comportamento identificado pelos entrevistados como comum entre latino-americanos, aparece uma associação recorrente entre América Latina e uma situação de luta. O latino-americano seria um sujeito lutador, trabalhador, que supera obstáculos, o que já implica no reconhecimento da América Latina como um lugar onde são enfrentadas dificuldades de diferentes ordens, no que García Canclini (2002) identifica como uma tendência de descrição pelo déficit, sempre apontando aquilo que nos faltaria para atingir uma condição de desenvolvimento.

A América Latina aparece construída pelo déficit, por exemplo, em questões que afetam o dia-a-dia, como nas referências à violência e à insegurança como preocupação constante para os latino-americanos, o que causa um estranhamento a uma das entrevistadas residentes em Barcelona, que sente mais medo ao caminhar pelas ruas de Lima, considerada por ela como um caos, nas visitas à cidade desde que se mudou para a Espanha. Ela comenta, por exemplo, da diferença do comportamento de um peruano e um estrangeiro, em função do cuidado diante da possibilidade de assalto.

O mesmo aparece na preocupação com as constantes crises econômicas como motivadora da busca de notícias sobre o país de nascimento,



para outra entrevistada nascida no Peru, morando em Barcelona, ou a lembrança de tragédias naturais para as quais são deslocadas atenção e ajuda da Espanha e de outros países ao Peru.

Uma história compartilhada de pobreza e de atrasos, aliada ao difícil processo de democratização em decorrência de golpes de estado e governos autoritários aparecem como algo que aproxima os latino-americanos e, ao mesmo tempo, os distingue pelo olhar do outro. Uma entrevistada chega a ironizar sobre o modo como os latino-americanos são vistos como “pobrezinhos” pelos espanhóis ao responder, diante de insistentes perguntas sobre as condições de miséria em seu país, que ajudaria a irmã a migrar porque ela estaria passando fome no Peru. Para um entrevistado nascido no Equador e residente em Porto Alegre, além de afinidades culturais, os países da América Latina almejam reconhecimento pela busca de desenvolvimento econômico.

A construção da pobreza como uma situação social e econômica, atravessada por fatores históricos comuns aos países da América Latina, é feita também por outros entrevistados, mas desde uma visão otimista que mostra o desafio de superação como uma condição de sobrevivência associada à necessidade de engajamento político. Suas histórias referem uma mudança de perspectiva: uma visão estruturalista e de macrorrelatos dá lugar ao reconhecimento de uma maior intervenção dos próprios sujeitos que constituem a América, ao assumirem um papel mais atuante diante de sua trajetória. Como contraposição à ideia da exclusão social como geradora de desesperança e desmobilização, presente em explicações sobre a situação da América Latina, pelo menos quatro entrevistados se reconhecem como latino-americanos pelo modo como lidam com as adversidades com enfrentamento e sem resignação.

Esse posicionamento não exclui, certamente, a responsabilidade sobre a trajetória dos países da América Latina das mãos do estado e das decisões econômicas em nome da tendência de uma crescente iniciativa social. A participação política está marcada, na trajetória latino-americana, por uma história comum que passa, como bem apontam os colaboradores da pesquisa, entre outros fatores, pela construção de um sentido de oposição durante as ditaduras instaladas em nossos países na segunda metade do século XX, mas ultrapassa esse contexto e ganha força em um momento histórico em que a sociedade civil conquista mais espaço para refletir e agir.

A participação política é forte na trajetória de dois entrevistados em Barcelona: uma jovem nascida no Peru com atuação em ONG's e movimentos sociais relacionados à luta por direitos das mulheres, e outro entrevistado que foi candidato a deputado na Colômbia e mantinha uma posição contrária ao governo do então presidente Álvaro Uribe, através da participação em manifestações na Colômbia e na Espanha, e também por meio do debate em torno das questões políticas, promovido em seu blog.

A tomada de posição do sujeito como agente importante na construção da trajetória latino-americana dá conta, inclusive, da compreensão de uma passagem da utopia da “Pátria Grande”, como metáfora para a constituição de um caráter unificador entre os países da região, para o reconhecimento de uma tendência de fragmentação diante da pulverização de problemas não resolvidos pelos próprios países e entre eles.

O estranhamento trazido com a experiência de deslocamento nos faz pensar sobre o caráter estratégico e relacional da *latino-americanidade*. Essa experiência de estranhamento impacta o modo de olhar a América Latina também para os entrevistados. Isso leva, para 13 deles, a reforçar

um sentido de pertença ao que definimos por *latino-americanidade*, entendida mais por uma construção simbólica do que por referentes concretos, como vimos, e assumida como uma política de posição, tanto em Porto Alegre quanto em Barcelona. Alguns dizem ter compreendido melhor a América Latina somente depois da experiência de deslocamento, abordando o que diferencia a cultura latino-americana de outras culturas.

A conturbada integração dos brasileiros à *latino-americanidade* é colocada em debate em Porto Alegre. Um dos entrevistados e seu grupo de amigos são considerados “latinos” na universidade e outro entrevistado chega a construir um sentido de *latino-americanidade* pela oposição ao que ele aponta como uma identidade brasileira. O distanciamento é construído também nas narrativas dos brasileiros que vivem na Espanha. Primeiro, para uma entrevistada que não gosta de ser identificada como latino-americana, mas como brasileira. Segundo, por outro que participa de um espaço cultural brasileiro e latino-americano na cidade, mas que, diante da criminalização da presença brasileira na Espanha na mídia, demonstra um afastamento estratégico.

Em Porto Alegre, apenas uma entrevistada nascida na Argentina e tendo a própria história familiar marcada pela migração italiana, diz reconhecer-se mais com o que ela percebe como uma identidade europeia, pelos sentidos de organização, responsabilidade e comprometimento, com os quais se identifica e que não percebe entre os latino-americanos. Ainda assim, é vista (mais pelo sotaque) como latino-americana.

Todos estes diferentes relatos nos fazem refletir, portanto, sobre uma construção que se aproxima do que defendemos como entendimento, não de uma identidade latino-americana como algo fixo, mas como um processo discursivo só possível de ser concebido por um entrelaçamento de versões

e muito marcado pela condição de deslocamento como nova fonte de significações. A *latino-americanidade* é diversidade e construção coletiva que até baseia-se em traços tidos como elementos culturais comuns, mas que os ultrapassam no reconhecimento da heterogeneidade cultural e de uma história responsável por uma situação de desigualdade econômica e social como definidores de um sentido de oposição diante de outras experiências identitárias.

Construção da América Latina nos usos da internet

A partir do trabalho de pesquisa empírica, buscamos resgatar as trajetórias dos sujeitos, destacando vivências identitárias com que se deparam em seu dia-a-dia de migrantes, de modo a entender, num segundo momento, como os usos sociais da internet são impactados por essas experiências ao mesmo tempo em que as reconfiguram. Foi assim que chegamos a dez dimensões de usos sociais da internet relacionados ao fenômeno migratório⁵: como apoio na construção de projetos de migração, na manutenção de laços entre famílias e relações transnacionais, nos vínculos informativos com o país de nascimento, no consumo e na produção culturais, no aprendizado de idiomas dos locais para os quais migraram, na obtenção de informações ligadas à cidadania jurídica, em usos de mídias de migração, como companhia e ócio, na participação política mediada tecnologicamente e na organização em entidades e movimentos associativos, atravessados pela condição migrante, latino-americana ou pelo sentido de pertença a uma identidade nacional ou étnica.

⁵ Aspectos aprofundados em outro artigo (BRIGNOL, 2010b). Abordamos aqui os usos da internet relacionados com a *latino-americanidade*, identificados pela observação em cibercafés e locutórios, pela visita à casa e ao local do trabalho dos migrantes colaboradores da pesquisa e pelo seu relato, inicialmente em questionários e depois pelas entrevistas em profundidade



Como apropriações gerais da internet, podemos destacar que o email é o uso mais comum. Apenas uma entrevistada não tem uma conta de email própria, usando essa ferramenta de comunicação, quando necessário, com a ajuda do filho. No geral, o email serve para estabelecer contatos profissionais, participar de listas de discussão, manter contato com familiares e amigos, cadastrar currículos em busca de emprego, divulgar o próprio trabalho cultural ou artístico, entre outros usos.

Como ampliação das possibilidades comunicativas dos entrevistados, relacionada ao caráter interacional da internet, aparece, logo depois do email, o uso dos programas de trocas de mensagens instantâneas, como *MSN Messenger* e *Skype*, citados por 14 dos entrevistados como importante meio de comunicação com familiares e amigos. Os sites de redes sociais, com o fim de estabelecer relacionamentos, compartilhar ou ter acesso a conteúdos como música, vídeos e fotos, estão presentes para dez entrevistados, existindo um uso combinado de diferentes sites, como Hi5, Orkut, YouTube.

Entre os principais usos associados ao caráter midiático da internet está a busca de informações em sites de notícias, portais, veículos online, e, principalmente, de versões online de veículos impressos, como os jornais de maior circulação dos países de nascimento dos entrevistados, além de sites dos jornais de referência nos países de migração. Os entrevistados que mais se identificam com uma identidade cosmopolita, que já moraram, viajaram, mantêm amizades com pessoas de vários países ou possuem relações de trabalho e estudo plurais, também são aqueles que incluem em seu consumo midiático sites mais diversos e em outros idiomas.

Nesses principais usos da internet podemos entender uma série de relações que se estabelecem

com a vivência de experiências relacionadas à América Latina. Muito da construção da *latino-americanidade* passa pela vinculação, em primeiro lugar, às identidades nacionais. Ser latino-americano implica, antes de tudo, em ser chileno, equatoriano, boliviano ou colombiano, por exemplo (embora haja casos em que os sujeitos se reconheçam como latino-americanos, mas busquem um afastamento das identidades nacionais e também o processo contrário). O vínculo com as identidades nacionais aparece relacionado ao hábito de acessar os sites de jornais de seus países de nascimento e de manter uma comunicação próxima com amigos e pessoas de mesma nacionalidade como forma de estar a par dos principais acontecimentos.

Como vimos, o orgulho de sentir-se latino-americano se expressa principalmente pela vinculação da identidade latino-americana a uma situação de luta e superação, vivida como experiência concreta pelos migrantes, o que leva à participação política e à atuação em entidades associativas. Essa tendência se materializa nos usos da internet na participação em fóruns de discussão que exigem um posicionamento sobre determinados temas, no acesso a sites de entidades associativas e a sites de notícias.

A atuação política aliada ao associativismo reforça um sentido que já era vivido por muitos antes da migração, mas adquire outra dimensão com a experiência de deslocamento, quando a participação coletiva, o encontro, a troca e o intercâmbio visam suprir certa ausência que sentem de aspectos culturais e sociais diferentes dos encontrados no país de migração. Alguns dos entrevistados falam que tinham uma participação em entidades associativas antes, mas a maioria passou a participar de grupos culturais ou associações de diferentes fins logo depois do processo migratório. Essa participação demanda certos usos da internet

como possibilidade de prolongar o encontro dessas entidades, divulgar suas atividades, buscar novos participantes, promover um tipo de interação diferente daquela possível presencialmente.

Boa parte da vivência da *latino-americanidade* relacionada aos usos da internet se dá pelo consumo e pela produção cultural, o que é apontado como outro motivo de orgulho que leva ao reconhecimento dos sujeitos como latino-americanos. Os migrantes buscam sites de música, vídeos, clipes, filmes que fazem referências a artistas de seus países de nascimento e outros países latino-americanos como modo de manter a proximidade com o sentido de América Latina que carregam consigo. A internet aparece como uma possibilidade de facilitar o acesso às produções culturais que os migrantes teriam mais dificuldade de acompanhar nos países de migração. Através dela, é possível ter contato com os lançamentos de música, literatura, cinema, televisão, ao mesmo tempo em que se pode resgatar antigas produções que remetem a outros tempos e servem para alimentar certa nostalgia que acompanha a experiência da diáspora.

A internet é usada também para alavancar a produção de quatro migrantes que desenvolvem atividades profissionais, no país de migração, relacionadas a manifestações culturais que fazem referência à América Latina, como música, dança e pintura. A divulgação dos trabalhos, os contatos para a organização de shows e exposições, a troca com outros artistas, a venda de produtos culturais, a pesquisa para a produção do trabalho, o contato com pessoas que tiveram acesso às obras: todo esse processo, que é parte do trabalho que envolve a produção cultural, ganha novos contornos através do desenvolvimento de sites, da criação de perfis em sites de redes sociais, da troca de emails e da atualização de blogs. Trata-se de um viés mercadológico da América Latina como uma

construção que organiza e incrementa uma indústria cultural marcada pela *latino-americanidade*, para a qual a internet assume um papel muito importante na divulgação e distribuição desses produtos.

A diversidade de *web-diaspóricas*, entendida como sites, blogs e outros ambientes comunicacionais na internet propostos por ou para migrantes a partir de referências às migrações, também é entendida como uma manifestação que atua na construção de um sentido de *latino-americanidade* só possível de ser compreendido através da diáspora e, em grande medida, como uma experiência transnacional. Os múltiplos usos da internet impactados pela condição migrante e as pertencas identitárias dos entrevistados indicam como (tal qual o movimento de conexão e desconexão e a lógica de velocidade e fluidez próprios da internet) a vinculação a diferentes identidades integra a experiência dos sujeitos que vivem de modos diversos, em situações diferentes e muitas vezes de forma combinada, identidades migrantes, nacionais, étnicas, cosmopolitas e latino-americanas. A ideia de *latino-americanidade*, nas experiências estudadas em sua relação com os usos sociais da internet, aparece em seu caráter híbrido, associada a uma mescla de sentidos e acionada tanto como reconhecimento, pertença e alteridade.

Considerações finais

Ao longo do trabalho, buscamos refletir sobre posicionamentos a partir do compartilhamento de experiências relacionadas à migração e com a vivência de questões relacionadas à experimentação de versões da identidade latino-americana. Quisemos, assim, entender as imbricações entre a diversidade cultural vivida com mais intensidade a partir da migração, sua dinamização por meio dos usos sociais da internet e a construção, a partir da experiência de deslocamento, de sentidos que ajudam a configurar uma *latino-americanidade*,



entendida enquanto a construção de um conjunto de sentidos compartilhados pelos países da América Latina, que mais do que uma delimitação geográfica, demarca um pertencimento identitário.

Percebemos que a *latino-americanidade* ganha força depois da migração para sujeitos que vivem um duplo processo de serem identificados como latino-americanos pelos outros e, na maioria, de também passarem a se reconhecer como tal, mesmo que para isso acionem diferentes sentidos de pertença. A questão trazida no título do artigo – *Sur o no sur* –, a partir da referência à canção do músico Kevin Johansen (ele mesmo nascido no Alasca, filho de pai norte-americano e mãe argentina, com a trajetória construída entre os dois países), parece estar presente nas narrativas dos entrevistados da pesquisa. O que antes não passava de uma ideia um tanto abstrata, a noção de América Latina, como um conjunto de países que guardam mais diferenças do que semelhanças, passa a ser assumida como uma política de posição, marcando uma distinção com tendência a ser positivada.

A maioria demonstra – pelo modo como se expressa durante os relatos, em atitudes e nos próprios usos da internet – certo orgulho pela condição latino-americana. Entretanto, não é sem tensões que se dá a vivência dessa estratégia identitária, o que aparece num certo ressentimento diante do preconceito sofrido por alguns migrantes. Esses movimentos dão mostra da diversidade constitutiva da identidade latino-americana, só possível de ser concebida através de misturas e entrelaçamentos que lhe são próprios. A América Latina é terra de profundos contrastes, como dito por um dos entrevistados, e esses contrastes também aparecem nos modos de identificação de cada um, deixando marcas nos múltiplos usos que esses sujeitos passam a fazer da internet como possibilidade de experimentação identitária, mais fortemente depois da migração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCO, Cristina. *Migraciones: Nuevas movilidades en un mundo en movimiento*. Barcelona: Anthropos, 2006.

BRIGNOL, Liliane Dutra. *Migrações transnacionais e usos sociais da internet: identidades e cidadania na diáspora latino-americana*. 2010a. 404 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo.

_____. *Usos Sociais da Internet na Diáspora Latino-americana*. In: *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010b. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-3078-1.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/UNESCO, 2003.

IANNI, Octávio. *Enigmas do pensamento latino-americano*. Estudos Avançados: São Paulo, IEA, 2004. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/artigos>>. Acesso em: 18 jun. 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. *Oficio de cartógrafo: travesias latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica: 2002.

_____. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. In: MORAES, Denis (Org). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

PORTES, Alejandro. *Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities*. Princeton University, 1997. Disponível em: < http://maxweber.hunter.cuny.edu/pub/eres/SOC217_PIMENTEL/portes.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2009.

SANTAMARÍA, Enrique (ed). *Retos epistemológicos de las migraciones transnacionales*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2008.

Sur o no Sur: A construção transnacional da América Latina desde as migrações e os usos sociais da internet
Liliane Dutra Brignol

Data do Envio: 28 de agosto de 2010.

Data do aceite: 08 de novembro de 2010.





10

A (re)existência do Sul: mídia e política na América Latina

The (re)existence of South: media and politics in Latin America

La (re)existencia del Sur: la media y la política en Latinoamérica

Flora Daemon ¹

RESENHA

MORAES, Dênis de. **A Batalha da Mídia: Governos Progressistas e Políticas de Comunicação na América Latina e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009, 272p.



¹ Doutoranda e Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. floradaemon@yahoo.com.br

O combate midiático a que Dênis de Moraes se refere em *A Batalha da Mídia* é resultado de um fenômeno já observado pelo autor em pesquisas desenvolvidas anteriormente, que toma fôlego e coragem nesta obra: a midiatização. A partir de um olhar dedicado e detalhista às questões latino-americanas, Moraes observa a disputa pelo controle entre grandes corporações de comunicação que, historicamente, pretendiam assegurar a dominação política e ideológica das informações difundidas no continente, ao mesmo tempo em que oferece um panorama preciso a respeito das empreitadas progressistas que objetivam reverter o referido quadro a partir da inclusão das massas nas agendas de discussão.

I – Uma cartografia político-midiática da América Latina

O pano de fundo desse embate é o estratégico consenso social ancorado em práticas de hegemonia cultural. Moraes estrutura sua argumentação a partir de quatro eixos fundamentais à compreensão da complexa rede de comunicação e política na América Latina. O primeiro deles – *Imaginário social, hegemonia cultural e comunicação* – é dedicado à análise das crenças e ideologias de uma sociedade, na medida em que

o imaginário social está composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetiva de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. Sendo uma produção coletiva, é o depositário da memória que os indivíduos e os grupos (enquanto elementos sociais que compartilham modos de ser, pensar e agir) recolhem de seus contatos com o cotidiano, bem como as percepções de si mesmos e dos outros (p.29).

Moraes partilha da perspectiva gramsciana de que a conquista cultural e ideológica é diretamente relacionada às condições éticas em que se encontram os sujeitos. Para o autor, nesse sentido, a centralidade dos meios de comunicação no que se refere à disseminação de conteúdos, parece exercer a função estratégica de guiar, por meio de chaves interpretativas e do apagamento dos rastros de contradições, a leitura dos fatos pelos indivíduos consumidores de mídia.

Dessa forma, Moraes debate o uso social e histórico das representações alicerçadas em campos de imaginários coletivos politicamente mais ou menos eficazes. Para tanto, a imaginação surge como elemento ativador desse processo, na medida em que esta será responsável pela articulação de alegorias, rituais, símbolos e mitos em jogos de conformação e enfrentamento de representações hegemônicas pois, conforme ressalta o autor, “a imaginação permite à consciência adaptar-se a uma situação específica ou mobilizar-se contra o engodo e a opressão” (p. 33). Ainda assim, nos lembra Moraes, apenas por meio da assunção de uma perspectiva crítica diante dos fatos será possível e viável o movimento de ruptura diante da passividade.

À utopia é dedicada especial atenção, na justa medida entre o risco do congelamento de esperanças no lugar do transcendental e o seu uso necessário em busca do que chamou de futuro emancipador. Moraes elege a cartografia de Wilde para dar contornos a um mapa do mundo em que caiba a utopia, pois, se não dessa forma, este não parece ser digno de admiração (p.34).

Assim, a proposição de uma hegemonia outra parece ser delineada a partir da incorporação de valores como justiça social, diversidade informativa e pluralismo. Ao perceber as fraturas, os indivíduos se munem de uma força reivindicadora baseada em um “poder criativo e inovador na cena pública



(aí incluída a arena da comunicação)” (p. 52) que torna possível o vislumbre da superação do secular quadro de dominação, mesmo que no interior das organizações midiáticas. O importante, destaca o autor, é ter em mente que para ocupar o território do opositor é necessário “ter atingido uma série de objetivos táticos, visando desagregar o inimigo antes de enfrentá-lo em campo aberto” (Gramsci *apud* Moraes, p. 51)

Seguindo adiante, Moraes dedica-se à observação dos fluxos ultravelozes que subvertem o desenvolvimento tradicional do tempo cronológico e, dessa forma, “desordenam a sequência dos eventos, tornando-os simultâneos e muitas vezes efêmeros” (p. 58). No capítulo intitulado Cultura tecnológica, inovação e mercantilização, ainda na primeira parte do livro, o autor observa a linha tênue que divide a inconsequente alienação informativa do que chamou de delírio tecnológico, que “não desfaz desigualdades, acentua desníveis tecnológicos, repõe tensões sociais e se deixa apropriar pela voracidade mercantil” (p. 59). O culto ao fugaz, nesta perspectiva, parece ser providencialmente interessante na medida em que a durabilidade das experiências cede lugar à intensidade dos impulsos.

Nesta etapa do estudo, Moraes elege pensadores como Bauman e Appadurai como companheiros desta viagem em busca de uma radiografia precisa do estado atual das disputas midiáticas na América Latina. A durabilidade de um objeto de valor, nos lembra o sociólogo polonês, passa a ser diretamente afetada por sua (já) superação diante da promessa do próximo bem/desejo a consumir. Estaríamos diante do que Appadurai chamou de “jogo cíclico do novo como resultante de uma tensão entre nostalgia e fantasia, em que o presente é representado como se já fosse passado” (p. 60).

Ao assumir posição dianteira no estabelecimento e manutenção do capital, Moraes observou

a tendência de investimento no segmento de tecnologia da informação: nos Estados Unidos, aponta, a aplicação varia entre 3,5% a 5,2% do Produto Interno Bruto, ao passo que “na Europa Ocidental e na Ásia, o crescimento dos gastos com tais tecnologias são ainda mais significativos: 7% e 10%, respectivamente” (p. 61). O impacto direto dessa potencialização é observada pelo autor na análise dos protótipos e serviços infotelecomunicacionais. O telefone celular, nesse sentido, parece ser o expoente máximo dessa tendência tecnoprodutiva.

Ainda assim, Moraes reconhece o potencial aglutinador e disseminador de gestos ativistas. Ele aponta a mobilização pós 11 de março de 2004, que pretendia promover o protesto contra ações terroristas em Madri. Ao mesmo tempo, o autor reitera a necessidade de atentar ao fato de que

o celular também acirra a vontade de controlar tempos variáveis com continuidades que nos aferram ao que é desfrutável ou nos mantém vulneráveis a intromissões (...) além de se constituir (...) no vértice de uma intensificação mercadológica e tecnoprodutiva da economia multimídia (p. 67)

II – Utopias possíveis ao Sul

Na segunda parte de *A Batalha da Mídia*, Moraes se debruça sobre a América Latina com vistas aos *Governos Progressistas e Políticas de Comunicação* no continente. O cenário composto por atores como o presidente venezuelano Hugo Chavez, Luiz Inácio Lula da Silva (Brasil), o casal argentino Kirchner, Tabaré Vazquez (Uruguai), o primeiro presidente de origem indígena da Bolívia, Evo Morales, Michele Bachelet (Chile), Rafael Correa (Equador), Daniel Ortega (Nicarágua) e paraguaio Fernando Lugo parece evidenciar a emergência

de políticas públicas voltadas para a diminuição das injustiças sociais historicamente arraigadas na região.

Para tanto, o autor mapeia iniciativas contra-hegemônicas que possibilitaram o referido momento histórico de confluência de governos de esquerda, bem como o impacto de ações de política externa como a praticada pelo então presidente norte-americano George W. Bush. A América Latina, então, parece viver um período propício ao fortalecimento de líderes políticos que encontraram convergência numa visão combativa ante os ideais neoliberais, conforme aponta Moraes: “a) a conversão do Estado em aparelho a serviço das classes e do bloco de poder dominantes subordinado ao capital e à globalização das forças produtivas; b) o enquadramento do mercado como instância máxima de organização societária” (p. 102).

O livro apresenta ainda um panorama atualizado das formas de atuação dos governos progressistas latino-americanos. Moraes divide em dois os blocos que atuam nessas frentes. Evidentemente mais atravessado pela visão tradicional de mobilização de esquerda, o primeiro é composto por países como Venezuela, Cuba, Bolívia, Nicarágua, República Dominicana e Honduras. Sua principal divergência em relação ao segundo bloco reside na recusa de integração econômica de qualquer tratado encabeçado pelos Estados Unidos. De maneira distinta, países como Brasil, Chile e Uruguai incluem em suas agendas políticas programas de inclusão social, mesmo que de forma tangente ao modelo neoliberal.

Ainda nesta etapa da pesquisa, Moraes analisa o impacto da concentração dos meios de comunicação e, por consequência, do monopólio do conteúdo disseminado em larga escala no continente. Ao mapear as dinastias familiares que historicamente exploraram o mercado informativo na região, o autor

descortina um cenário avesso à pluralidade de vozes que, de certa forma, impulsionou a emergência de gestos de intervenção governamental na referida realidade por meio da tentativa de revisão de concessões de radiodifusão e da implementação de leis de regulação. À empreitada de contenção dos poderes ilimitados e não passíveis de revisão dos “latifundiários da mídia”, são forjados discursos defensivos sobre sua pretensa função social informativa como forma de impossibilitar o fim do monopólio e do direito de comunicar.

Ainda assim, Moraes aponta como um dos mais expressivos avanços do continente, no que se refere às políticas de comunicação, o desenvolvimento de rádios comunitárias como potenciais instrumentos efetivos de mobilização social. As palavras de Che Guevara transcritas pelo autor, reiteram a importância fundante do veículo em momentos de transformação política:

A importância da rádio é capital. Num momento em que todos os habitantes de uma região ou de um país ardem na febre dos combatentes, a força da palavra aumenta esta febre e se coloca a cada um dos combatentes. Ela explica, ensina, excita, determina entre amigos e inimigos as futuras posições (Machado, Magri e Masagão *apud* Moraes, p. 155).

Apesar do cenário historicamente desfavorável àqueles que defendem o uso diversificado e plural da mídia, Moraes identifica também nas experimentações de comunicação alternativa promissoras ferramentas no combate ao discurso do capital. Na última parte do livro, o autor se dedica a analisar o *Ativismo em rede* a partir da ideia de *comunicação virtual* e numa *perspectiva contra-hegemônica*. Para tanto, o pesquisador utiliza o entendimento do Foro de Medios Alternativos da



Argentina como referência: trata-se “daquela que atua como uma ferramenta para a comunicação no campo popular, sem deixar de lado a militância social, ficando implícito que jornalistas e/ ou comunicadores devem estar dentro do conflito, sempre com uma clara tendência a democratizar a palavra e a informação” (p. 232).

Mais uma vez, Moraes partilha do entendimento gramsciano para situar os veículos alternativos como aparelhos privados de hegemonia. “São organismos coletivos, de natureza voluntária e autônoma, que expressam convicções sobre a necessidade de democratização da vida coletiva de maior pluralismo, intervindo em batalhas hegemônicas em franca oposição ao *establishment*” (p. 232). Dessa forma, ele sugere a articulação entre a proposição de Gramsci com a perspectiva de Vinelli e Esperón, que aproximam a comunicação alternativa da noção de contrainformação.

Moraes ressalta que, mesmo diante da centralidade dos meios de comunicação na sociedade cada vez mais atravessada pelo impacto da mídia, uma das principais características da emergência da mobilização social por meio de ferramentas virtuais de informação é a reorganização dos percursos, a flexibilização das noções de fronteira e de periferia. Agora, “os usuários têm a chance de atuar, simultaneamente, como produtores, emissores e receptores de ideias e conhecimentos, dependendo de habilidades técnicas e lastros culturais” (p. 239).

Certamente, um dos maiores méritos desta obra de Dênis de Moraes é oferecer ao leitor uma pesquisa detalhadamente embasada, acrescida de uma análise precisa da América Latina. O diagnóstico estabelecido pelo pesquisador, para alguns, poderia surtir um efeito imobilizador diante de tamanho peso histórico das desigualdades políticas e sociais no continente. Este livro, no entanto, reitera que, ao contrário dessa perspectiva passiva

experimentada por muitos dos críticos do capital, Moraes se engaja e literalmente se deixa atravessar pelas novas experiências contra-hegemônicas da contemporaneidade.

A (re)existência do Sul: Mídia e política na América Latina
Flora Daemon

Data do Envio: 07 de setembro de 2010.
Data do aceite: 14 de novembro de 2010.

