

Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2016

ORGANIZADORES

Maiara Sobral

Genio Nascimento

Adriana Omena



INTERCOM

Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2016

MAIARA SOBRAL
GENIO NASCIMENTO
ADRIANA OMENA
(ORGANIZADORES)

São Paulo
INTERCOM
2017

Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2016

Copyright © 2017 dos autores dos textos, cedidos para esta edição à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Intercom

Diagramação e Capa

Genio Nascimento

Revisão

Maiara Sobral

Ficha Catalográfica

Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2016

[recurso eletrônico] / Organizadores: Maiara Sobral, Genio Nascimento e Adriana Omena.
São Paulo: INTERCOM, 2017, 180 p.:il.

Inclui bibliografias.

E-book.

ISBN 978-85-8208-107-5

1. Pesquisa em Comunicação. 2. Prêmios Estudantis. 3. Análises. 4. Objetos I. Sobral, Maiara (org.). II. Nascimento, Genio (org.). III. Omena, Adriana (org.).

CDD: 1ª ED. 302.2

Todos os direitos desta edição reservados à:

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação- Intercom

Rua Rua Joaquim Antunes, 705 - Pinheiros

CEP 05415-012 - São Paulo - SP

Tel.: (11) 2574-8477 / 3596-4777

Site: portalintercom.org.br - E-mail: secretaria@intercom.org.br

Direção Editorial
Felipe Pena de Oliveira

Presidente do Conselho Editorial
Muniz Sodré (UFRJ)

Conselho Editorial – Intercom
Alex Primo (UFRGS)
Alexandre Barbalho (UFCE)
Ana Sílvia Davi Lopes Médola (UNESP)
Christa Berger (UNISINOS)
Cicília M. Krohling Peruzzo (UMESP)
Erick Felinto (UERJ)
Etienne Samain (UNICAMP)
Giovandro Ferreira (UFBA)
José Manuel Rebelo (ISCTE, Portugal)
Jeronimo C. S. Braga (PUC-RS)
José Marques de Melo (UMESP)
Juremir Machado da Silva (PUCRS)
Luciano Arcella (Universidade d'Aquila, Itália)
Luiz C. Martino (UnB)
Marcio Guerra (UFJF)
Margarida M. Krohling Kunsch (USP)
Maria Teresa Quiroz (Universidade de Lima/Felafacs)
Marialva Barbosa (UFF)
Mohammed Elhajji (UFRJ)
Muniz Sodré (UFRJ)
Nélia R. Del Bianco (UnB)
Norval Baitelo (PUC-SP)
Olgária Chain Féres Matos (UNIFESP)
Osvando J. de Moraes (UNESP)
Paulo B. C. Schettino (UFRN/ASL)
Pedro Russi Duarte (UnB)
Sandra Reimão (USP)
Sérgio Augusto Soares Mattos (UFRB)

Sumário

Introdução

[Um recorte do melhor da produção estudantil no Intercom 2016](#)7

Ariele Silverio Cardoso

Prêmio Vera Giangrande

[Quem foi Vera Giangrande?](#)14

Maiara Sobral

[A vida como investimento: reflexões sobre a precificação da vida na revenda de seguros de vida](#)15

Ana Catarina Holtz e Paola Mazzilli (orientadora)

[As \(Des\)casadas: representações da mulher independente na ficção televisiva da Rede Globo](#)32

Luciano de Andrade Marins, Lara Regis Lins Perl, Carolina Filgueiras Rotondano, Taylla Veiga de Paula, Alana Silva Silveira e Itania Maria Mota Gomes (orientadora)

[Programação de alto nível no jornalismo de dados](#)48

Renata Martins Pinto e Rosiane Correia de Freitas (orientadora)

Prêmio Francisco Morel

Quem foi Francisco Morel?66

Maiara Sobral

A TV pública e a busca por métodos de verificação da qualidade67

José Tarcísio da Silva Oliveira Filho e Iluska Coutinho (orientadora)

Rap Popcreto: do intertexto à intersemiótica da música88

Cássio de Borba Lucas e Alexandre Rocha da Silva (orientador)

Relações entre jornalistas e fontes em ambiente de convergência: uma proposta de taxonomização107

Marizandra Rutilli e Debora Cristina Lopez (orientadora)

Prêmio Freitas Nobre

Quem foi Freitas Nobre?126

Maiara Sobral

“Criança Pode Cantar e Dançar Funk?” – As Repercussões dos Vídeos de MC Melody e as Disputas no Campo da Infância127

Renata Tomaz e João Freire Filho (orientador)

Por uma arqueologia da fotografia da cidade: imagens do caminhar145

Tatiana Pontes de Oliveira e Lucrecia Ferrara (orientadora)

Por uma ontologia das câmeras onipresentes e oniscientes: reconfigurações ao telejornalismo perante a ubiquidade de dispositivos que registram o real163

Maura Oliveira Martins e Victor Aquino (orientador)

Introdução

Um recorte do melhor da produção estudantil no Intercom 2016

ARIELE SILVERIO CARDOSO¹

O alto volume de informações circulantes que caracteriza os tempos atuais é, também, refletido no volume de produções acadêmicas nas áreas da Comunicação. Cada vez com mais trabalhos inscritos – e trabalhos de alta qualidade –, os encontros da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação têm sido exitosos no fomento à pesquisa científica e no compartilhamento de produções entre estudantes, professores e profissionais. Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2016 é o segundo e-book com os artigos finalistas dos prêmios estudantis realizados anualmente pela instituição, e congrega as formações das mais variadas regiões do país. Os artigos deste livro foram apresentados no XXXVIII Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, realizado pela Intercom em setembro de 2015 na cidade do Rio de Janeiro (RJ), e participaram como finalistas da edição de seus respectivos Prêmios no ano de 2016.

Os Prêmios são divididos em três categorias: o Vera Giangrande reverencia trabalhos apresentados na Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação por recém-graduados e graduadas

1. Mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Associação Educacional Luterana Bom Jesus/Ielusc.

e estudantes de graduação; já o Prêmio Francisco Morel é destinado a estudantes de mestrado, e o Freitas Nobre contempla produções de estudantes de doutorado, ambos originalmente expostos nos NPs Intercom – Encontro de Núcleos de Pesquisa em Comunicação.

Prêmio Vera Giangrande

As finalistas e os finalistas do Prêmio Vera Giangrande 2016 são Ana Catarina Holtz, da Escola Superior de Propaganda e Marketing, de São Paulo, SP; Luciano de Andrade Marins, Lara Regis Lins Perl, Carolina Filgueiras Rotondano, Taylla Veiga de Paula e Alana Silva Silveira, da Universidade Federal da Bahia, de Salvador, BA; e Renata Martins Pinto, da Universidade Positivo, de Curitiba, PR.

Sob a orientação de Paola Mazzilli, Ana Catarina Holtz apresentou “A vida como investimento: reflexões sobre a precificação da vida na revenda de seguros de vida”. A autora analisa o “mercado secundário de seguros de vida”, também chamado de “indústria dos viáticos”, e pondera sobre as práticas estadunidenses que culminam por determinar o valor – monetário – de cada vida humana. A ação de transformar sujeitos em mercadorias, além de incentivar uma nova modalidade econômica, modifica a forma como os próprios indivíduos se observam, socializam e se projetam. A partir da observação empírica do *website* da associação viatical.org a estudante examina os mecanismos publicitários e de *marketing* utilizados pelas seguradoras e promove importante crítica à sociedade de consumo e à objetificação humana.

Luciano de Andrade Marins, Lara Regis Lins Perl, Carolina Filgueiras Rotondano, Taylla Veiga de Paula e Alana Silva Silveira foram orientados por Itania Maria Mota Gomes e apresentaram “As (Des) casadas: representações da mulher independente na ficção televisiva da Rede Globo”. Com base na observação de cinco personagens femininas de distintas novelas e seriados os estudantes examinam a representação televisiva da mulher brasileira sob a ótica da ruptura. Trata-se de performances que problematizam os conceitos de família e sexualidade, heteronormatividade e monogamia, institucionalidades, liberdades e socialidades. No artigo são apresentadas as conjunturas históricas que levaram às atuais percepções acerca do papel da mulher na sociedade, seus deveres e sua conduta. Através do mapa das mediações de Martín

Barbero é contextualizado o espaço de disputa de poder presente nas narrativas melodramáticas predominantes na televisão brasileira, mais especificamente na Rede Globo de Televisão, objeto deste estudo.

A última finalista do Prêmio Vera Giangrande é Renata Martins Pinto, que teve orientação de Rosiane Correia de Freitas no trabalho “Programação de alto nível no jornalismo de dados”. A partir da aplicação de entrevistas semiestruturadas e da análise da ferramenta *Basômetro*, destinada à contabilização dos votos de Deputados Federais e Senadores realizados no exercício de seus mandatos, a autora disserta sobre a emergência do Jornalismo de Dados no Brasil. Ao apontar para a problemática da utilização de códigos e da programação automatizada para a geração de conteúdos mais claros e acessíveis ao leitor, a estudante examina as características do jornalismo contemporâneo. O artigo reflexiona, assim, sobre a demanda ascendente por profissionais multidisciplinares que aliem as competências de jornalista e programador, além de ponderar sobre os consequentes novos desafios impostos para o exercício da profissão jornalística não somente no Brasil, mas em todo o mundo.

Prêmio Francisco Morel

Os finalistas do Prêmio Francisco Morel 2016 são José Tarcísio da Silva Oliveira Filho, da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG; Cássio de Borba Lucas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre, RS; e Marizandra Rutilli, Universidade Federal de Santa Maria, RS.

O artigo de José Tarcísio Oliveira Filho, intitulado “A TV pública e a busca por métodos de verificação da qualidade”, contou com a orientação de Iluska Coutinho. A busca por um conceito que dê conta da noção de qualidade no jornalismo público norteia o trabalho, elaborado a partir e da análise do Manual de Jornalismo da EBC - Empresa Brasil de Comunicação e da realização de entrevistas com profissionais da mesma empresa. A contextualização e abordagem teórica apresenta algumas possíveis características a serem consideradas para a avaliação destas organizações. São elencadas a diversidade e a pluralidade, a independência, a ética e a veracidade e correção das informações noticiadas. A existência de conselhos curadores e ouvidorias em TVs

públicas, aponta o autor, podem ser interessantes meios de proporcionar interatividade e inclusão dos cidadãos nestas apreciações. Como resultado de sua investigação o autor cria uma “matriz de avaliação da qualidade” como proposta para auxiliar a observação crítica dos telespectadores, consumidores das notícias produzidas pela TV pública.

“Rap Popcreto: do intertexto à intersemiótica da música”, foi o trabalho apresentado por Cássio de Borba Lucas e orientado por Alexandre Rocha da Silva. O autor promove a apreciação da música de Caetano Veloso e Gilberto Gil partindo da abordagem da polifonia de vozes presentes na obra. Sua investigação reflexiona sobre o aparato tecnológico utilizado para a criação da peça, mecanismo fundamental para a intertextualidade e materialidade observadas. A música é, assim, compreendida como virtualidade a partir de sua essência digital, onde a linguagem sobrepassa a função representativa e comunicativa para promover outras significâncias. Ao observar a natureza intersemiótica da música o autor disserta ainda sobre o “movimento de embaralhamento” presente na obra e a importância do dialogismo para a “condição do sentido do discurso”. Trata-se, sobretudo, de uma reflexão acerca da semiologia das artes populares contemporâneas, caracterizadas por um sem-fim de especificidades intertextuais cuja compreensão baseada exclusivamente na análise dos elementos literários ou musicais-partituras seria impossível.

Marizandra Rutilli, por sua vez, sob orientação de Débora Cristina Lopez, foi finalista do Prêmio Francisco Morel com o trabalho “Relações entre jornalistas e fontes em ambiente de convergência: uma proposta de taxonomização”. No artigo são abordadas as características do rádio hipermediático e as incitações que este “novo meio” apresenta ao comunicador, que deve atender à convergência com atuação multiplataforma, transformando não somente seu perfil profissional, mas também sua atuação privada, extra-emissora. São expostos também os tipos de fontes presentes neste ambiente de convergência para, a partir da análise da remodelação da prática comunicacional, observar como elas também são influenciadas e modificadas pela visibilidade permitida pelas tecnologias de informação e comunicação. O trabalho culmina na proposição de potencializar o lugar de fala de fontes tradicionalmente “ignoradas”, proporcionando assim a criação de redes colaborativas e, em consequência, de um novo tipo de fonte.

Prêmio Freitas Nobre

Os finalistas do Prêmio Fritas Nobre 2016 são Renata Tomaz, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ; Tatiana Pontes de Oliveira, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP; e Maura Oliveira Martins, do UniBrasil Centro Universitário, Curitiba, PR.

Renata Tomaz foi finalista com o trabalho “Criança pode cantar e fançar *funk*?” – as repercussões dos vídeos de MC Melody e as disputas no campo da infância”, com orientação de João Freire Filho. Ao analisar os vídeos da Mc Melody e a reportagem sobre *funkeiros* mirins veiculada na Rede Record, o artigo perpassa questões como a idealização da infância e a produção – e reprodução – de discursos que categorizam e determinam o que seriam comportamentos como próprios ou impróprios para a fase da vida em análise. Ao contextualizar histórica e socialmente a infância, a autora cita que passagem da mão de obra infantil para a escolarização da criança gerou o que chama de “infância moderna”, submetendo a criança a uma crescente cientificação positivista, em detrimento de uma transmissão geracional de saberes tradicionais. O contraponto entre o que é classificado como a “infância imaginada”, a “infância vigente” e a “infância emergente” demonstra, finalmente, um conflituoso campo sociológico de disputa de poderes e privilégios, além de afirmações – e reafirmações – de autoridades.

Orientada por Lucrécia Ferrara, Tatiana Pontes de Oliveira apresentou “Por uma arqueologia da fotografia da cidade: imagens do caminhar”. O artigo traça um paralelo que inicia com a origem das cidades e da fotografia e conduz até a atualidade, abordando as influências sociais e culturais no estatuto semiótico da linguagem fotográfica. Partindo da análise do percurso arqueológico a autora aponta para a sensibilização do olhar fotográfico a partir do contato imersivo com a cidade. Caminhar torna-se, desta forma, mecanismo de afetação e de interação. A análise de fotografias baseada na arqueologia proposta exhibe ainda o caráter múltiplo e relacional da produção de sentido, construído fundamentalmente na conexão entre “fotógrafo-câmera-assunto” e estruturado segundo o envolvimento do fotógrafo com o mundo como qual se relaciona. Os fluxos da contemporaneidade anacrônica são congruentes aos fluxos das cidades, que se revelam no caminhar do fotógrafo e se transformam com ele.

Por último, Maura Oliveira Martins expôs o trabalho “Por uma ontologia das câmeras onipresentes e oniscientes: reconfigurações ao telejornalismo perante a ubiquidade de dispositivos que registram o real”, orientado por Victor Aquino. A pesquisadora aborda a utilização de aparatos tecnológicos como mecanismos geradores e propagadores de conteúdo que são inevitavelmente apropriados pelo meio jornalístico. Ao propor a categorização segregada entre câmeras onipresentes (subdivididas em câmeras onipresentes amadoras e câmeras onipresentes profissionais) e câmeras oniscientes (subdivididas entre câmeras de vigilância e câmeras ocultas), a autora reflete sobre a natureza e a estética de cada meio e possibilitando a compreensão das significações atribuídas a eles. Segundo ela, os testemunhos pessoais tornam-se altamente valorizados também em decorrência do descrédito da abordagem “oficial” das instituições jornalísticas e funcionam como mecanismo de aproximação do telespectador aos veículos televisivos, visibilizando o que se acredita ser uma imagem mais “realista” e menos intermediada dos fatos.

Finalmente, cabe destacar que este segundo *e-book* sinaliza a continuidade de um projeto sonhado a muitas mãos, incentivado pela Intercom, mas possibilitado em sua maior parte pela atuação decisiva das professoras e dos professores que orientaram os trabalhos, e pelos autores que os inscreveram. É com este espírito, colaborativo e promissor, que orgulhosamente apresentamos as produções científicas finalistas dos Prêmios Estudantis do Intercom do ano de 2016.

Este livro destaca a importância do fomento à investigação discente na academia e, apesar de representar um ciclo específico, já encerrado, enseja estimular a elaboração de ainda mais pesquisas, ainda mais trabalhos, e sobretudo ainda mais reflexão crítica acerca das práticas comunicacionais. Boa leitura.

**PRÊMIO
VERA GIANGRANDE**

Quem foi Vera Giangrande?

MAIARA SOBRAL

Para narrar a história das Relações Públicas no Brasil, é preciso citar os feitos de Vera Giangrande. Paulista, nascida em 1931, iniciou aos 16 anos, o curso de Biblioteconomia na Escola de Filosofia Sede Sapientiae. Em 1967, com o advento da Lei Federal nº 5.377, Vera se registrou como relações públicas. A partir daí, transitou por várias funções e cargos, o que a tornaria uma das referências da área.

Ela foi a primeira mulher a obter cargo de gerência em relações públicas numa empresa multinacional, outro acontecimento que aponta o pioneirismo e ousadia de Vera aconteceu em maio de 1993, quando ela assumiu o posto de ombudsman no grupo Pão de Açúcar.

Para Vera, o segredo da profissão era saber ouvir, era preciso contrariar um pouco a latinidade e passar a ouvir. Com essa escuta atenta, ela se tornou uma profissional multifacetada, pois transitou pela comunicação mercadológica e pela docência, ressaltando as diferenças entre o bom e o mau profissional de relações públicas. Ela faleceu no dia 22 de agosto de 2000, aos 69 anos.

A vida como investimento: reflexões sobre a precificação da vida na revenda de seguros de vida¹

ANA CATARINA HOLTZ²

PAOLA MAZZILLI (ORIENTADORA)³

Introdução

“Seguro de vida Itaú. Você é importante demais para não ter”.⁴ “Faça um seguro da Bradesco Seguros porque afinal, vai que...”⁵. “A vida é imprevisível, e isso, é muito bom. Peça Sulamérica para o seu corretor”⁶. Como ilustram os slogans do Itaú Seguros, Bradesco Seguros e Sulamérica, as seguradoras, por meio de sua comunicação

1. Trabalho inicialmente apresentado no IJ06 - Interfaces Comunicacionais da Intercom Júnior - XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Recém graduada no Curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda da ESPM, Mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

3. Orientadora do trabalho. Doutoranda em Psicologia Clínica e em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora do Curso de Comunicação Social da ESPM.

4. Retirado do vídeo “Filhos” – Seguro de vida Itaú. Disponível em: youtube.com/watch?v=BfHHD2yarx8. Acesso em: maio/2015

5. Retirado do vídeo “Campanha Bradesco Seguros 2010”. Disponível em: youtube.com/watch?v=CwBPqmjqlf. Acesso em: maio/2015.

6. Retirado do vídeo “Sulamérica Seguros”. Disponível em: youtube.com/watch?v=-D49aM8woMmM. Acesso em: maio/2015.

mercadológica, fazem um grande esforço em mostrar a importância em de se ter um seguro em caso de algum imprevisto, acidente, morte prematura.

No entanto, o que acontece quando nenhuma dessas fatalidades ocorre e aquele sujeito precavido (que investiu durante anos no pagamento do seu seguro de vida), envelhece sem ter usado o serviço e seus filhos, independentes, não precisam mais ser assistidos em caso de falecimento? E se a vida, por mais imprevisível que seja, ganhasse uma data para terminar, como alguém que descobre que tem poucos meses em virtude de alguma doença como AIDS ou câncer, o tratamento, ainda que paliativo, pode ter custos elevados, nesse caso, para que serviria um seguro de vida, se não é possível utilizar o valor da indenização para cobrir as despesas médicas, já que só pode ser retirado após a morte do seu proprietário?

Nos EUA é possível revender uma apólice de seguro de vida válida, ou seja, caso um portador de um seguro não tenha mais interesse em manter a sua apólice, ele pode revender para terceiros, que, *a priori*, não seriam beneficiários originais. Dessa forma, se origina um tipo de mercado chamado de mercado secundário de seguros de vida, justamente por ser negociado paralelamente aos seguros comercializados pelas seguradoras. Por meio deles, é possível investir em seguros de vida da mesma maneira como se investe no mercado de ações, comprando apólices de pessoas com baixa expectativa de vida, os principais interessados na revenda dos seus seguros de vida.

Nos anos 80, com o começo da epidemia mundial de AIDS, surgiu uma nova oportunidade de negócio para investidores, as vítimas possuíam baixa expectativa de vida e altas contas hospitalares em decorrência do tratamento, no entanto, elas também tinham um seguro de vida que já, supostamente, não era mais necessário.

Diante dessa situação, um investidor se oferecia para comprar esse seguro, por um valor menor do que a indenização que o segurado tinha direito, assumindo o pagamento dos prêmios e, quando o primeiro proprietário da apólice morresse, o valor seria inteiramente desse investidor. Em termos ilustrativos, se um paciente tiver uma apólice no valor de US\$500.000,00 e uma expectativa de vida de no máximo um ano, um investidor pode oferecer US\$250.000,00, ou seja, metade do que os beneficiários teriam para receber, porém com a vantagem de ser

um dinheiro recebido em vida, que pode ser usado para o pagamento do tratamento. Se esse paciente morrer dentro do prazo estimado de um ano, o seu investidor receberia os US\$500.000,00 da indenização, livre de imposto, tendo assim, um retorno financeiro de 100% (desse valor, deve-se tirar os prêmios pagos enquanto o paciente ainda estava vivo para manter o seguro válido). Assim surgiu a indústria dos viáticos⁷.

A indústria dos viáticos se mostrava promissora no início dos anos 80, porém a descoberta de novas drogas que prolongaram significativamente a vida dos infectados com o vírus do HIV, prejudicou a comercialização de seguros de vida de aidéticos. A alternativa encontrada foi migrar para outros doentes terminais, como cancerosos, cujos tratamentos são tão caros quanto os aidéticos e a expectativa de vida também pode ser baixa. Dessa maneira, o mercado secundário de seguros de vida tornou-se uma realidade, possuindo regras para garantir a legitimidade do negócio, uma vez que, diferentemente dos seguros de vida tradicional, quem se beneficia da morte do portador da apólice não são seus parentes mais próximos, mas sim investidores, sem qualquer vínculo afetivo.

Este trabalho procura problematizar como é feita a divulgação desse tipo de mercado no qual os seguros de vida transformam-se em objetos de investimento alheio, tal qual acontece no mercado financeiro. Para tanto essa investigação se dará em dois momentos distintos, primeiramente será feita uma discussão teórica sobre a precificação da vida e o cálculo de riscos, no segundo momento será realizada uma análise sobre o fenômeno do mercado secundário de seguros de vida, tendo como base o site da associação viatical.org⁸. O site reúne informações sobre os diferentes tipos de revenda de seguros de vida, oferecendo uma espécie de consultoria para quem tem interesse em investir na revenda de seguros de vida, seja comprando ou vendendo, sendo assim, um importante ponto de contato com os consumidores.

(I) Quanto vale uma vida?

Como apresentado inicialmente, há um esforço por parte das seguradoras em demonstrar a importância do seguro de vida. Entretanto,

7. Na religião católica o viático é uma comunhão dada a quem está prestes a morrer.

8. Disponível em: viatical.org. Acesso em: maio/2015.

esses produtos não proporcionam – como exploram nas publicidades – somente uma segurança para quem os adquirem, eles também podem, de certa maneira, mensurar o valor da vida do seu proprietário.

O seguro de vida tem uma mecânica de funcionamento relativamente simples. O cliente faz a contratação de um seguro que lhe garante um “capital segurável”, ou seja, o valor da indenização que será recebida pelos seus beneficiários com a sua morte. As prestações pagas às seguradoras são chamadas de prêmio, e devem ser pagos mensalmente ou por ano, conforme determinado em contrato. Ao ocorrer o sinistro, ou seja, a morte do segurado, aqueles que constam na sua apólice de seguro irão receber o valor determinado pela indenização. O seguro de vida por si só não é capaz de mensurar, com precisão, o valor de uma vida, mas ele se mostra uma oferta particularmente interessante para refletir sobre as questões da mercadorização da vida.

Dessa maneira, a oferta de seguros se mostra como uma forma interessante para problematizar o valor da vida, pois a indenização paga aos beneficiários pode também ser entendida como um “preço” correspondente à vida do assegurado. Nesse sentido em que a vida passa a ser consumida como mercadoria, ela também acaba assumindo um valor de mercado. Tal qual uma marca, a soma de todos esses atributos constituiria o valor da vida do sujeito, uma espécie de *brand equity* – valor atribuído a produtos e serviços que pode se refletir na maneira como os consumidores agem, pensam e sentem em relação à marca, é um ativo intangível importante que representa valor financeiro e psicológico para a empresa (KOTLER e KELLER, 2006) – de cada indivíduo. O *brand equity* do indivíduo seria o valor monetário atribuído aos mais diversos e complexos aspectos de sua vida, suas habilidades e competências, potencial produtivo (ou seja, quanto seu trabalho renderia para seu empregador), seus relacionamentos, enfim, uma série de questões que englobam a sua vida.

Para entender como a vida passou a ser mensurada em valores econômicos é importante frisar algumas mudanças ocorridas no modo de produção capitalista. Nesse sentido, o capitalismo centrado na produção de grandes massas de capital material “é cada vez mais rapidamente substituído por um capitalismo pós-moderno centrado na valorização de um capital dito imaterial, qualificado também de “capital

humano” (GORZ, 2005, p. 15). Dessa forma, o processo produtivo e o trabalho, no capitalismo pós-moderno se apropriaram do “humano”. A cadeia de produção da fábrica que antes concentrava sua matéria-prima em insumos materiais, como ferro, aço, alimentos, agora assume também aqueles componentes pertencentes aos seus trabalhadores, como explica Pelbart:

De repente os aspectos mais humanos do homem, seu potencial, sua criatividade, sua interioridade, seus afetos, tudo isso que ficava de fora do ciclo econômico produtivo, e dizia respeito antes ao ciclo reprodutivo, torna-se a matéria-prima do próprio capital, ou torna-se o próprio capital (2011, p. 99).

Assim, o que se tem é a transformação do imaterial em capital, “o que importa não é mais a ciência ou o conhecimento, mas a inteligência, a imaginação e o saber que, juntos, constituem o ‘capital humano’” (GORZ, 2005, p. 16). Tal capital pode, ou melhor, “deve” ser potencializado, maximizado, a vida passa então a ser um eterno processo de aprimoramento do capital humano, o indivíduo começa a gerenciar sua vida tal qual um empreendedor, sendo assim, “o self empreendedor fará da sua vida um empreendimento, procurando maximizar seu próprio capital humano, projetando seu futuro e buscando se moldar a fim de se tornar aquilo que deseja ser” (ROSE, 2011, p. 215). Assim, o trabalhador está em constante processo de produção, suas atividades “extraoficiais” se tornam parte do desenvolvimento de sua própria mão de obra, ele vira então, produto e produtor ao mesmo tempo.

Nesse processo do trabalhador tornar-se produto, o capital humano, além de transformar o imaterial em capital, atribui valor a própria vida, “tudo se torna mercadoria, a venda do si se estende a todos os aspectos da vida; tudo é medido em dinheiro” (GORZ, 2005, p. 25). A vida, portanto, adquire valor monetário, ganhando novos contornos e significados que vão além do biológico.

Com o final da Guerra Fria, no final dos anos 80, a lógica de mercado, ou seja, as formas de produção e distribuição de riqueza seguindo as leis de oferta e demanda, passou a ser adotada por governantes, como Margareth Thatcher (no Reino Unido) e Ronald

Reagan (nos EUA), como a melhor maneira de se gerir a economia dos países, o chamado “neoliberalismo”, como alerta Michael Sandel:

Os valores de mercado passavam a desempenhar um papel cada vez maior na vida social. A economia tornava-se um domínio imperial. Hoje a lógica da compra e venda não se aplica mais apenas a bens materiais: governa crescentemente a vida como um todo (2013, p. 11).

O sociólogo Bauman, afirma que, nesse contexto, as pessoas “são aliciadas, estimuladas ou forçadas a promover uma *mercadoria* atraente e desejável” (2008, p. 13, grifo do autor), transformando-se assim, nos “promotores das *mercadorias e as mercadorias que promovem*” (ibid, grifo do autor). Dessa forma, o que se tem é a formação de uma “sociedade de consumidores”, nas palavras do autor:

(...) o ambiente existencial que se tornou conhecido como “sociedade de consumidores” se distingue por uma reconstrução das relações humanas a partir do padrão, e à semelhança, das relações entre os consumidores e os objetos de consumo. Esse feito notável foi alcançado mediante a anexação e colonização, pelos mercados de consumo, do espaço que se estende entre os indivíduos – esse espaço em que se estabelecem as ligações que conectam os seres humanos e se erguem as cercas que os separam (BAUMAN, 2008, p. 19).

A lógica do consumo passa, dessa forma, a se tornar uma parte das relações estabelecidas entre os sujeitos, na medida em que “ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria” (ibid, p. 20), assim, abre-se espaço para um mercado aberto, no qual o que está à venda são os próprios sujeitos. Nesse sentido, o que se tem é surgimento de uma nova indústria disposta a atender a demanda desse sujeito, que deseja justamente, tornar-se uma mercadoria mais atraente, adaptada e competitiva com o resto do mercado.

Nessa “sociedade de consumidores”, a instabilidade e a insegurança são responsáveis por uma demanda de serviços que, de alguma maneira, sejam capazes de gerenciar os riscos e amenizar os

danos em caso de imprevistos, sendo assim, é importante que sejam feitas algumas considerações sobre o próprio risco.

Até o desenvolvimento do sistema de numeração indo-arábico (que possibilitou o surgimento da matemática atual), não existia a noção de risco tal qual é conhecida hoje, a ideia de futuro dependia dos deuses e os humanos eram passivos em relação à natureza, o risco só assumiu a sua atual forma a partir do surgimento de teorias matemáticas que possibilitaram entender os eventos cotidianos como parte de um padrão que pode ser quantificado por meio dos números. Os jogos foram os grandes responsáveis pelo surgimento das primeiras teorias que contemplavam o risco, como a teoria das probabilidades, que servia como base para as apostas nos jogos de “azar”. Essa teoria, criada no Século XVII, ajudou no desenvolvimento do mundo ocidental até os dias atuais, assim:

Com a passagem dos anos, os matemáticos transformaram a teoria das probabilidades de um brinquito de apostadores em um instrumento poderoso de organização, interpretação e aplicação de informações. À medida que uma ideia engenhosa se empilhava sobre a outra, surgiram técnicas quantitativas de administração de risco que ajudaram a desencadear o ritmo dos tempos modernos (BERNSTEIN, 1997, p. 4).

Além da teoria das probabilidades, a administração do risco está atrelada a outras teorias matemáticas como a Lei dos Grandes Números, a distribuição normal, o desvio padrão, Lei das Médias, o teorema de Bayes, a regressão à média e o modelo de Markowitz, que formam as principais ferramentas para o cálculo de risco (BERNSTEIN, 1997). Surgidas, em sua maioria, entre os séculos XVII e XVIII, elas são a base para os mercados de ações, de títulos, construção de pontes, controle de trânsito, políticas públicas, seguradoras, entre outras aplicações.

Uma das formas de se entender as implicações do cálculo de risco é por meio dos jogos. Eles fornecem uma visualização prática e relativamente simples das complexas teorias que envolvem a administração de risco, afinal, foi justamente por causa deles que se têm atualmente tantas ferramentas. Nesse sentido, é importante fazer a

diferenciação entre os jogos de “azar” e os de “habilidade”, como explica Peter Bernstein:

Os princípios em ação na roleta, no jogo de dados e nas máquinas caça-níqueis são idênticos, mas explicam apenas parcialmente o que está envolvido no pôquer, na aposta em cavalos e no gamão. Com um grupo de jogos, o resultado é determinado pelo destino; com o outro grupo, entra em jogo a escolha. A vantagem – a probabilidade de ganhar – é tudo o que você precisa saber para apostar em um jogo de azar, mas você precisa de muito mais informações para prever quem vencerá ou perderá, quando o resultado depende da habilidade, além da sorte (1997, p. 14).

Ou seja, nos jogos de azar, propriamente ditos, os resultados não podem ser controlados diretamente pelos participantes, pois eles são regidos pelas leis de probabilidades, de tal maneira que a única ação que o jogador pode tomar para ganhar seria um cálculo probabilístico que ajudaria a determinar a hora mais adequada para iniciar ou terminar uma jogada. Ele estaria, portanto, dependente da sua própria sorte. Enquanto no jogo de habilidade, além da sorte, como sair com uma “boa mão” no pôquer, o jogador também precisa contar com técnicas que permitem derrotar seu adversário, um “blefe” (quando o jogador finge possuir boas cartas) pode “virar a sorte” de um bom participante que saiu com uma “mão ruim”, ou seja, ele não teve sorte na distribuição das cartas, mas soube utilizar sua habilidade para ganhar a partida.

Valendo-se dessa analogia, pode se dizer que a vida, antes do surgimento da administração de risco e todos os produtos e serviços derivados dela, seria um jogo de azar, pois o homem não possuía, ou pelo menos com uma precisão muito menor, condições e recursos para o gerenciamento dos riscos aos quais ele estava sujeito. Com a gestão do risco, ele passou a participar de um jogo de habilidade, no qual por meio do consumo de serviços como os seguros, ele pode se tornar um jogador mais hábil, capaz de reverter situações adversas inesperadas.

Como denominado por Nikolas Rose, esse sujeito que administra o risco, o jogador hábil, seria um empreendedor de si mesmo, “o self deve ser um ente subjetivo, ele deve aspirar à autonomia, lutar por realização pessoal em sua vida terrena” (ROSE, 2011, p. 210), o sujeito

então, começa a ser compelido a investir em si mesmo, gerenciando sua vida, e para tanto, a orientação não depende mais exclusivamente de autoridades religiosas ou morais ditas tradicionais, mas sim para os “especialistas de subjetividade” (ibid), transformando os assuntos existenciais a respeito da vida e do sofrimento em questões técnicas, cujas soluções podem ser encontradas em manuais, como os livros de autoajuda, *coachings* profissionais, entre outros produtos e serviços que prometem contar os “segredos” para uma vida realizada e bem sucedida. A vida torna-se parte de um projeto, nas palavras do autor:

Indivíduos contemporâneos são incitados a viver como se fossem *projetos*: eles devem *trabalhar* seu mundo emocional, seus arranjos domésticos e conjugais, suas relações com o emprego e suas técnicas de prazer sexual; devem desenvolver um “estilo” de vida que maximizará o valor de suas existências para eles mesmos (ROSE, 2011, p. 218, grifo do autor).

O “projeto de vida” deve calcular os riscos e benefícios presentes em cada etapa, de forma a, não apenas construir uma trajetória mais tranquila e sem imprevistos, mas também a maximizar seus recursos. A vida então, a partir do momento em que o indivíduo age tal qual um empreendedor, calculando riscos, consumindo serviços e produtos para aprimorar suas habilidades, manuais de autoajuda, se torna um investimento, tanto no sentido metafórico quanto literal.

(II) Investindo na vida

A história dos seguros tem seu início nas caravanas de comércio de camelos que atravessavam o deserto do Oriente, séculos antes de Cristo. Como era comum que alguns animais morressem durante o caminho, era firmado um acordo para que fosse pago um valor para substituir o camelo morto durante o trajeto. Apesar de tais acordos já existirem, o seguro tal qual é conhecido atualmente, surgiu no ano de 1347, em Gênova na Itália, para uso no transporte marítimo, daí em diante, os seguros se popularizaram graças às Grandes Navegações do século XVI, pela Revolução Industrial e o desenvolvimento das teorias de probabilidades⁹.

9. In: tudosobreseguros.org.br/sws/portal/pagina.php?l=382. Acesso em: set/14

Criado inicialmente para proteção dos investidores comerciais, os seguros se tornaram objeto de especulação da vida. Na Inglaterra, no final do século XVII, era comum “apostadores” realizarem seguros de embarcações alheias com o objetivo de lucrar em caso de acidentes. Sem nenhuma restrição em relação às apostas, o mercado de seguros de vida inglês permitia que tais acordos fossem selados, até a promulgação da Lei dos Seguros, em 1774, na qual se tornava proibido apostar em vidas alheias, dessa forma, o seguro passava a ser restrito a quem tivesse um “interesse segurável” na vida do segurado (SANDEL, 2013).

As estratégias de venda de seguros, em especial o de vida, passaram por algumas mudanças. No século XIX, termos que pudessem dar a conotação econômica aos seguros de vida eram evitados, “seguros de vida eram comercializados como presentes abnegados e altruístas, ao invés de um investimento rentável” (ZELIZER, 1978, p. 600, tradução nossa), no entanto, com o crescimento da indústria de seguros, as estratégias se deslocaram para o campo econômico, como explica Michael Sandel:

Com o tempo, os provedores de seguros de vida foram perdendo o receio de apregoá-los como uma forma de investimento. À medida que a indústria crescia, o objetivo e o significado do seguro de vida mudavam. Até então vendido com toda cautela como uma instituição beneficente para a proteção de viúvas e crianças, o seguro de vida tornou-se um instrumento de poupança e investimento, além de uma parte rotineira dos negócios. A definição de “interesse segurável” expandiu-se, deixando de abarcar apenas os membros de uma família e seus dependentes para incluir sócios de negócios e empregados importantes (2013, p. 147).

É diante desse cenário, no qual o seguro de vida sai da esfera privada e passa ao campo econômico que aparece o mercado secundário dos seguros de vida, conforme apresentado brevemente no início do artigo.

Para entender melhor como se configura esse tipo de oferta, será utilizado o site da associação dos viáticos¹⁰ que traz algumas informações

10. Disponível em: viatical.org. Acesso em: set/2014

importantes. Logo na página inicial, percebe-se que o principal público para quem a comunicação é direcionada, são os possíveis vendedores dos seus seguros, como mostra a figura a seguir, com um casal de idosos aparentemente, analisando uma proposta:



Figura 1 - Entrada do site da associação dos viáticos



Figura 2 - Blog

O site possui cinco seções: *Life Settlement*, *Blog*, *Sell your policy for cash*, *Examples* e *Contact Viatical*. Na primeira são apresentadas as modalidades disponíveis para a revenda do seguro, que serão explicadas posteriormente, o *Blog* (Figura 2) contém postagens relacionadas a dúvidas pontuais sobre o mercado, como indica as chamadas “*Terminal Cancer Diagnosis, what now?*” (Diagnóstico de câncer terminal, e agora? – tradução nossa) e “*Can I buy life insurance policies from the secondary market*” (Posso comprar apólices de seguro de vida no mercado

secundário – tradução nossa), na seção *Sell your policy* é apresentado as principais condições para que uma apólice de seguro seja passível de revenda, nela é possível encontrar também o telefone de contato da associação, enquanto *Examples* traz estudos de casos de vendas de seguros de vida, ilustrando as diversas situações nas quais é possível revender a apólice, por fim na *Contact Viatical* encontra-se as formas de contato da associação, como telefone, e-mail, além de poder enviar uma pergunta direta por meio de um formulário a ser preenchido.

O site procura esclarecer as possíveis dúvidas do principal alvo da revenda se seguros, os idosos, valendo-se de explicações ilustrativas e fotos que remetem a linguagem usada na venda dos seguros de vida, como se fosse uma sequência da contratação do seguro. Nesse sentido, duas frases chamam a atenção: *Do you know your value* e *Do your homework and get a free consultation*.

“*Do you know your value?*” (Você sabe o seu valor? – tradução nossa), ilustra o caráter mercantil assumido pela vida humana em uma transação como essa. A frase reforça o que já foi discutido anteriormente sobre a mercadorização da vida, como Pelbart afirma “nada merece, a título de sua existência, ser protegido da mercantilização e tudo poderá, desde então, ser objeto de comércio” (2011, p. 105). Ao negociar o seguro de vida, não apenas coloca um valor monetário na vida, como também a desvaloriza, pois o preço pelo qual o seguro é vendido é sempre inferior ao valor da indenização inicialmente contratada, é como se a vida estivesse em promoção.

A frase “*Do your homework and get a free consultation.*” (faça o seu dever de casa e obtenha uma consulta gratuita – tradução nossa) remete ao conceito de “self empreendedor” (ROSE, 2011), uma vez que o sujeito passa a gerenciar sua vida tal qual uma empresa, faz parte do seu “dever” enquanto administrador de si mesmo se certificar de que ele é um candidato a vender o seu seguro de vida, afinal, se trata de um investimento lucrativo – pelo menos é como eles tentam vender – e como um bom negociador, não pode ser deixado de lado todas as possibilidades.

Como dito antes, atualmente esse mercado se organiza em três segmentos: *viatical settlement*, *life settlement* e *medicaid life settlement*.

O *viatical settlement*¹¹ funciona da mesma forma como era feito nos anos 80 com os pacientes de AIDS, quem deseja vender seu seguro de vida deve estar sofrendo de alguma doença terminal e sua expectativa de vida não deve superar 2 anos. Diferentemente do que ocorria nos anos 80, quando a negociação ocorria entre duas pessoas físicas, atualmente os acordos dos viáticos são realizados por empresas especializadas nesse

11. Disponível em: viatical.org/viatical-settlement/. Acesso em maio/2015.

tipo de transação. Organizadas tal como companhias imobiliárias, essas empresas são intermediárias entre as duas partes envolvidas, o valor de venda de um seguro de vida desse tipo pode chegar até a 75% da indenização prevista na apólice, número que pode variar dependendo da expectativa de vida do proprietário¹². É importante ressaltar que nesses casos não há cobrança de imposto, o que aumenta a atratividade do negócio para investidores.

O *life settlement*¹³ é um acordo de revenda de seguro de vida destinado aos proprietários com mais de 70 anos. Esse caso se diferencia dos viáticos, pois não está diretamente ligado ao estado de saúde do assegurado, mas sim a sua idade. O acordo tem como principais alvos idosos cujos seguros de vida perderam a sua finalidade original, como o crescimento dos filhos, que já não precisam de assistência financeira em caso de morte dos pais, ou então o pagamento dos prêmios (que aumentam conforme a idade do assegurado avança) tornou-se muito oneroso. Assim, é possível negociar o seguro de vida no mercado secundário, o valor de venda depende do total da apólice, as companhias responsáveis pela transação exigem que a indenização mínima seja de U\$ 250.000. Grandes grupos de investimento como a *Credit Suisse* e o *Deutsche Bank*, além de renomados investidores como Warren E. Buffet, já investiram bilhões de dólares nesse tipo de acordo, na medida em que é possível encontrar idosos sem seguro de vida que são incentivados por investidores a adquirir uma apólice, especificamente para depois revendê-la para os mesmos investidores que incentivaram a compra a princípio¹⁴.

Tanto no *viatical settlement* quanto no *life settlement* o pagamento dos prêmios deixa de ser responsabilidade do proprietário original da apólice para o investidor. Assim, a vantagem financeira para quem investe nesse tipo de negócio é diretamente proporcional ao tempo de sobrevivência do primeiro, ou seja, a morte prematura é considerada “boa” para os negócios, enquanto a sua sobrevivência representa riscos de prejuízo. Esse tipo de negociação traz a tona uma faceta diferente dos seguros de vida, para Sandel:

(...) no caso do seguro de vida, a empresa que me vende uma apólice está apostando em mim, e não contra mim. Quanto mais longa a vida, mais ela ganha dinheiro. No caso dos viáticos, o

12. Disponível em: growthhouse.org/viatical.html. Acesso em: maio/2015.

13. Disponível em: viatical.org/life-settlements/. Acesso em: maio/2015

14. Disponível em: nytimes.com/2006/12/17/business/17life.html?pagewanted=1&r=0. Acesso em: maio/2015

interesse financeiro é invertido. Do ponto de vista da empresa, quanto mais cedo eu morrer, melhor (2013, p. 138-139).

Já o *medicaid life settlement*¹⁵ difere dos outros, pois o beneficiário continua sendo o dono original da apólice. Nesse plano, é possível trocar o valor da indenização do seguro de vida por cuidados médicos, como, por exemplo, cuidadores profissionais, enfermeiros especializados, entre outros cuidados necessários em decorrência da velhice ou doenças como Alzheimer. Não há nenhuma restrição para transformar a indenização do seguro de vida em um plano de assistência de cuidados de longa duração, a conversão é feita de forma rápida e dispensa o pagamento dos prêmios, ou seja, o assegurado não terá nenhum custo adicional depois do acordo. Nesse caso, não é necessário nenhum tipo de intermediário, a negociação ocorre diretamente com a seguradora.

O mercado secundário de seguros de vida representa uma aposta na morte. Em um dos poucos textos do site destinado aos investidores, a justificativa dada para que alguém decida investir nos viáticos aparece como “uma maneira de ter o retorno de seu dinheiro sem depender das condições de mercado. Você não precisa se preocupar com uma queda repentina na bolsa de valores que reduza o seu rendimento e nem prever quanto que a Receita Federal irá descontar¹⁶” (tradução nossa). Diferentemente dos mercados de ação que podem sofrer alterações e ações se desvalorizarem em questão de horas, a morte é algo certo, especialmente quando se trata de doentes terminais ou idosos com a saúde debilitada, dessa forma, o investimento em seguros de vida de terceiros, de fato, se mostra com um risco menor se consideradas as outras opções de investimento.

É interessante notar que tanto para quem vende o seu seguro de vida quanto para quem investe nesse tipo de mercado há um apelo semelhante aos jogos comentados na primeira parte desse trabalho. O investidor desse mercado conta apenas com a sorte a seu favor, já que as legislações dos Estados americanos restringem o acesso aos dados do assegurado que vendeu seu seguro de vida. Assim, apesar da tentativa em mostrar o investimento como algo mais “estável” do que o mercado de ações, por exemplo, o risco assumido ao comprar o seguro de vida

15. Disponível em: viatical.org/medicaid-life-settlement/. Acesso em: maio/2015.

16. “Investing in viatical settlements is a way to earn a return on your money that is not dependent on market conditions. You do not have to worry about a steep decline in the stock market reducing your net worth and you do not have to try to predict when the Federal Reserve will stop tapering”. Disponível em: <https://www.viatical.org/blog/invest-viatical-settlements/> acesso em set/2014.

de um terceiro, é proporcional à confiabilidade do intermediário, caso o assegurado sobreviva além do esperado, o investidor arcará com os pagamentos dos prêmios até poder retirar a indenização, após o falecimento do proprietário do seguro. Dessa maneira, a compra de seguros no mercado secundário é semelhante a um jogo de azar, como apostar em loterias, caça-níquel, ou jogos de roleta, cabendo ao jogador decidir somente qual a melhor hora de parar.

Quem vende a sua apólice de seguro, por sua vez, age tal qual um jogador de jogo de habilidade, a sua expectativa é de que, ao aceitar vender por um valor inferior à indenização, viva além do tempo previsto, pois assim, além de lucrar com a venda do seguro, também deixa de pagar os prêmios, ou seja, caso ele viva mais do que o esperado, sua vida passou a ter um bom índice de retorno. Nesse caso, é válida a ideia de que o jogador mais habilidoso é aquele que consegue um bom valor de venda do seu seguro de vida, ao mesmo tempo em que se mantém em boas condições de saúde, gerenciando os riscos eminentes e assim, prolongando o máximo possível a sua vida.

Por fim, cabe ressaltar que o site viatical.org representa um ponto de contato de grande importância para o funcionamento desse mercado, pois, ele é direcionado especialmente para idosos, principal público com interesse em revender os seus seguros de vida. Nesse sentido, o portal funciona não apenas como um divulgador do serviço, mas ele também oferece uma espécie de consultoria para quem deseja revender seu seguro, portanto, ele tem uma importância fundamental como intermediário, uma vez que a partir dele mesmo, é possível iniciar uma negociação. Sendo assim, o site representa bem um contexto no qual a internet vem assumindo um papel que vai além da informação e passa a ser, de fato, um operador dentro desse negócio, agindo tal como uma empresa do mercado secundário, apesar de não ser um site diretamente relacionado ou patrocinado por grupos de investimentos.

Considerações finais

O mercado secundário de seguros de vida, composto pelas modalidades de *viatical settlement*, *life settlement* e *medicaid life settlement*, é organizado de forma que a vida – ou melhor, a morte – passa a ser fonte de lucro para segurados, investidores e empresas intermediárias, que, em uma alternância entre azar e habilidade, apostam na morte dos proprietários de seguro. Ainda que, conforme visto anteriormente, os seguros, desde a sua origem, tenham um caráter especulativo, esses acordos de revenda colocam a mercadorização da vida em um novo patamar, transformando um produto de gerenciamento de

riscos em investimento, que pode ser negociado como ações do mercado financeiro.

Esse trabalho teve como objeto de estudo o site da organização dos viáticos, viatical.org, e buscou problematizar de que maneira a vida é capaz de adquirir valor monetário, bem como questões referentes ao cálculo do risco. A pesquisa é um desdobramento do trabalho de conclusão de curso *A vida assegurada: reflexões biopolíticas sobre o valor da vida no consumo de seguros de vida* (HOLTZ, 2014) no curso de Publicidade e Propaganda da Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo.

Dessa forma, é possível perceber como os seguros de vida se mostram um produto interessante para investigar o fenômeno da mercadorização, mensuração e precificação da vida, pois possui desdobramentos que vão além daqueles explorados na comunicação mercadológica das seguradoras. Sendo assim, a partir desse estudo podem-se vislumbrar novas pesquisas envolvendo a temática do seguro, como compreender as estratégias utilizadas pelas seguradoras para reter os seus clientes, evitando assim que eles vendam os seus seguros para terceiros, ou ainda investigar de que maneira os consumidores percebem valor na aquisição de um seguro de vida.

Referências

BAUMAN, Z. *Vida para consumo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERNSTEIN, P. *Desafio aos deuses: A fascinante História do risco*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

GORZ, A. *O Imaterial: Conhecimento, Valor e Capital*. Tradução de Celso Azzan Júnior. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLTZ, A. C. *A vida assegurada: reflexões biopolíticas sobre o valor da vida no consumo de seguros de vida*. 1º de dezembro de 2014. 94 p. Trabalho de Conclusão de Curso Monografia – Escola Superior de Propaganda e Marketing. 2014.

KOTLER, P. e KELLER, K. L. *Administração de Marketing*. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ROSE, N. *Inventando nossos selfs: psicologia, poder e subjetividade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

SANDEL, M. J. *O que o dinheiro não compra: os limites morais do mercado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2012.

ZELIZER, V. *Human values and Market: the case of life insurance and death in 19th Century America*. The American journal of Sociology, vol. 84, nº3. Chicago, 1978.

As (des)casadas: representações da mulher independente na ficção televisiva da Rede Globo¹

LUCIANO DE ANDRADE MARINS²

LARA REGIS LINS PERL³

CAROLINA FILGUEIRAS ROTONDANO⁴

TAYLLA VEIGA DE PAULA⁵

ALANA SILVA SILVEIRA⁶

ITANIA MARIA MOTA GOMES (ORIENTADORA)⁷

1. Trabalho inicialmente apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Graduado em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA.

3. Graduada em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela UFBA.

4. Graduada em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela UFBA.

5. Graduada em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela UFBA.

6. Graduada em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA

7. Orientadora do trabalho. Professora Associada IV da Faculdade de Comunicação da UFBA, Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, Pesquisadora 1B do CNPq.

Introdução

Em um contexto de transformações nas relações sociais que envolvem sexualidade e família no Brasil, a proposta deste artigo é realizar uma análise sobre a representação da mulher brasileira na televisão, a partir de tensões com o casamento enquanto instituição social. Para alcançar uma perspectiva histórica do problema e perceber avanços e retrocessos em diversas temporalidades, utilizamos conceito de gênero televisivo como categoria cultural, aplicando-o a seriados, séries e novelas da Rede Globo com personagens femininas que fugiram do casamento em suas histórias. São elas Malu do seriado *Malu Mulher* (1979), Zeldia de *Armação Ilimitada* (1985), *Hilda Furacão* (1998), *Aline* (2009) e Esther da novela *Sete Vidas* (2015).

Se o casamento constrói uma lógica heteronormativa e monogâmica, estamos pensando na sexualidade feminina e sua luta por liberdades - seja na dimensão sexual -, da relação com o próprio corpo e a partir disso das suas opções por namorar, casar, construir uma família, se relacionar com pessoas do mesmo sexo, com várias pessoas ao mesmo tempo ou mesmo permanecer solteira. É importante localizar essas lutas na conjuntura social e cultural de hoje, em que novos formatos de relacionamento estão entrando na disputa por legitimidade tanto institucional quanto nas práticas da vida cotidiana, que podemos encontrar no discurso.

O ponto de partida da nossa análise é o mapa das mediações de Martín Barbero e as relações entre o melodrama como matriz cultural, que predomina nas narrativas seriadas da Rede Globo, e as mediações de institucionalidades e socialidades, onde podemos localizar as tensões e disputas entre o formato tradicional do casamento e o surgimento de uma nova mulher que se fortalece e busca suas liberdades no dia-a-dia. Se as institucionalidades nos levam às lógicas de produção da Rede Globo, as socialidades nos conduzem às competências de recepção, onde o espectador atualiza e faz circular aquelas representações que vê na televisão. O gênero televisivo como categoria cultural estaria no centro desta estrutura, articulando todos estes elementos.

Análise Conjuntural

Durante a formação da sociedade brasileira, o casamento se

constituiu como forma de organização que teria por função central consolidar a transmissão de posses e o patrimônio familiar, garantindo que hierarquias e grupos tradicionais fossem mantidos no poder, sustentados pelas relações patriarcais como fundamentais para a tomada de decisões políticas e principalmente econômicas. De acordo com Del Priore (2012), o casamento era moeda de barganha de muitas famílias, ou seja, nada mais que um contrato social. Apesar das mudanças consideráveis na construção das relações afetivas, o Código Civil do Casamento, instituído em 1916, ainda mantinha o matrimônio como uma relação indissolúvel, onde “a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido” (DEL PRIORE, 2012, p. 246).

Pensando na figura da mulher nessa relação, podemos perceber que cabia a esta o papel de manter a organização da casa, cuidar de seus filhos e, é claro, dar ao seu marido o conforto da estrutura familiar e o prazer sexual que lhe é de direito sem demonstrar um instinto ou desejo sexual exacerbado, numa relação de submissão e anulação de seus prazeres. Mesmo com todas as influências e caminhos de transformação sexual, com os movimentos feministas vividos na Europa e Estados Unidos, ainda existia certo silenciamento de questões que deslocavam o casamento e a igualdade de gênero de sua configuração patriarcal no Brasil.

Essas transformações foram lentamente vistas e sentidas, por conta do contexto político vivido na época, com o Regime Militar. Nessa conjuntura, os movimentos de mulheres no Brasil começam a ganhar força a partir da década de 70, “seja militando nos partidos clandestinos ou nas organizações amparadas pela igreja progressista, as mulheres despontavam de forma ativa nos cenários do país” (RUBIM, 2001, p. 9).

Nesse contexto de lutas pela mudança na concepção do papel da mulher na sociedade brasileira, as tentativas de rompimento dessa hegemonia masculina começaram a ser instituídas a partir de 1962, quando o Estatuto da Mulher Casada entra em vigor, dando a esta a possibilidade de administrar a sua vida dentro de uma relação conjugal, com a promessa de exercer funções fora de casa sem a necessidade de que o marido a autorizasse, além do direito sobre os seus filhos num caso de separação.

Outra importante conquista foi a Lei do Divórcio, instaurada em 1977, que viabilizou a dissolução do vínculo matrimonial, porém ainda se mantendo limitada no que diz respeito à concessão do divórcio, pois a mulher teria que se submeter à opinião de testemunhas para tornar o divórcio possível. Mesmo com todas as barreiras ainda visíveis e de certa forma a permanente relação de subalternidade existente, essa ruptura já significava um avanço na luta pela igualdade e cidadania feminina.

Porém, os avanços mais significativos começaram a ser vistos a partir da Constituição Federal de 1988, “onde a mulher passa a ter garantida a sua tão desejada isonomia” (MIRANDA, 2013, p. 15). A Constituição de 1988 possibilitou uma reforma mais abrangente no Direito de Família, garantindo a igualdade entre homens e mulheres, tanto no que diz respeito aos seus direitos quanto às suas obrigações na concepção do casamento e da família. O conceito de família aqui também passa por um processo de redefinição, rompendo com um sistema normativo que gerou e ainda gera poder e controle social, como agente de um discurso que reprime e dita padrões.

Para Foucault, entender essas relações é perceber que o poder atua numa multiplicidade de relações e em diversas direções, sem perder de vista suas formas de articulações na história, na formação discursiva e nos regimes de verdade. É a partir dessa conexão que os discursos hegemônicos são construídos, reforçados e tensionados na sociedade. A representação da sexualidade feminina na televisão é um bom exemplo dessa questão, inserida quase sempre em uma abordagem monogâmica e heteronormativa, dialogando com a religião e o casamento, o que evidencia uma série de status e lugares de fala, sendo assim considerada “instrumento e efeito do poder” (FOUCAULT, 1988).

Mapa das Mediações, Melodrama e Gênero

Aqui, voltamos ao mapa das mediações de Martín Barbero. É necessário perceber como o melodrama assume o lugar de matriz cultural nas narrativas seriadas da Rede Globo, tendo a sua origem no teatro, passando pelo folhetim, para chegar ao cinema e às telenovelas, “articulando a memória popular ao imaginário burguês” (GOMES, 2011). Neste imaginário burguês, o romantismo e o casamento são questões centrais, que acompanham as metas de vida materiais em

todas as suas instâncias. Nas narrativas melodramáticas não poderia ser diferente.

Segundo Ivete Huppés (2000), os temas predominantes no melodrama são a reparação da injustiça e a busca pela realização amorosa e, nestes dois núcleos, a dificuldade de sucesso é representada pela ação de personagens mal intencionadas. Não é à toa que, nas nossas novelas, os vilões nunca encontram um amor verdadeiro. A autora explica que, no melodrama, a idealização da pessoa amada e a convicção de que somente este amor pode trazer a felicidade justifica o esforço investido na realização amorosa, que somente o casamento indissolúvel pode legitimar. “Leis civis e religiosas à parte, a perenidade do elo conjugal é justificada pela natureza intrínseca do sentimento amoroso” (HUPPÉS, 2000, p. 37).

De acordo com Barbero (2006b, p. 16), o eixo diacrônico que relaciona Matrizes Culturais e Formatos Industriais no mapa refere-se à “história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos, e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva”. Assim, observar representações femininas que tensionam esta busca pelo amor no melodrama, nos permite perceber como os subgêneros da ficção televisiva - novela, minissérie, seriado - possibilitam enfrentamentos com o casamento tradicional, não em uma evolução, mas sim em uma alternância de avanços e retrocessos das liberdades da mulher, sempre em uma disputa de poder. Estamos considerando o conceito de gênero não apenas como categoria textual, mas sim como categoria cultural (GOMES, 2011), que envolve aspectos formais e textuais, mas também o contexto comunicativo e as relações de poder, abrangendo a totalidade do processo comunicativo.

A escolha de analisar produções da Rede Globo se dá por esta ser o maior grupo de mídia do Brasil e a quarta maior rede de televisão comercial do mundo, com uma produção constante de séries ficcionais que acompanham transformações da sociedade brasileira, tentando acolher certas mudanças, mas sempre enquadradas em lógicas de produção que priorizam um padrão de qualidade, o conforto e entretenimento da audiência que varia de acordo com o horário e o período histórico, entretanto sempre inseridos em um imaginário

burguês conservador. Entre essas lógicas, a matriz e a recepção, encontramos o conceito gramsciano de hegemonia, presente tanto nas institucionalidades quanto nas práticas da vida cotidiana (socialidades), em um constante processo de disputas e transformações.

As (Des)casadas

No final dos anos 70, período em que o Regime Militar ainda estava instaurado no Brasil, surge o seriado **Malu Mulher** - dirigido por Daniel Filho e protagonizado por Regina Duarte. A série aparece num contexto onde a situação social da mulher brasileira passava por transformações significativas em relação à sexualidade e ao casamento. Dividido em 10 episódios, *Malu Mulher* foi exibido entre 1979 e 1980 no horário das 22h.

O seriado conta a história de Maria Lúcia (Malu), uma socióloga paulista, divorciada e mãe de Elisa, uma garota de 12 anos. A personagem principal acaba se tornando uma referência feminista, exemplo de uma mulher independente, minoria na década de 70. *Malu Mulher* traz temas femininos debatidos no contexto daquela época, em que a mulher procurava um lugar de destaque na sociedade. Temas delicados como aborto, orgasmo, separação e pílula do dia seguinte foram explorados na trama.

Antes de atuar neste seriado, a atriz Regina Duarte já tinha ganhado o apelido de “namoradina do Brasil” na novela *Minha Doce Namorada* (Globo), em 1971, imagem desmistificada por Malu. Nessa transição, vale destacar a maior liberdade do subgênero seriado em relação às telenovelas, pois permitiu essa ruptura da figura de mocinha ingênua e destinada ao romance, atribuindo novas possibilidades ao enredo.

Entre 1971 e 1977, Regina ainda esteve no elenco da novela *Despedida de Casado* (1977) com a personagem Stela. A novela foi totalmente vetada pelo Regime Militar, depois de ter os 20 primeiros capítulos gravados e liberados. A justificativa de vetar a novela foi que o texto da mesma era a favor do divórcio, do amor livre e da separação da família, quebrando valores tradicionais. *Malu Mulher* também foi vítima da Censura Federal daquele momento, porém em grau menor, sofrendo cortes em episódios e algumas cenas que foram ao ar antes da meia-

noite. Percebemos aqui a relação entre institucionalidades e lógicas de produção, já que durante a ditadura esta influência é diretamente controlada pelo Estado, enquanto que depois se estabelece uma relação mais subjetiva entre as leis e as representações na Globo.

Um dos episódios de *Malu Mulher*, “Nossos casamentos, hoje”⁸ retrata com maior força o posicionamento da protagonista em relação ao matrimônio. Divorciada e livre, o objetivo de Malu é escrever um livro sobre a situação atual do casamento a partir de entrevistas e depoimentos de casais, tentando descobrir o motivo do aumento das separações nos últimos dez anos. A personagem chega a ser vista como vilã do casamento por um dos casais em crise e acaba assumindo o papel de conselheira amorosa. Em um dos diálogos com o seu ex-marido Pedro Henrique, a personagem de Regina Duarte compara a situação do casamento:

Pedro Henrique: Você ainda quer comparar o nosso casamento com o do teus pais, que são quadrados, reacionários, caretas?

Malu: Claro! É exatamente para falar da diferença. Gente como as nossas mães seguravam o casamento de qualquer maneira. (...) Mulher desquitada nos anos 50 era vista quase como prostituta. Hoje não, os jovens casais já não conseguem fingir para segurar o casamento. Talvez por isso estejam se separando tanto. Você sabe que a maioria das separações é pedida pela mulher?

Pedro Henrique: É claro, a jovem esposa hoje em dia se forma junto com o homem, briga junto com ele na faculdade e nos empregos. A barra agora é de igual para igual, o marido já não pode ser mais o dono da verdade, o dono da propriedade dos destinos. (...) O casamento e o lar viraram agora campo de batalha.

Malu: Sempre foi, só que antes não. Antes era campo de batalha subterrâneo, tudo escondido. Hoje a discussão é livre, mais aberta. O jovem casal hoje não está questionando o casamento em si, como instituição, como podemos pensar a princípio, mas as relações no casamento. Está querendo mudar as relações do casamento.

Pedro Henrique: Mudar? Mudar nada. Eles estão é mais se separando.

8. Disponível em: [youtube.com/watch?v=fasV7D462rk](https://www.youtube.com/watch?v=fasV7D462rk). Acesso em: 16 jun. 2015.

Este trecho contextualiza os pequenos avanços assegurados anteriormente pelo Estatuto da Mulher Casada e pela Lei do Divórcio, quando a mulher passa a ter mais direitos igualitários em relação ao homem, porém o marido ainda era visto por parte da sociedade como o chefe da família. Malu e Pedro Henrique abordam essa maior liberdade que as mulheres passaram a ter no casamento, antes presas à dominação da figura masculina e agora abertas às discussões. Como a própria personagem afirma, as mulheres desquitadas na década de 50 eram vistas como prostituta, e hoje o cenário é totalmente diferente.

A música de abertura do seriado, “Começar de Novo”⁹, pode ser analisada como uma construção que, apesar de trazer elementos estéticos do melodrama, representa um grito de liberdade da mulher brasileira. Para Rubim (2001, p. 9), essa música foi “uma espécie de signo para a população feminina brasileira que reivindicava mudanças nos seus destinos”. A canção demonstra que a mulher pode conquistar sua independência após uma separação, mas também percebemos que essa liberdade, naquele contexto, ainda está atrelada ao rompimento com a figura masculina. Situação reforçada nos trechos: “Ter virado a mesa, ter me conhecido / Sem as tuas garras sempre tão seguras / Sem o teu fantasma, sem tua moldura / Sem tuas escoras, sem o teu domínio / Vai valer a pena já ter te esquecido”.

Sete anos depois, em 1985, surge o seriado **Armação Ilimitada**. Neste período, o regime militar chega ao fim e havia uma expectativa de liberdade e democracia no país, representado por diversos movimentos que apontavam para uma vida alternativa, como o movimento *hippie*. O trio de protagonistas, Juba (Kadu Moliterno), Lula (André de Biasi) e a jovem repórter Zelda Scott (Andréa Beltrão), configuram a primeira representação de um relacionamento assumidamente aberto entre três pessoas na televisão brasileira.

Inteligente, bonita e idealista, Zelda acaba de chegar da Europa, onde se formou em jornalismo na Sorbonne e viveu com o pai (Paulo José), um político exilado. No Brasil, ela trabalha como repórter e, enviada para escrever um perfil de Juba e Lula, amigos que moram juntos e são sócios na empresa de serviços Armação Ilimitada, acaba se

9. Música composta por Ivan Lins e Vitor Martins, interpretada pela cantora Simone no disco “Pedaços” (1979).

apaixonando pelos dois. Incapaz de se decidir, conclui que o melhor é amar os dois ao mesmo tempo, sem nenhuma perspectiva de se casar ou morar com eles.

Armação Ilimitada é um símbolo do seriado como gênero experimental na Globo, a partir do seu caráter jovem, inovador, fantasioso e cheio de metáforas. É uma fuga do melodrama tradicional que marca as novelas da emissora e só assim é possível a construção de uma personagem que não vê o casamento como objetivo do relacionamento. Ela quer viver o momento e ser amada, sempre vivendo grandes aventuras, acompanhada por seus dois parceiros.

O seriado inova esteticamente criando um ritmo que dialoga com características da cultura pop, envolvendo cenas de aventura, personagens falando com a câmera, uma narradora *rapper* contando a história, ficção misturando-se com a realidade, como é o caso de quando Zelda ofende o chefe e ele se transforma naquilo que ela diz. Além disso, inova quebrando diversos padrões hegemônicos, como a família tradicional, ao apresentar Lula e Juba vivendo juntos com Bacana, um filho adotado.

No episódio “A Outra”, a série faz uma homenagem a todas as esposas do Brasil, problematizando o casamento tradicional. A narrativa é contada por Bacana, que consola um amigo do futebol já que seus pais estão se separando. Ele conta que tem dois pais e que Zelda, sua suposta mãe, vai morar com eles porque foi demitida do jornal. Logo, ela assume o papel de esposa, cozinhando, arrumando a casa, fazendo os deveres com Bacana. Os dois amigos trabalham e começam a se acostumar com as vantagens da vida de casado, até que são chamados para fazer fotos sensuais com uma modelo nua e começam a sair, separadamente, com esta moça. No final, Zelda tem um caso com um ex-amante, se muda para um novo apartamento, mas fica com os dois, retomando seu emprego e sua independência.

Um trecho da crítica do jornalista Alexandre Mansur para a revista *Época*¹⁰, em 1985, chama a atenção para o novo tipo de relação amorosa:

A brincadeira do programa pode apontar novas tendências que

10. Disponível em: epoca.globo.com/1985/noticia/2015/05/por-que-os-brasileiros-pegaram-essa-onda.html. Acesso em: 10 jun. 2015.

talvez emplaquem no país. Ou não. O romance sem compromisso de Zelda Scott por Lula e Juba traz para a TV a filosofia do “ficar”, um novo jeito de relacionamento jovem. Marca um momento de liberdade mais madura, pós-revolução sexual, pós-movimento feminista e mais egocêntrico. A Geração Coca-Cola, recém-chegada à adolescência, experimenta um novo tipo de encontro que pode se consagrar como uma fase pré- namoro ou se transformar num tipo de amizade colorida.

Poderíamos considerar este novo formato como um elemento emergente da época, já que enfrenta o casamento enquanto instituição social dominante, propondo uma série de novos valores e convenções que desconstroem a lógica monogâmica e indissolúvel do matrimônio. O sucesso de *Armação Ilimitada* foi tanto que o seriado durou até 1988, em três temporadas exibidas sempre nas noites de sexta-feira, conquistando diversos públicos, inclusive as crianças, mesmo tratando de assuntos polêmicos como o poliamor.

Dando um salto histórico para 1998, chegamos à minissérie **Hilda Furacão**. Exibida em 1998, ia ao ar às 22h30 e foi adaptada do romance homônimo de Roberto Drummond.

Escrita por Glória Perez, conta a história de Hilda (Ana Paula Arósio), uma bela jovem da alta sociedade mineira que abandona o casamento no dia em que iria se casar, pois acredita que não seria feliz ao lado do rapaz no qual a sua mãe Bertha, interpretada pela atriz Eliane Giardini, afirma ser um bom marido para a futura família que a filha viria a constituir.

A minissérie se passa entre 1959 e 1964 e, além de acompanhar os passos de Hilda, retrata o cenário político que se localiza entre os governos de JK e Jânio Quadros. Esse período é marcado por um forte desenvolvimentismo que provocou grandes modificações políticas, culturais, econômicas e sociais no Brasil, além uma ascensão do movimento comunista que possibilitou uma maior inserção e liberdade da mulher na vida social e política. Ao mesmo tempo, a direita, para se fortalecer, reforçava os valores de família tradicional, exaltando características patriarcais e heteronormativas, enraizadas na sociedade brasileira, onde era inaceitável uma mulher trocar a estrutura familiar para viver como prostituta, ainda mais se ela não o faz por necessidade financeira, mas por escolha, indo de encontro aos valores da família.

Para a época em que a história é contada, a atitude de Hilda em tornar-se prostituta para romper com os valores hipócritas da alta sociedade tensiona não apenas o papel da mulher diante da “obrigatoriedade” do casamento, mas o próprio ato de tornar-se prostituta. A prostituição, apesar de ser uma prática antiga e enraizada na realidade brasileira, é representada por Hilda como uma forma de afrontar os valores hegemônicos de casamento, produzindo novos sentidos que não apenas obter o sustento através do corpo, mas também independência e poder.

Com dúvidas sobre a sua decisão, Hilda decide antes do casamento procurar uma cartomante na qual revela que ela não será feliz com o seu futuro marido. A cartomante afirma que Hilda só será feliz depois de passar por muito sofrimento e preconiza que o homem do seu destino será aquele que encontrar seu sapato perdido. Hilda então decide não se casar com Juca (Pedro Brício) por acreditar que ele não é o seu amor verdadeiro.

Apesar de Hilda romper com o casamento e se portar como uma mulher independente, afrontando os valores vigentes de monogamia e dependência de um parceiro, ela ainda está presa à ideia do amor romântico. Toda a sua decisão de não se casar e se prostituir está relacionada à previsão da cartomante sobre encontrar o “homem do seu destino”. Mesmo com o rompimento do casamento, a trama ainda gira em torno do melodrama. Podemos encontrar muitos dos seus elementos se impondo com grande efeito na narrativa, como os temas musicais, a presença de vilã e herói e a busca pelo amor verdadeiro.

O casamento estável como objetivo nas narrativas melodramáticas faz com que Hilda, ao romper com esse padrão, se caracterize como vilã. Ela é a prostituta mais desejada de Minas Gerais, cobiçada por muitos homens casados, mas tenta seduzir frei Malthus (Rodrigo Santoro). Ao tentar conquistar Malthus, Hilda insiste em desvirtuar um homem destinado a servir a Deus para se render aos prazeres da carne. A imagem de Hilda se relaciona com o imaginário formado pelo pensamento cristão sobre a mulher pecadora, que tenta corromper o homem. Por esse fator, a protagonista acaba por não ter um final feliz, pois quando Malthus decide se encontrar com Hilda para eles ficarem juntos, a polícia o prende e eles só se reencontram quatro anos

depois na última cena da minissérie, ficando em aberto se eles vão ficar juntos.

Já em 2009, uma série que dialoga com *Armação Ilimitada* é **Aline**, que traz uma protagonista que mantém um relacionamento a três. Aline (Maria Flor) divide apartamento e namora Otto (Bernardo Marinho) e Pedro (Pedro Neschling), que são amigos. Apesar de ser filha de uma família de classe média alta, ela trabalha em uma loja de discos, e tem dificuldade para pagar as contas. Os episódios são centrados em situações do cotidiano - enquanto Otto e Pedro não trabalham, Aline precisa se virar para sustentar a casa.

Apesar de a série ser exibida em um contexto histórico em que a mulher tem seus direitos consolidados e passa a disputar espaços de poder tradicionalmente ocupados pelos homens, a personagem Aline ainda possui características da mulher inserida no casamento tradicional. Ela parece ser uma mulher livre e independente, especialmente por quebrar com o padrão da monogamia, mas ainda vive em função dos namorados. Enquanto eles jogam e assistem televisão, é ela quem faz a comida, arruma a casa e paga as contas. Aline tem uma relação extremamente cuidadosa com os dois, mais materna do que amorosa e afetiva.

Diferente de Zelda em *Armação Ilimitada*, ela tem um relacionamento sério com os namorados e não fica com outras pessoas além dos dois. Apesar de receber críticas por se relacionar com dois homens, Aline não se incomoda. O amor deles é malvisto pela síndica do prédio onde mora, que está sempre buscando uma justificativa para expulsar os jovens de seu apartamento. Já os pais de Aline são personagens mais liberais e apoiam o namoro da filha.

Aline foi adaptada da história em quadrinhos escrita por Adão Iturrusgarai, mas as similaridades entre os dois se resumem ao nome dos personagens e seu relacionamento a três. Nos quadrinhos, a personagem é uma mulher ninfomaníaca, que trai os namorados com diversos homens e só pensa em sexo. Seguindo as lógicas de produção da Rede Globo, na adaptação televisiva, a relação entre os três é exposta mais como uma amizade, e tratada de forma mais leve e infantil. Não há cenas de sexo ou nudez, e raramente ocorre um beijo entre os personagens.

Em entrevista para o site da revista *Veja*¹¹, o roteirista Mauro Wilson afirma que “Não dava para colocar na televisão uma mulher tão livre como é a Aline dos quadrinhos”. De acordo com ele, a transformação de Aline em uma comédia romântica foi uma tentativa de não chocar o público do veículo. O fato de o relacionamento ser tratado como uma brincadeira e não ter conflitos buscava uma aceitação maior do público diante de um relacionamento composto por três pessoas.

As adaptações realizadas para agradar o telespectador da Globo não foram suficientes para manter *Aline* no ar. Em sua segunda temporada, a série foi retirada da grade antes do tempo previsto por ter um índice de audiência abaixo do esperado: a estreia alcançou 16 pontos no Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE). Exibida às quintas-feiras, às 22h10 durante a primeira temporada e às 23h na segunda temporada, a série foi substituída por filmes nacionais.

Atualmente, em 2015, tivemos o caso da personagem Esther, vivida por Regina Duarte na novela *Sete Vidas*. Viúva de uma mulher, ela é mãe dos gêmeos Luís e Laila, gerados via doador anônimo de sêmen. Viveu por muitos anos na Califórnia, onde teve uma escola de arte-educação de prestígio. Essa característica, também presente no caso de Zelda, é típica para perceber que as personagens independentes e libertárias da Rede Globo sempre vêm de fora, trazendo novos valores. Em entrevista ao site RD1¹², a atriz Regina Duarte afirmou que o contexto era “mostrar uma mulher livre na vida para assumir os seus desejos, sua capacidade de se envolver com pessoas através do amor e do afeto, da cumplicidade sem se preocupar de qual gênero é essa pessoa”.

No entanto, depois de perder a sua esposa e voltar para o Brasil, ela se relaciona apenas com outros homens. Sua disputa com o casamento tradicional se dá na dificuldade de aceitar o casamento do seu filho com Branca, mulher que considera conservadora, consumista e “careta”. A personagem Branca acha que Esther é uma péssima influência para as crianças e tenta esconder a sua orientação sexual, chegando até a inventar um avô fictício para os filhos.

11. Disponível em: veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/menos-sexo-quadrinhos-aline-estreia-globo. Acesso em: 28 jun. 2015.

12. Disponível em: rd1.ig.com.br/e-uma-mulher-que-esta-aberta-ao-amor-revela-regina-duarte-sobre-nova-1personagem. Acesso em: 20 jun. 2015.

Esther tensiona não somente o caráter heteronormativo do casamento tradicional, mas também as funções da mulher na sociedade. Apesar da trama não mostrar como era a vida com a sua ex-mulher Vivian, as cenas de Esther sempre trazem uma discussão sobre o seu papel de mulher e de mãe, muitas vezes sendo até controlada e questionada pelos filhos, se permitindo viver novas experiências, bagunçar a casa, mas sempre lutando a favor das causas em que acredita, seja a partir do seu trabalho ou da educação dos netos.

Observando o mapa, podemos perceber que as lógicas de produção da Rede Globo não permitem que as questões sexuais de Esther sejam trabalhadas na narrativa, talvez resultado da recepção de *Babilônia*, novela que apresenta um casal de lésbicas idosas e que foi muito criticada pela recepção. Nessas lógicas de produção, também se destaca o horário de exibição da novela, que atingiu crianças e abordou questões de uma forma mais leve. Por outro lado, a presença de uma família não convencional, de lésbicas que realizam inseminação artificial, mostra que, num momento em que o casamento homoafetivo já é aceito como união estável, estes novos modelos de família entram na disputa e ganham representatividade na televisão.

Considerações Finais

Durante a análise oriunda da disciplina Comunicação e Cultura Contemporânea da Faculdade de Comunicação da UFBA, percebemos a força da televisão como um espaço de disputa de poder, que acompanha as transformações da sociedade nas tensões entre as práticas da vida cotidiana (socialidades) e o reconhecimento formal de novos modelos, identificados nas leis e estatutos (institucionalidades). Os casos analisados demonstram como o casamento ainda é central nas narrativas seriadas da Rede Globo, fortemente atrelado ao melodrama como matriz cultural, em que o encontro do amor verdadeiro é reconhecido apenas através da união matrimonial. A novela reforça esse modelo, mesmo quando se propõe a abordar novos temas.

Tentando realizar uma análise apenas de representação, encontramos também a questão de gênero como essencial para pensar a construção das personagens, já que a emissora cria um espaço para fugir deste padrão, ocupado pelos seriados, que permitem uma maior

inovação em estilo e temática, mas ainda assim estão incluídos nas lógicas de produção da emissora. As próprias idas e vindas amorosas dessas mulheres, principalmente diante das situações do casamento, podem ser justificadas a partir das características de cada subgênero da ficção televisiva.

Observamos que não existe uma evolução histórica das representações, mas sim avanços e retrocessos que acompanham os discursos hegemônicos, suas transformações e resistências. Em um contexto pós-ditadura, por exemplo, quando a sociedade estava lutando por liberdades, encontramos mais representações que tensionam o casamento do que hoje, em que vemos um aumento do conservadorismo e a resistência do público em aceitar novas representações na televisão, como as relações homoafetivas e o amor livre.

Referências Bibliográficas

DEL PRIORE, Mary. *História do Amor no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: vontade de saber*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

_____. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GOMES, Itania M. M. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.

_____. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania M. M.; JANOTTI JUNIOR, J. S. (Orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, 2011.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, Cultura e Hegemonia, 4. ed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b, p. 11-21.

MIRANDA, Maria da Graça Gonçalves Paz. *Estatuto da Mulher Casada de 1962*. 2013. 50f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RUBIM, Lindinalva S. O. *A representação feminina na TV brasileira*. In: X Encontro Nacional da COMPÓS. Brasília, 2001. Disponível em: <compos.org.br/data/biblioteca_1324.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Programação de alto nível no jornalismo de dados¹

RENATA M. DE OLIVEIRA SILVA PINTO²

ROSIANE C. DE FREITAS (ORIENTADORA)³

Este artigo visa a análise de como pode ser feito o uso da linguagem de programação de alto nível⁴ no Jornalismo Guiado por Dados - ou somente Jornalismo de Dados, ressaltando alguns pontos do Trabalho de Conclusão de Curso com o mesmo nome publicado em 2014.

Para isso, reflete sobre o uso desse tipo de jornalismo e, como exemplo de utilização no Brasil, analisa o Basômetro, ferramenta criada pelo Estadão Dados – grupo dentro do jornal o Estado de S. Paulo – que

1. Trabalho inicialmente apresentado na Divisão Temática Jornalismo, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Bacharela em Comunicação Social – Jornalismo, na Universidade Positivo em 2014.

3. Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Jornalismo, na Universidade Positivo.

4. Neste documento usaremos a definição de “linguagem de programação de alto nível” de acordo com Amariz em artigo publicado no site Info Escola, em que afirma que “linguagem de alto nível está muito mais próxima do programador do que do dispositivo, ou seja, é uma linguagem muito mais intuitiva” e que a “linguagem de programação é uma forma de determinarmos como um dispositivo deve trabalhar. É como se déssemos ordens para esses dispositivos que podem ser simples, como por exemplo, um carregador de pilhas ou mais complexos como um computador”.

contabiliza os votos dos políticos da Câmara de Deputados e do Senado Federal a partir do Jornalismo de Dados em conjunto com programação.

Neste documento, é introduzida a especificidade do Jornalismo de Dados, de forma a mostrar como seu uso é algo novo no Brasil e pode ser uma boa aposta para a crise atual da profissão. Em seguida apontando para o tema de usos de linguagens de programação alto nível, como a *Ruby* e a *Phyton*, que são as mais utilizadas pelos jornalistas da área.

Dado o cenário apresentado, este artigo tem a intenção principal de analisar a utilização da programação de linguagem de alto nível no Jornalismo de Dados. De forma mais específica, ele expõe a utilidade dos códigos a partir da abordagem das suas respectivas funções. Também apresenta entrevistas realizadas com jornalistas da área ligados ao Basômetro, como apontado anteriormente, que fazem uso da programação. Assim, analisa o produto citado de forma a demonstrar a necessidade da ferramenta de códigos para sua criação e seu papel na profissão.

A partir dos objetivos mencionados, fica a questão: como o uso de linguagem de programação de alto nível auxilia a produção no Jornalismo de Dados? Uma hipótese é a de que a programação pode ser uma importante ferramenta para a profissão, mas não a ponto de tornar obrigatória para o jornalista a sua aprendizagem.

Era da informação e o Jornalismo de Dados

Atualmente, com as informações disseminadas e cada vez mais ao alcance dos jornalistas, o Jornalismo de Dados surge para traduzi-las ao leitor. A expressiva quantidade de dados disponíveis na Internet e nos órgãos governamentais se mostrou um desafio para o jornalismo, que por sua vez teve que aprender a manejá-los e mostrá-los ao leitor de forma a facilitar a compreensão de informações complexas. Em seu livro, Bonegru faz apontamentos sobre a evolução para o Jornalismo de Dados:

Mesmo que talvez não exista uma diferença nos objetivos e técnicas, o surgimento do rótulo “jornalismo de dados” no começo do século indica uma nova fase onde o grande volume

de dados livremente disponível online – combinado com sofisticadas ferramentas centradas no usuário, auto publicação e ferramentas de *crowdsourcing*⁵ – habilita mais pessoas a trabalhar com mais dados mais facilmente do que nunca. (BONEGRU, 2012, posição 474 de 4194, tradução nossa).

O jornalismo como profissão vem enfrentando diversos desafios para se adaptar ao público nesta era de informações abundantes. Em resposta a esses obstáculos o Jornalismo de Dados traz alternativas para fazer uso dessas informações e atrair o interesse do público, através da especialização. Nesse sentido, ensina Matzat:

Em alguns anos, o fluxo de trabalho do jornalismo de dados estará naturalmente engendrado nas redações, pois os *websites* terão que mudar. A quantidade de dados que está publicamente disponível irá continuar a crescer. Porém, com sorte, novas tecnologias irão continuar a nos permitir encontrar novas formas de produzir matérias. (MATZAT, 2012, apud BOUNEGRU; CHAMBERS; GRAY, 2012, posição 1050 de 4194, tradução nossa).

O Jornalismo de Dados surge como uma ferramenta única, que conquista usuários pela forma clara de divulgar dados complexos de interesse público. Para que se possa melhor visualizar o conteúdo que está sendo transmitido, costumam ser utilizados diferentes gráficos (muitas vezes interativos) capazes de passar ideias mais claras ao público, como no próprio exemplo brasileiro, o Basômetro que será abortado em detalhes mais para frente.

Outro ponto, é o fato de que o profissional capacitado na área de manuseio dos códigos é valorizado no mercado de trabalho jornalístico, tendo em vista a notória falta de afinidade dos jornalistas com as ciências exatas. Uma vez que possuir tal conhecimento tem chamado a atenção em diversas redações pelo mundo, tais como a do *New York Times*, em Nova Iorque, segundo informa Aron Pilhofer, antigo editor de notícias

5. *Crowdsourcing* é um descendente do jornalismo tradicional, em que os leitores ou usuários são encorajados a fazer uma ligação e contar a notícia acontecendo perto deles. A audiência coletivamente sabe mais que o repórter e fazer o *crowdsourcing* é um bom modo de coletar diferentes pontos de vista que de outra maneira não seriam ouvidos (LUCKIE, 2011, posição 306 de 3115, tradução nossa).

interativas daquele jornal (PILHOFER, 2013, informação verbal)⁶.

Jornalismo de dados e programação de alto nível

Faz menos de uma década que a ferramenta foi incorporada pelo Jornalismo. Esse recente interesse decorreu da percepção dos benefícios dessa ferramenta da era da informação, como afirma Pedro Markun, da Transparência Hacker: “Jornalistas não possuem tempo para gastar transcrevendo coisas manualmente e se batendo tentando retirar dados de PDFs, então aprender um pouco de código (ou sabendo onde encontrar pessoas que possam ajudar) é incrivelmente valioso” (MARKUN, 2012, apud BOUNEGRU; CHAMBERS; GRAY, 2012, posição 280 de 4194, tradução nossa).

A programação auxilia o repórter a conseguir informações de sites através de diversas técnicas. Um exemplo é a da raspagem de dados, a qual permite transferir os dados que se encontram na página da internet para um programa capaz de possibilitar o seu manuseio, como o *Microsoft Excel* ou o *Microsoft Access*.

Segundo Lindenberg, “durante a raspagem de dados você está extraindo conteúdo estruturado de uma página comum da *web* com a ajuda de uma ferramenta de raspagem ou através da programação de um pequeno pedaço de código” (LINDENBERG, 2012, apud GRAY, CHAMBERS e BOUNEGRU, 2012, posição 2294 de 4194, tradução nossa).

A maioria dos jornalistas opta por linguagens de alto nível: por serem mais compreensíveis, o seu uso é facilitado. Ao fazer uso de palavras do cotidiano para construir comandos complexos, a linguagem se torna mais acessível. *Ruby* e o *Python* são as linguagens de programação mais populares no meio jornalístico, e por isso foram selecionadas para este estudo. Ambas possuem fácil manuseio e baixa complexidade, chegando quase a ser intuitivas. A diferenciação entre elas, a nível geral é bastante sutil, eis que se restringe a termos específicos utilizados em seus comandos e funções.

Em seu livro sobre a linguagem *Python*, Mark Lutz afirma que essa enfatiza a leitura dos códigos, a funcionalidade das bibliotecas e

6. PILHOFER, Aron. *Conversa após curso no Universidade Positivo*, Curitiba – PR, em 22/11/2013.

o design, de modo a aperfeiçoar a produção, qualidade de software, portabilidade de programa e integração de componentes (LUTZ, 2014). Já a linguagem *Ruby* é conceituada em seu site oficial como “uma linguagem dinâmica, *open source*⁷ com foco na simplicidade e na produtividade, possuindo uma sintaxe elegante de leitura natural e fácil escrita” (RUBY, 2014).

Metodologia de Pesquisa

Nesta secção, será abordada a entrevista semiestruturada como metodologia de pesquisa deste trabalho, a razão da sua escolha e a forma como foi realizada a pesquisa. A escolha pela técnica da entrevista se deve à possibilidade de adaptação das perguntas e à possibilidade de percepção pessoal da reação do entrevistado, ou informante.

Ao se realizar o diálogo por meio de ligação via *Skype* – no caso das entrevistas realizadas para esse trabalho – foi possível, por exemplo, avaliar o tom de voz da pessoa ao responder as perguntas algo que questionários não permitem e que pode afetar o curso da pesquisa. Além disso, a possibilidade de reformulação ou adição de perguntas na entrevista permite que sejam abordados novos pontos de interesse.

Muitos autores consideram a entrevista como a técnica por excelência na investigação social, atribuindo-lhe valor semelhante ao tubo de ensaio na Química e ao microscópio na Microbiologia. Por sua flexibilidade é adotada como técnica fundamental de investigação nos mais diversos campos (...). (GIL, 1999, p. 117)

Essa liberdade é também o motivo da escolha pela entrevista semiestruturada, na qual se tem um roteiro simples que direciona a entrevista, mas que não a define por inteiro. O guia Mason (2002) foi seguido para a preparação das entrevistas deste estudo, cujo roteiro, nele baseado, será apresentado mais adiante. Escolheu-se esse guia por acreditar-se ser o mais eficiente e compatível com a preocupação da pesquisadora de possuir um bom preparo no momento da realização da entrevista com os profissionais da área.

Os profissionais entrevistados para este trabalho foram escolhidos em razão de estarem envolvidos na autoria e manutenção

7. Possui código aberto, ou seja, é possível fazer consultas ao núcleo do programa.

da ferramenta Basômetro, da equipe Estadão Dados, do Jornal Estado de S. Paulo, e de, por essa razão, possuírem a visão de como ocorre a utilização da programação no Jornalismo de Dados no Brasil.

Planejamento das Entrevistas

Como apontado no início do capítulo, o planejamento das entrevistas foi realizado tendo como base as 7 sugestões de Mason em seu livro “Qualitative Researching” (Pesquisa Qualitativa) e também levando em conta as hipóteses estabelecidas. Com isso abaixo está o planejamento das perguntas feitas nas entrevistas escolhidas para este artigo com todos os passos desenvolvidos em tópicos:

- a. Uso de programação no Jornalismo de Dados - Quais são os benefícios da programação no trabalho jornalístico?
- b. Obtenção de dados para fazer matérias - Quais as formas de obtenção de dados que mais usa, particularmente? O que o faz escolher por uma ou outra forma?
- c. Diferencial profissional - A programação é tida como um diferencial dentro do próprio Jornalismo de Dados? É essencial que o jornalista aprenda programação? Tem algum benefício para o profissional? Há alguma dificuldade?
- d. Limite entre ser jornalista e ser programador - Existe um ponto limite entre as funções? Programar altera a função de ser jornalista? Jornalista que programa mais que apura informações e escreve está sendo mais programador e menos jornalista?
- e. Disseminação do Jornalismo de Dados no Brasil - No país os jornalistas estão se interessando cada vez mais pelo campo de trabalho? Redações estão aceitando ou até pedindo por profissionais especializados na área ou estão incentivando os seus atuais?

A partir desse planejamento, pode-se perceber que as ideias de Jennifer Mason (2002) foram adaptadas de acordo com a necessidade deste trabalho. Assim, foram expostas apenas algumas ideias para cada pergunta ou apontamento, em algumas mais, em outras com menos quantidade de acordo com a relevância e complexidade. Além disso, perguntas mais direcionadas foram criadas a partir do momento que a autora decidiu pelo Basômetro e os entrevistados escolhidos.

Todas as entrevistas foram gravadas por meio do computador através do uso do *MP3 Skype Recorder* instalado do programa utilizado para o contato por voz, o *Skype*. Para melhor análise da função de cada um na produção foi conversado com um integrante selecionado por vez.

Introdução à ferramenta analisada

Antes de expor a análise feita através das entrevistas semiestruturadas será feita a apresentação da ferramenta estudada. O Basômetro foi criado em maio de 2012 pelo grupo Estadão Dados, do jornal O Estado de S. Paulo (chamado também de Estadão), coordenado por José Roberto Toledo, jornalista e diretor da ABRAJI – Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo.

A ferramenta analisa a taxa de governismo dos políticos da Câmara Federal e do Senado através dos dados das votações realizadas nas casas. Possibilita o usuário de visualizar quão a favor ou contra certo deputado, senador ou legenda é do governo, podendo também consultar quais foram os votos em cada proposição desde 2003. “A interface intuitiva permite a aplicação de filtros e a seleção de períodos de tempo ou votações específicas, dando elementos para que cada um conte sua própria história” (BRAMATTI, 2014, apud DANTAS; TOLEDO; TEIXEIRA, p. 226, 2014).

No site é possível escolher o governo a ser consultado, desde 2003 até 2015. Em relação aos votos no próprio site da ferramenta o texto explica como foi feita a escolha:

Foram consideradas todas as votações nominais, as únicas em que o voto individual é computado, que ocorreram desde o início de 2011. No caso da Câmara, não entraram no levantamento os casos em que o governo não orientou os deputados sobre como votar. No Senado, foi usado como referência o voto do líder do governo na Casa (ESTADÃO DADOS, 2014).

Os votos dos parlamentares são obtidos através do uso das APIs⁸ (*Application Programming Interface* ou Interface de Programação de

8. “API é um conjunto de rotinas e padrões de programação para acesso a um aplicativo de software ou plataforma baseado na *Web*” (CANALTECH, 2014). Tem a forma de uma página de internet comum, mas é possível inserir códigos de programação (como Python) que comandam a API. “A API é como se fosse um site na aparência, só que ela funciona diferente: Você digita um comando do que você está procurando e ela mostra no site as informações de maneira estruturada” (BURGARELLI, 2014, informação verbal).

Aplicativos, em sua tradução para português) dos sites dos dois órgãos através do uso de *Phyton*. A disponibilização das APIs nos sites da Câmara e do Senado é um avanço para a política de Dados Abertos, por facilitar a automação da captura de dados por meio da programação.

O uso de códigos nessa ferramenta é focado nas linguagens *Phyton*, de alto nível, e principalmente em *JavaScript*, que funciona junto com códigos *HTML* de páginas de internet. A última linguagem é o que gera os gráficos e a interatividade do Basômetro e a primeira faz a raspagem dos dados das APIs.

A interatividade e manuseio permitem a qualquer um descobrir informações inusitadas e nunca pensadas por suas possibilidades, principalmente jornalistas a procura de boas histórias, desde que citem a fonte dos dados.

Análise das entrevistas

Esta seção aborda as respostas e análises dos pontos levantados ao longo do texto anteriormente. Como forma de organizar os pensamentos a autora escolheu seguir a divisão das perguntas estabelecidas no Planejamento. Assim, apresentando as ideias conjuntas dos membros que trabalharam e trabalham com o Basômetro.

As perguntas tiveram poucas variações, sendo algumas adicionadas em relação ao assunto tratado ou retiradas por não ser do perfil do profissional. As entrevistas tiveram em média uma hora e vinte minutos de duração, com um total de cinco horas e vinte minutos de gravação.

Os profissionais entrevistados foram: Rodrigo Burgarelli, jornalista responsável pela manutenção do Basômetro (formado em Jornalismo); Diego Rabatone, programador do Estadão Dados (formando de Engenharia da Computação); Carlos Lemos, designer, programador e jornalista esportivo, primeiro a programar a ferramenta (formado em Artes Plásticas e bacharel em Multimídia); e Eduardo (Tcha Tcho) Malpeli, infografista que realizou a programação publicada.

Uso de programação no jornalismo de dados

A ideia de que a programação é um benefício para o jornalismo, principalmente em relação aos dados é unânime entre os entrevistados.

Rodrigo Burgarelli (2014) aponta que ela abre possibilidades para matérias importantes e apenas é preciso existir alguém presente que saiba programar que é possível realizá-las.

Um exemplo usado por Diego Rabatone (2014) é o próprio Basômetro: “é humanamente impossível de analisar todos os votos para chegar numa conclusão como se chega com o Basômetro”. Para o programador que trabalha no Estadão Dados esse conhecimento é uma necessidade, principalmente para se fazer análises de grandes quantidades dados que não são suportados por programas como Excel que possui um limite do que consegue analisar.

Os benefícios, na sua visão, são muitos: Programar acelera o tempo gasto, é apenas necessário fazer uma vez o código, depois é só repetir ou alterar as variáveis; por ser algo mais automatizado, fica menos sujeito a falhas; e linguagens como o R⁹ fazem a análise do banco de dados rapidamente (RABATONE, 2014). Mesmo assim, o jornalista não precisa fazer essa programação, pode ser outro profissional, mas é importante que tenha a habilidade de fazer mudanças no código da análise para que possa usá-lo em outras situações (id.). Ou ainda para se ter mais confiança no que está publicando e colocando seu nome assinado.

Ao mesmo tempo em que Carlos Lemos (2014) se anima com as possibilidades que esse uso cria, essa atividade no jornalismo o preocupa. Acredita que a programação está presente em todo o espectro da difusão de informação, tanto na apuração, como na produção e apresentação (id.). Chega a afirmar que em alguns casos se consegue fazer disso a sua profissão (id.).

Já Burgarelli (2014) acredita que os jornalistas em geral ainda não sabem da importância da programação, mas é uma questão de tempo. “Pouco a pouco fui percebendo que teriam várias outras matérias que eu só conseguiria fazendo isso: meu interesse foi crescendo” (id.), contou o jornalista de dados, após exemplificar um caso em que usou scripts para automatizar tarefas na análise de tabelas de horários de voos.

Relata também que um colega da equipe do Estadão Dados que
9. “R é uma linguagem de programação, voltada para análise estatística e produção de gráficos” (INFO ESCOLA, 2014).

fez mestrado nos Estados Unidos começou a ensinar programação em R e a partir disso aprendeu sozinho, procurando informações na internet. Atualmente, sempre que possuem um projeto usam o *Google* para descobrir maneiras de programar e o passo a passo. Além disso, teve a oportunidade de passar um semestre na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, e fazer uma matéria de Jornalismo Computacional, onde aprendeu *Python*, que usa no Basômetro (BURGARELLI, 2014).

Obtenção de Dados

Se a informação não é possível de ser conseguida nos modos “tradicionais”, os jornalistas podem ir por outros meios. Rodrigo Burgarelli (2014) aponta o uso de automatização por meio de programação para capturar informações de sites com muitas tabelas ou a raspagem de dados quando o que precisa está em mais de uma página.

Quando o profissional não tem conhecimento de programação o jornalista do Estadão Dados ressalta o uso de programas prontos, como o *Outwit Hub* para realizar a raspagem de dados e o *Google Refine* para limpar os dados como quer (id.). O problema de usá-los é quando se precisa fazer uma tarefa grande e repetitiva por semanas ou meses.

Esses programas são importantes como porta de entrada, segundo Carlos Lemos (2014). Para ele, por serem coisas pré-estabelecidas para problemas mais abrangentes e gerais, não atendem as especificidades de cada caso (id.).

Diego Rabatone (2014), por sua vez, prefere quando pode utilizar a API e retirar o que precisa com alguns códigos de *Phyton*. Entretanto, quando não existe ele faz a raspagem de dados automatizada por meio de programação de “robôs” (id.).

Gosta da linguagem *Phyton* por acreditar ser mais limpa e por ter mais recursos prontos e já embutidos na linguagem, o que facilita muito o trabalho (id.). Como é programador de formação já possui a habilidade com os códigos e o trabalho não é tão extenso quanto para um jornalista que está aprendendo.

Diferencial Profissional

Rodrigo Burgarelli (2014), jornalista, revela que é justamente

pela programação ser um diferencial no jornalismo que está interessado. Afirma que o fato de gostar da atividade auxilia muito e percebe que são poucas as pessoas que têm esse conhecimento dentro de uma redação, e destes menos ainda são jornalistas (id.). “Jornalista mesmo eu não sei de outra pessoa que faça isso que não seja eu” (id.).

Ao aprender programação, ao menos ter noções dela, a pessoa entende a lógica e o conceito da atividade, e passa a ter ideias de trabalho que não teria anteriormente, segundo Diego Rabatone (2014). Para ele essa é uma bagagem que acrescenta muito no valor do profissional (id.).

Carlos Lemos (2014) também concorda que é um diferencial, no seu caso também não era ligado a dados, mas foi solicitado. Saber programação tem valor, principalmente no departamento de dados de uma empresa de comunicação. A pessoa que tem uma base jornalística e adiciona a programação ao seu conhecimento tem propensão a chamar mais atenção pelo inusitado da sua posição e pelo fato de que cria mais possibilidades únicas de matérias para a empresa.

Os três entrevistados mais discutidos concordam que não chega a ser essencial aprender a programar, mesmo sendo um bom diferencial, e também que nunca chegará a ser. Para Burgarelli (2014), como já apontou anteriormente, ter essa habilidade dentro de uma redação é uma característica dentre várias existentes nos diversos perfis que compõem uma redação.

É certo que há muito espaço para quem não tem esse conhecimento, comenta Rabatone (2014), por isso não chega a ser essencial. Na sua visão é um diferencial principalmente para quem está começando a trabalhar, nessa situação chega a ser algo fundamental (id.).

No futuro, pode chegar a ser um conhecimento quase necessário, mas é suficiente apenas ter os conceitos da atividade. “É bom aprender a programar como qualquer outra função, como saber desenhar ou fotografar”, comenta Carlos Lemos (2014). Além disso, acredita que os jornalistas possuem dificuldade para aprender a programar por não ser algo que estava na perspectiva quando se formaram (id.).

Já Rabatone (2014) vê uma mistura de desinteresse e medo no aprendizado. Para o programador as pessoas possuem o discurso de não

saber, não ser capaz, que não é para ela, mas precisam parar de ter medo, mas é apenas uma questão de dedicação e esforço (id.).

Rodrigo Burgarelli (2014) percebe a dificuldade pela diferença do pensamento que ambas as atividades envolvem, a lógica da leitura e escrita é diferente da lógica exata dos códigos. Ressalta que muitas vezes quem faz jornalismo não gosta de matemática (id.). Mesmo assim, para ele a tendência é que isso mude (id.).

Usos de Programação no Jornalismo

Existem três tipos de usos de programação no jornalismo segundo Rodrigo Burgarelli (2014): análise de dados, que é compreender o que eles significam, em que utilizam a linguagem R; raspagem de dados (scraping) que é capturar informações não estruturadas que estão em páginas da internet e organizá-las em banco de dados ou tabelas, que utiliza Python; e a visualização, que é apresentar o que trabalharam para o leitor, em infográficos, aplicativos e interativos, que podem ser feitos com *HTML* ou *Java Script*.

No dia-a-dia, para Carlos Lemos (2014), faz mais uso de programação em gráficos, ou aplicações onde as pessoas podem inserir os próprios dados e enriquecer o banco de dados da empresa. Além disso, cita que também pode utilizar isso para coisas mais simples como a busca por pautas (id.).

Em sua opinião existe uma série de usos dos códigos no trabalho diário e que não existe uma linguagem de programação certa, é preciso adequar a solução ao problema, perceber o que é mais rápido e o que já possui fácil acesso, pois o prazo é muito importante numa redação (id.).

No caso do Basômetro, Burgarelli (2014) conta que para fazer consulta na API utilizam a linguagem *Python* e o esqueleto gráfico foi construído em *Java Script*, como já apontado. A segunda linguagem é usada para baixar os dados no browser do computador e “desenhar” na máquina a infografia da ferramenta (id.).

Limite entre ser jornalista e programador

Novamente, Carlos Lemos (2014) é direto: não acredita que tal

limite exista. Para o designer, programador e jornalista esportivo, é a forma que a pessoa lida com o dia a dia do trabalho que impacta no tipo de profissional que é baseado nas escolhas que faz (id.). Acredita que pode acontecer uma alteração no modo de trabalho, pela programação possuir um método muito específico pode influenciar em certos aspectos do jornalismo que não está esperando lidar (id.).

Já o programador Diego Rabatone (2014) acredita que ambas as funções se influenciam e fazem parte dos profissionais necessários para uma equipe de dados, no Estadão Dados mesmo existem perfis diferentes que se complementam na equipe. Embora aponte que é possível existir um limite em relação ao que se dedica mais:

“Se é uma pessoa que se dedica mais a escrever os textos e fazer as análises do que desenvolver ferramentas e automatizar as análises do ponto de vista da programação, o cara é mais jornalista que programador. Mas se em algum momento ele fazer cursos e aprender a programar mais do que escrever textos e fazer análises, naquele momento ele vai ser mais um programador do que um jornalista” (RABATONE, 2014).

Já Rodrigo Burgarelli (2014), jornalista do Estadão Dados, aponta que programação é uma técnica que utiliza para fazer jornalismo e que a sua profissão é jornalista. Usando seu caso como exemplo, ressalva que escrever códigos é uma função específica que tem no jornal (id.). Mesmo assim, acredita que é importante aprender bastante sobre os códigos, mas nunca vai deixar de ser jornalista, pois a sua intenção é melhorar a técnica de apuração (id.).

Disseminação do jornalismo de dados no Brasil

Existe um interesse ainda incipiente de Jornalismo de Dados no Brasil, segundo Rodrigo Burgarelli (2014), mas ele percebe que as pessoas estão cada vez mais interessadas. Em seus quatro anos de Jornal O Estado de S. Paulo, percebeu a diferença: “Antes se surpreendiam só por eu saber usar uma tabela de *Excel*, fazendo o básico, hoje em dia muita gente já sabe - os repórteres novos já sabem - está rolando uma interação. Estão levando isso mais a sério, mas é um processo que está começando ainda” (id.).

Principalmente, ao comparar com a redação mais desenvolvida como a do *New York Times* que possui mais de 20 profissionais a disposição da equipe de notícias interativas, trabalhando com dados e visualização, mas eles tiveram o processo iniciado antes, apontou o jornalista. Os profissionais brasileiros ainda estão iniciando no ambiente dos dados, mas é possível perceber o interesse surgindo. Nos congressos de jornalismo investigativo cada vez mais se abre espaço para se discutir e aprender sobre Jornalismo de Dados.

As redações no Brasil estão procurando profissional com esse conhecimento, o Estadão Dados é um exemplo disso (BURGARELLI, 2014). A equipe tem um ambiente de experimentação e de parceria, onde possuem espaço para aprender, como no caso dele próprio que ganhou a bolsa para estudar na Universidade Columbia, em Nova Iorque, nos Estados Unidos (id.).

Considerações finais

A partir do que foi discutido ao longo deste artigo foi possível perceber o Basômetro como ferramenta criada a partir de técnicas do Jornalismo de Dados cuja criação não seria possível sem o uso de programação. Isso acontece pela grande quantidade de dados que analisa e pela interatividade existente no manuseio dos gráficos. Deste modo comprova que a programação é um auxílio para o Jornalismo de Dados.

Principalmente ao fazer a raspagem dos dados em grande quantidade. Ao invés de utilizar o copiar e colar durante horas numa tabela de *Excel*, o uso de códigos facilita o trabalho por ser necessário apenas alguns minutos para se escrever (se já não existe pronto, ou semi-pronto na internet) e um pouco mais para rodar.

Saber escrever códigos é um bom diferencial para o jornalista da área. É uma habilidade rara dentre os profissionais de redação como foi comentado por Rodrigo Burgarelli (2014), especialmente difícil de se encontrar entre repórteres. Ao mesmo tempo é um aprendizado que facilita funções de jornalistas de dados e acrescenta atrativos para uma reportagem com infográficos e interatividade. Possuir esse conhecimento acabou de se tornar mais um perfil de redação, como apontado na análise por Diego Rabatone (2014).

É recomendado que exista alguém com esse conhecimento na equipe de dados, assim como é importante se ter a pessoa que faça bons gráficos ou quem sabe estatística para analisar os números. Por isso, a não obrigatoriedade de saber codificar, apenas de se conhecer o que oferece para entender como pode se tirar pautas é suficiente para os que não se interessam por se aprofundar no assunto e possuem outra especialização como as exemplificadas.

Essa nova forma de se fazer jornalismo cria algumas questões dentro da profissão. Uma delas é o limite entre a função de ser jornalista e programar. A partir do que foi discutido é possível chegar à conclusão que é algo relativo. Tudo depende do local que trabalha, do que foi contratado para fazer e que tipo de atividade realiza. Entretanto, dificilmente um jornalista vai passar a apenas ser considerado programador, pois existem perfis específicos que cada profissional é designado em uma redação e principalmente numa equipe de dados.

Ainda seguindo na linha da programação é preciso expor que ao contrário do que foi apontado no início desta monografia as linguagens de alto nível mais usadas nas redações eram *Phyton* e *Ruby* não se confirmou. Dessas apenas *Phyton* foi citada e outras que não tinham sido abordadas como *Java Script*, *R* e *PHP* surgiram nas entrevistas. A partir disso é possível perceber que pelo fato dos livros existentes sobre o assunto possuírem origem estrangeira não foi possível estabelecer uma estimativa próxima da realidade brasileira.

O uso de programação é uma alternativa para chamar atenção das pessoas, mas é desafiador utilizar informações cada vez mais complexas, e deixa-las compreensivas e também atrativas.

A partir desse estudo é possível seguir para uma análise mais profunda da programação no Jornalismo de Dados, como um estudo das atividades do Estadão Dados como equipe da área. Analisar a sua formação e funções dos integrantes, principalmente os que escrevem códigos. Com isso, teria o objetivo de procurar estabelecer um exemplo de como uma redação brasileira faz uso dos dados com o material que é disponível no país.

Referências

BOUNEGRU, Liliana; CHAMBERS, Lucy; GRAY, Jonathan. *The Data Journalism Handbook*. 1ª . 1ª Ed. Sebastopol, CA: The Open Knowledge Foundation, European Journalism Centre, 2012.

AMARIZ, Luiz Carlos. *Linguagem de Programação Alto Nível*. Disponível em: <infoescola.com/engenharia-de-software/linguagem-de-programacao-de-alto-nivel>. Acesso em: 20/03/2014.

BURGARELLI, Rodrigo. *Rodrigo Burgatelli. Depoimento*. [25 de junho 2014]. Entrevista concedida a Renata Martins de Oliveira Silva Pinto.

CANALTECH. *O que é API?*, 2014. Disponível em: <canaltech.com.br/o-que-e/software/O-que-e-API/>. Acesso em: 31/07/2014.

CENTRO DE DESENVOLVIMENTO DO INTERNET EXPLORER. *JavaScript princípios básicos*. Disponível em: <msdn.microsoft.com/pt-br/library/ie/6974wx4d(v=vs.94).aspx>. Acesso em: 22/10/2014.

DANTAS, Humberto; TOLEDO, José Roberto de; TEIXEIRA, Marco Antonio Carvalho. *Análise política & jornalismo de dados: Ensaio a partir do Basômetro*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

ESTADÃO DADOS. *Basômetro*. Disponível em: <estadaodados.com/basometro>. Acesso em: 31/07/2014.

GIL, Antonio Carlos. *Pesquisa Social*. 5ª Ed. São Paulo: Editora Atlas. 1999.

INFO ESOCOLA. *Linguagem de Programação R*. Disponível em: <infoescola.com/informatica/linguagem-de-programacao-r>. Acesso em: 22/10/2014.

LEMONS, Carlos. *Carlos Lemos. Depoimento*[30 de agosto de 2014]. Entrevista concedida a Renata Martins de Oliveira Silva Pinto.

LUCKIE, Mark S.. *The Data Journalist's Handbook*. Estados Unidos da América. O'Reilly Media Inc., 2012. Kindle Version.

LUTZ, Mark. *Python Pocket Reference*. Estados Unidos da América. O'Reilly Media Inc., 2014.

MALPELI, Eduardo. *Eduardo Malpeli. Depoimento*. [26 de junho de 2014] Entrevista concedida a Renata Martins de Oliveira Silva Pinto.

MASON, Jennifer. *Qualitative Researching*. 2ª Ed. Londres, RU: Sage Publications, 2002.

RABATONE, Diego. *Diego Rabatone. Depoimento*. [03 de setembro de 2014] Entrevista concedida a Renata Martins de Oliveira Silva Pinto.

TRIVIÑOS, Augusto N. S.. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: A pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Editora Atlas, 1987.

**PRÊMIO
FRANCISCO MOREL**

Quem foi Francisco Morel?

MAIARA SOBRAL

O nordestino **Francisco Rocha Morel** nasceu na capital do Ceará, no ano de 1927. Foi um dos intelectuais que participou na formação da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Ao lado dos professores José Marques de Melo e Gaudêncio Torquato, dentre outros, esteve presente em momentos decisivos para a consolidação dos estudos comunicacionais no Brasil.

Quando se mudou para a cidade de São Paulo, ele exerceu as profissões de publicitário e advogado. E em 1967, quando recebeu o convite para auxiliar na implantação da ECA, atuou como assessor da diretoria, o que levaria Morel às salas de aula.

Como professor, ele estabeleceu processos de excelência no que tangia à impressão, seu engajamento e dedicação aos projetos gráficos lhe renderiam o título de patrono da gráfica da ECA. Morel foi sócio-fundador da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). Prematuramente, faleceu em 19 de fevereiro de 1984.

A TV Pública e a busca por métodos de verificação da qualidade¹

JOSÉ TARCÍSIO S. OLIVEIRA FILHO²

ILUSKA M. SILVA COUTINHO (ORIENTADORA)³

O conceito de qualidade é objeto de estudo em vários campos de pesquisa. Seu significado, em forma literal, pode ser definido como a busca por um ideal. Em uma discussão sobre a origem da qualidade vinculada à vida das pessoas, Rodrigues (1999) e Vasconcelos (2001) recorrem a antiguidade clássica. O período, marcado até então por disputas de impérios e grandes batalhas entre os povos, como romanos, espartanos e atenienses, ganha uma nova perspectiva quando, através dos princípios da geometria de Euclides, em cerca de 300 a.C., foram geradas melhorias do método de trabalho dos agricultores à margem do Nilo (VASCONCELOS, 2001, p. 01). Na época também foi criada a Lei das Alavancas de Arquimedes, em 287 a.C., que contribuiu para melhorar a qualidade do trabalho e da vida dos trabalhadores, através de menor esforço físico para a realização do ofício (Ibidem, p. 01).

1. Trabalho apresentado no GP Telejornalismo do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Mestrando em Comunicação do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFJF.

3. Orientadora do trabalho. Professora permanente do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFJF.

Com o passar dos anos, a qualidade se consolidou como uma referência para melhorar a vida das pessoas e passou a fazer parte dos princípios norteadores das organizações. Também foram criados métodos para verificar se determinado produto atende a requisitos mínimos de qualidade. Um exemplo, é a norma internacional ISO 9000/9001, uma certificação que indica ao consumidor se determinado produto ou serviço possui qualidade.

Guerra (2010) afirma que através de duas condições – “dispositivos de certificação e experiência do consumidor” ou por “pessoas do seu círculo de convivência” – a indicação da qualidade “representa uma segurança de que o produto oferecido contém efetivamente as características e a funcionalidade pretendidas pelo cliente” (GUERRA, 2010, p.2). Neste sentido, podemos afirmar também que a qualidade está no inconsciente das pessoas a partir do momento em que buscam atender determinada expectativa, seja de um produto ou mesmo de áreas básicas, como saúde, educação e segurança. Portanto, podemos ainda considerar, que a comunicação de qualidade ocupa um espaço de discussão importante. A partir do momento que é considerada um serviço de utilidade pública, como descreve o capítulo V da Constituição Federal, dedicado a Comunicação Social, através do combate aos monopólios, promoção da cultura, educação e regionalismos, entre outros deveres, a qualidade deve ocupar um espaço privilegiado para que a mídia possa atender as necessidades dos espectadores em termos de informação.

Apesar de ser necessária em qualquer organização de comunicação, independentemente do modelo de financiamento, entendemos que os meios públicos merecem um olhar cauteloso devido ao compromisso com o cidadão em relação a autonomia e pensamento crítico – como é o caso da TV pública. “A televisão pública acaba sendo hoje um decisivo lugar de inscrição de novas cidadanias, onde a emancipação social e cultural adquire uma face contemporânea” (BARBERO, 2002, p.57).

Portanto, este trabalho tem o objetivo de compreender os ideais da TV Pública de forma que, aliados a discussões contemporâneas sobre a qualidade, promova uma discussão sobre os modelos de averiguação do conceito em emissoras públicas. Esta busca pode ser vista como uma

forma de levar aos profissionais e telespectadores métodos para avaliar se a comunicação atende a seus princípios e anseios, em concomitância com os aspectos qualitativos correspondentes a referida plataforma. Propõe-se, por fim, a elaboração de uma matriz de avaliação da qualidade que seja acessível aos cidadãos – principais financiadores da TV Pública brasileira.

A qualidade e suas possibilidades de análise no telejornalismo

Durante os quase 18 meses de desenvolvimento desta pesquisa sobre qualidade no telejornalismo – com ênfase em emissoras públicas e privadas - foram várias apresentações sobre o tema em congressos, seminários e encontros. A cada discussão, novas abordagens, desafios e lacunas são descobertas. Unanidades nos debates se referem a importância do objeto, a carência de pesquisas e a complexidade de análise da qualidade em produtos jornalísticos. Utilizando este último ponto como norteador desta discussão consideramos três eixos possíveis de análise como ponto de partida para verificação da qualidade: a gestão, o conteúdo e a técnica.

Em termos da gestão, Bucci, Chiaretti e Fiorini (2012) defendem a análise da qualidade a partir da transparência e de um modelo de financiamento que respalde a independência da emissora. Dos 188 indicadores criados para avaliar a qualidade numa emissora pública, 73 são da categoria “Transparência de Gestão”, que incluem questões como a missão e os propósitos da empresa ou da instituição, a administração dos recursos e o nível de diálogo com a sociedade. Segundo os autores, “quanto mais alto o grau de transparência, mais preparada está a instituição para prestar serviço público de qualidade” (Ibidem, p. 26), já que “só num ambiente de transparência que a sociedade tem condições reais de participar e principalmente de fiscalizar a gestão (Ibidem, p. 26).

A importância na área da gestão, portanto, deve ser vista como uma forma da sociedade acompanhar a movimentação dos recursos, os investimentos e ainda evitar manipulações políticas por parte daqueles que sustentam a emissora do ponto de vista financeiro. Nota-se que a transparência e o incentivo a participação dos cidadãos na gestão também contribuem para a criação do sentimento de pertencimento da TV Pública, importante, principalmente, para países/regiões onde ainda não há adesão popular massiva.

Em relação a qualidade técnica e de conteúdo, consideramos o primeiro como sendo universal. A qualidade técnica corresponde a imagem limpa, com captações criativas, movimentos equilibrados, acompanhados de uma edição que consiga valorizar a relação texto-imagem. O áudio limpo, com valorização do som ambiente e das trilhas, também com uso equilibrado – que varia de acordo com a temática da reportagem – também é um aspecto a ser considerado. Deve-se destacar que o uso do BG tem sua importância qualitativa principalmente quanto oferece alguma informação que complementa a imagem e o texto do repórter. Nesta discussão devemos considerar ainda a qualidade do sinal, a abrangência da emissora no território em que se propõe a cobrir e o acesso aos canais de participação, inclusive via mecanismos oferecidos pela TV Digital.

Quanto ao conteúdo é preciso considerar o telejornalismo como uma construção social, como defendem vários autores, entre eles, Gomes (2006) e Becker (2005). Portanto, a análise da qualidade do conteúdo deve ser realizada considerando a realidade em que as emissoras atuam, mecanismos de regulação e também o conjunto de leis (BORGES, 2014, p.26). Num estudo direcionado ao contexto brasileiro, Gomes (2006) cita as noções de verdade e relevância, cujos significados estariam, respectivamente, ligados a correspondência mais próxima com os fatos e a importância na editoria coberta.

A discussão é estendida a questão de gêneros através do conceito de “modo de endereçamento”, considerada a forma “como um determinado programa se relaciona com sua audiência a partir da construção de um estilo, que o identifica e que o diferencia dos demais” (GOMES, 2006, p. 16). Essa perspectiva levaria em conta aspectos sociais, ideológicos e textuais. Assim, considera-se que a notícia não deve levar em conta apenas o acontecimento, mas também os cidadãos para quem a informação é destinada. Em termos qualitativos, o modo de endereçamento deve ser utilizado para decodificar “como o endereçamento de um determinado programa é construído, a partir de quais elementos, de quais estratégias” (Ibidem, p.18).

Esse recurso de análise também pode ser visto como uma via para a promoção da TV que gera discussão pública cotidiana – mais uma característica da TV de qualidade (BECKER, 2005, p.56). Assim, a

pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro defende que para atingir este objetivo principal, os programas deveriam ser inovadores, universais, ousados e com um compromisso com a diversidade. Numa perspectiva semelhante, e com ênfase no telejornalismo público, Coutinho (2013) também cita a diversidade e destaca a pluralidade. Considera que a TV Pública em seus noticiários deve incentivar a autonomia dos espectadores através da melhor compreensão da realidade (Ibidem, p. 28). Para que este ideal seja alcançado, são necessários a contextualização da informação/acontecimentos, a abordagem do contraditório, a valorização das vozes e o incentivo a participação do cidadão. Em relação a mídia privada, Coutinho (2013) defende que a TV Pública deveria incorporar temáticas que não são enfatizadas pelos noticiários de emissoras de exploração comercial.

Percebe-se que os trabalhos dos pesquisadores citados defendem uma relação estreita da mídia com princípios éticos fundamentais, como o respeito a legislação nacional, às diferenças (religiosa, cultural e de gênero), o combate aos estereótipos e uma mídia que possa atender a todos, independentemente de escolaridade e posição social. Entretanto, um dos grandes desafios do estudo da qualidade é sua aplicação na ótica da verificação. Por isso emerge a necessidade de também discutir as pesquisas que tem como propósito oferecer ferramentas para a verificação da qualidade.

Modelos de verificação da qualidade

Em artigos e livros são comuns os autores apresentarem metodologias empregadas para análises empíricas e também caminhos para que seja verificada a qualidade em conteúdo audiovisual. Alguns estudos oferecem matrizes específicas destinadas a organização jornalística, aos jornalistas e até mesmo, de forma tímida, aos espectadores. Um deles, é a série “Indicadores da Qualidade da Informação Jornalística”, publicada em 2010 pela Unesco em parceria com pesquisadores da Rede Nacional de Observatórios de Imprensa (Renoi). Há ainda o relatório “Indicadores de Desenvolvimento da Mídia: Marco para avaliação do desenvolvimento dos meios de comunicação.” (2010), também formulado pela Unesco, e que traz indicadores e discussões para avaliar o nível de desenvolvimento da mídia no país, como parte

do Programa Internacional para o Desenvolvimento da Comunicação (IPDC).

O relatório voltado a verificação do desenvolvimento da mídia traz como principal objetivo o incentivo ao livre fluxo de informações para que permita a difusão ampla e equilibrada do conhecimento. Há uma forte defesa à liberdade de expressão e ao fortalecimento dos recursos de comunicação dos países em desenvolvimento. O documento traz cinco categorias de indicadores que servem como um termômetro para analisar o desenvolvimento da mídia. O quadro a seguir demonstra uma síntese das propostas:

Categorias de análise e indicadores

Categorias	Indicadores gerais
Um sistema regulatório favorável à liberdade de expressão, ao pluralismo e à diversidade da mídia	Trata de questões relacionadas a legislação, como garantia da liberdade de expressão, políticas públicas, funcionamento do sistema regulatório e combate a censura.
Pluralidade e diversidade da mídia, igualdade de condições no plano econômico e transparência da propriedade	Aborda questões relativas a atitude do Estado para a pluralidade midiática, a independência dos órgãos regulatórios, o estímulo ao desenvolvimento da mídia de forma não discriminatória e a regulamentação da publicidade.
A mídia como uma plataforma para o discurso democrático	São abordados indicadores relacionados a diversidade dos meios de comunicação, inclusive nas práticas empregatícias; a garantia, por parte da lei, dos objetivos do serviço público de radiodifusão; questões relacionadas à justiça e imparcialidade presentes no Código de Radiodifusão; a confiança da população na mídia e a atitude da mídia perante a opinião dos cidadãos.

Capacitação profissional e instituições de apoio à liberdade de expressão, ao pluralismo e à diversidade	Tópicos ligados a capacitação dos profissionais de mídia de acordo com suas necessidades – inclusive gestores; inclusão de aspectos democráticos em cursos acadêmicos; fiscalização da mídia de forma sistemática por parte de Organizações da Sociedade Civil.
A capacidade infraestrutural é suficiente para sustentar uma mídia independente e pluralista	Indicadores relacionadas ao acesso, por parte dos órgãos da mídia, a recursos técnicos modernos para apuração, produção e distribuição da notícia. Também há ênfase na disponibilidade de formas de comunicação para que sejam utilizadas por grupos marginalizados.

Fonte: Indicadores de Desenvolvimento da Mídia, UNESCO, 2010.

As categorias funcionam como grandes eixos temáticos que irão conduzir os indicadores específicos. O fato de determinado país atender aos preceitos indicados é um sinal positivo para uma comunicação de qualidade – já que o desenvolvimento midiático também reflete nas possibilidades de determinada emissora ter os requisitos mínimos para a promoção de uma programação de qualidade. O relatório também fornece meios de verificação para se ter acesso a informações que possam servir de base para responder aos indicadores. Entretanto, muitos destes dados só podem ser acessados através de outras fontes, como pesquisas de opinião e relatórios elaborados por empresas externas. Portanto, deve-se considerar que não há como garantir que a informação necessária para “testar” determinado indicador estará disponível para o jornalista – ou ainda ao cidadão.

Numa vertente mais direcionada a prática, Christofolletti (2010) parte do princípio de que a qualidade deve ser avaliada de forma externa e interna. A primeira compreende regulações estatais do mercado, oferta de graduação e de pós graduação, observatórios de imprensa entre outras organizações que fornecem retorno às empresas da mídia

sobre o que é publicado pelos veículos de comunicação. Já as instâncias internas são representadas por setores das empresas que tem a missão de gerenciar, coordenar e avaliar o que é produzido. Alguns exemplos são os ombudsmans, ouvidores, manuais de jornalismo, entre outros.

Christofolletti (2012) também realiza uma pesquisa com veículos de comunicação em 14 estados. A entrevista consiste em perguntas que atendem a dois eixos: “instrumentos para normatização e gestão da qualidade na imprensa brasileira” – representado por processos e mecanismos de avaliação interna e monitoramento da qualidade, como código de ética, documentos de política de qualidade e divisão de controle da qualidade; e “canais de comunicação com o leitor e divisões de supervisão de qualidade” – com ênfase na interação com o cidadão, como pesquisas de satisfação, serviço de atendimento ao leitor, ombudsman e ouvidor, entre outros. Nota-se, portanto, o estreitamento da relação da qualidade com o retorno dos cidadãos e, conseqüentemente, este vínculo também afetará os processos que serão adotados internamente para a averiguação do conceito no ambiente empresarial.

Em termos de verificação da qualidade, Cerqueira (2010) traz uma lista com vários indicadores. São perguntas que atendem a duas categorias – “Requisitos da Qualidade” e “Gestão da Qualidade” - consideradas pelo autor como essenciais para que o conceito seja trabalhado na prática jornalística. A categoria “Requisitos da Qualidade” apresenta perguntas sobre responsabilidade da direção/lideranças, estratégia e planos, informações e conhecimento e audiência e sociedade. As questões devem ser respondidas para se ter uma noção sobre o preparo da empresa para criar e desenvolver um ambiente voltado para a qualidade jornalística. A segunda categoria, “Gestão da Qualidade”, foca em monitoramento e gerência, recursos humanos, política editorial e inovação e relacionamento com anunciantes. Neste caso, trata-se de temas ligados ao dia a dia empresarial e a manutenção da qualidade. Apesar de ser direcionada a mídia impressa, podemos considerar que a maioria dos indicadores podem ser estendidos para o meio audiovisual, como, por exemplo, a presença de conselhos editoriais, a capacitação permanente dos profissionais, o incentivo à criatividade, a presença de manual de redação, entre outros preceitos.

É interessante notar o diálogo e a convergência do trabalho de Cerqueira (2010) com Guerra (2010). Este último utiliza como parâmetro a certificação de qualidade ISO 9001: 2008. Em síntese, a certificação funciona como uma garantia de que a empresa possui um sistema de qualidade que assegura atingir nos produtos e serviços os requisitos especificados pela norma (ROESCH, 1994, p.14). Ao estreitar este conceito com o jornalismo, Guerra (2010) elabora uma proposta baseada em oito diretrizes. Elas contemplam a presença de um Sistema de Gestão da Qualidade na empresa, com documentos que registram a política, os objetivos e as diretrizes de qualidade. Assim como Cerqueira (2010), considera a responsabilidade da direção/liderança organizacional, estratégia e planos, além da audiência e sociedade.

Outras diretrizes propostas por Guerra (2010) abordam assuntos relacionados a gestão do conhecimento organizacional, incluindo questões relativas a organização e a disponibilização do conteúdo/informações; a gestão de recursos, como a satisfação da audiência e questões ligadas a capacitação e motivação dos profissionais; e mecanismos de avaliação dos resultados da organização em vista a melhorias do produto jornalístico para atender as expectativas da sociedade.

Publicado dois anos depois da série sobre a qualidade elaborada pelos pesquisadores da Renoi, o trabalho de Bucci, Chiaretti e Fiorini (2012) traz um olhar voltado para a radiodifusão pública. Os indicadores contemplam o tripé: gestão, conteúdo e técnica. Também são questões que devem ser respondidas por uma equipe editorial ou mesmo um grupo de especialistas independentes para que realize a avaliação de forma periódica. Apesar das contribuições, é preciso considerar que devido a data de publicação das matrizes, alguns itens considerados como essenciais para a manutenção da qualidade não são citados. Por isso, em estudos anteriores, sugerimos a importância da inclusão de novos parâmetros no intuito de atualizar os verificadores. Entre eles, estão questões relacionadas a Lei de Acesso à Informação, sancionada em 2012 e que facilita e permite o acesso do cidadão a qualquer informação considerada pública, e as parcerias com universidades e

centros de pesquisas⁴. Uma organização comprometida com esses dois fatores – seja através da avaliação da programação ou da divulgação da Lei – está mais preparada para trabalhar a qualidade de forma contínua (OLIVEIRA FILHO, COUTINHO, 2014, p.7-9).

A qualidade na TV Pública brasileira

O surgimento no Brasil de pesquisas sobre a qualidade voltadas para TV Pública, como a de Coutinho (2013) e de Bucci, Chiaretti e Fiorini (2012), é um sinal do amadurecimento desse modelo de radiodifusão no país e também da necessidade de criar uma identidade própria na programação das emissoras públicas. Portanto, dedicamos a nos aprofundar sobre a qualidade através de dois instrumentos: o Manual de Jornalismo da EBC: Somente a Verdade e entrevistas realizadas em março de 2015, na sede da EBC, com quatro profissionais que ocupam cargos estratégicos na organização e que foram discutidas durante o Seminário da ALAIC⁵ em Porto Rico.

Antes de prosseguir com a discussão sobre a qualidade na TV Pública é importante esclarecer a opção por utilizar como norteador o Manual de Jornalismo da EBC e as entrevistas realizadas com membros da EBC numa posição de referenciais ao estudo da qualidade da TV Pública no Brasil. Atualmente podemos considerar a TV Brasil como sendo a única TV Pública com abrangência e proposta nacional – neste caso excluímos as de uso do Governo e também as parcialmente comerciais, como é o caso da TV Cultura que atualmente recebe verbas de publicidade. Essa decisão se justifica por existir o poder de “ameaça a qualidade das estações públicas de rádio e televisão, espreitando permanentemente as possibilidades criativas de uma emissora, qualquer que seja seu caráter e escopo: o poder econômico, isto é, o mercado

4. Um exemplo foi a parceria entre a EBC e o Grupo de Pesquisa “Jornalismo, Imagem e Representação” da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora firmada em 2011. Pesquisadores avaliaram a programação da TV Brasil e enviaram um relatório para a EBC com os resultados. Em 2013 foi publicado o livro “A informação na TV Pública”.

5. No VIII Seminário da Associação Latino Americana de Investigadores da Comunicação (ALAIC) foi apresentado o trabalho “A qualidade na TV Pública na perspectiva acadêmica e de profissionais da TV Brasil”. O objetivo foi de apontar as aproximações e os distanciamentos entre o discurso acadêmico e o profissional sobre a qualidade no telejornalismo público.

(BUCCI, CHIARETTI E FIORINI, 2012, p.14). Assim, considerando a presente configuração da mídia pública no país, podemos utilizar as políticas editoriais e a proposta da TV Brasil como referenciais para se discutir o telejornalismo público de forma ampla e no contexto nacional.

O manual de jornalismo da EBC, “Somente a Verdade”, foi publicado em 2013 e reuniu durante a composição representantes de associações de emissoras públicas, membros da EBC e especialistas. A busca pela verdade é o principal objetivo da discussão acerca da qualidade proposta para a mídia pública, concedendo foco a fidelidade, precisão e honestidade dos fatos e acontecimentos de interesse público. A independência é vista como uma missão necessária para se atingir o objetivo. No capítulo dedicado aos princípios, valores, objetivos e diretrizes, o manual considera que as informações “devem ser mediadas por um processo ético, rigoroso, criterioso, isento, imparcial, sem preconceito e independente - na sua apuração, organização, hierarquização, aferição e difusão dos acontecimentos” (Manual de Jornalismo da EBC, 2013, p. 21). Entre outros critérios citados, estão:

Princípio	Caracterização
Pluralidade	Promover o acesso à informação por meio da pluralidade de fontes de produção e distribuição do conteúdo.
Imparcialidade	Os jornalistas, comunicadores e todos aqueles que atuam no processamento da informação que a EBC oferece ao público tem o dever de evitar o partidarismo, a pregação religiosa, o tom promocional e qualquer finalidade propagandística. A informação deve refletir a verdade dos fatos.
Discernimento	Contribuir para o desenvolvimento da consciência crítica do cidadão, por meio da oferta de informação qualificada e contextualizada.
Regionalismo	O regionalismo das pautas, dos sotaques e do idioma é essencial ao jornalismo da EBC. Está nos fundamentos de seus veículos pelo seu caráter público e pelo acolhimento à diversidade cultural do país.

Educação	Por meio da informação, o jornalismo deve cooperar com os processos educacionais e de formação do cidadão.
Debate Público	Fornecer espaços e meios para o debate público acerca de temas de relevância local, regional, nacional e internacional, assegurada a expressão de ideias, opiniões e pontos de vista divergentes.
Inclusão	Apoiar processos de inclusão social e socialização da produção de conhecimento, garantindo espaços para exibição de produções regionais e independentes.
Inovação	Buscar excelência em conteúdos e linguagens e desenvolver formatos criativos e inovadores, constituindo-se em centro de inovação e formação de talentos.
Ética	Observância da Declaração Universal dos Direitos Humanos, dos princípios fundamentais da Constituição Federal, da Declaração da Unesco sobre as Mídias e do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros.

Fonte: Manual de Jornalismo da EBC, 2013, p. 23-24.

No capítulo “Práticas Jornalísticas - Referências e Procedimentos”, o Manual de Jornalismo da EBC dedica um item denominado “Compromisso com a qualidade”. Nele, vincula a qualidade com o exercício de respeito ao cidadão, através da obtenção, processamento e veiculação da informação exata, clara e contextualizada. São descritos cinco fatores que devem compor a qualidade dos veículos.

- a. construir a excelência jornalística e de programação com base na ética, na qualidade editorial dos produtos e na qualidade e integridade dos profissionais que os produzem;
- b. oferecer produções sob rigor técnico, na qualidade de imagens, textos, áudios e ilustrações. [...];
- c. desenvolver a linguagem e a estética do jornalismo da EBC baseadas

na substância jornalística, factual, apartidária, impessoal, não autoral e plural; d. praticar a experimentação e a ousadia, a partir da criatividade de seus profissionais, da Rede Nacional Pública (veículos públicos articulados com a EBC) e de outras fontes, especialmente da academia; e. buscar a objetividade em todos os conteúdos jornalísticos. Entende-se como objetividade o relato determinado pelos limites do fato em si. Opõe-se, portanto, à subjetividade. As análises e opiniões devem ser seccionadas e identificadas como tal. (Manual de Jornalismo da EBC, 2013, p. 29-30).

O manual também destaca conceitos considerados básicos para um jornalismo qualidade, como a participação dos espectadores e da sociedade e a necessidade de uma boa apuração, principalmente em relação a confirmação de denúncias.

Muitos destes tópicos convergem para o que dizem os profissionais que estão em cargos estratégicos na EBC. A Diretora de Jornalismo da EBC, Nereide Beirão, por exemplo, relaciona a qualidade com a informação correta, próxima da realidade, e com boa apuração. Entretanto, afirma que a qualidade de conteúdo deve estar atrelada a qualidade técnica. Isso se justifica, segundo a diretora, pelo telespectador ter como referência o alto padrão de qualidade técnica da TV privada brasileira. Portanto, a TV Pública não pode deixar de buscar a qualidade técnica e de forma. Em relação ao conteúdo, além da apuração, já citada anteriormente, ela ainda destaca a informação produzida de forma completa. A busca por identificar os erros também deve ser considerada. Segundo Beirão (2015) isso é feito dentro da EBC diariamente, através de críticas dos telejornais, e na reunião de pauta – o que também atende a preceitos elencados nos estudos dos pesquisadores da Renoi.

Para a diretora de jornalismo da EBC é difícil de definir e mensurar o interesse público. Porém, diz o que deve ser pauta os veículos jornalísticos da EBC. Beirão (2015) afirma que os noticiários devem mostrar o que está acontecendo no Brasil e no mundo com a visão da informação mais correta possível e sem preconceitos. Deve-se também mostrar setores que não são muitas vezes mostrados, para que o espectador possa ter a visão crítica das

coisas que estão acontecendo na sociedade – assim como ressalta o manual. O papel educativo deve ser exercido, já que a medida que é concedida a informação completa, conseqüentemente estará contribuindo para a educação das pessoas, de forma que também haja a defesa de valores éticos e humanos na programação da emissora.

Essa visão de qualidade é semelhante a de funcionários que ocupam cargos próximos a diretora, como o do assessor da diretoria de jornalismo, Eurico Tavares. Ele destaca ainda a qualificação profissional como um fator importante para se chegar a qualidade da informação, já que, para Tavares (2015), a vivência do jornalista influencia a elaboração das pautas e da matéria. Assim, a qualidade estaria no preparo das pessoas e na amplitude de cobrir o fato de maneira distante – sem que haja envolvimento pessoal. A possibilidade de análise em detrimento da cobertura restrita ao factual é outro critério que deve ser considerado. Em relação aos índices de audiência, afirma que eles não representam a qualidade, entretanto, deve-se ter uma preocupação em atingi-los – sempre com o cuidado de não se render ao “vale tudo pela audiência”. Quanto à reportagem, destaca a coesão entre texto/imagens.

Um dos canais para avaliar a programação – e detectar se cumpre ou não os critérios qualitativos propostos pela emissora – é a ouvidoria. O setor tem o objetivo de receber o retorno dos espectadores e formular boletins diários que são encaminhados para a diretoria executiva da EBC. Para a ouvidora, Joseti Marques, a qualidade é uma construção baseada na consideração das críticas, na lei que determina as obrigações da comunicação pública e na sociologia do conhecimento – referente a consciência do jornalista sobre o impacto de seu trabalho na sociedade. Ela acredita ser difícil definir parâmetros que, se seguidos, possam garantir a qualidade no telejornalismo, pois uma notícia de qualidade envolve também fatores humanos, como, por exemplo, o próprio entusiasmo do profissional. Entretanto, defende um acompanhamento sistemático da programação como forma de avaliar sua contribuição para os cidadãos.

Nesta discussão, também é importante considerar a presença do Conselho Curador⁶ da EBC, que tem o objetivo de constituir um elo entre a sociedade e os veículos da empresa. Em termos qualitativos, sua presença é importante por fiscalizar se a programação da TV Brasil cumpre as propostas previstas em lei e no próprio manual de jornalismo – além de ser um canal de diálogo com a sociedade. Atualmente a presidente do conselho é Ana Fleck.

Para Fleck (2015) o conselho analisa os programas dentro de critérios de qualidade que são formulados de forma contínua através das reuniões e assembleias do conselho. Em relação ao conteúdo jornalístico, acredita que os aspectos qualitativos que contribuem para os noticiários surgem de forma natural. Nas manifestações de junho de 2013 no Brasil, o conselho notou que a TV Brasil e a Agência Brasil demoraram para entrar na cobertura. Então notificaram o jornalismo da EBC sobre essa deficiência. Assim, Fleck (2015) cita que no Conselho não há nenhum documento oficial sobre a qualidade na EBC, mas nas reuniões são discutidos temas e problemas da grade da TV Brasil. Em coberturas específicas, o conselho atua de forma mais enfática na aprovação do projeto com sugestão e diálogo com a sociedade civil.

Considerações

A abordagem realizada mostra que, apesar da complexidade do conceito, os estudos sobre a qualidade no jornalismo se aproximam quando trazem a discussão indicadores relativos a diversidade, pluralidade, ética, debate público, inclusão, primor técnico e independência. O diálogo com o cidadão e a interatividade também são aspectos importantes e que frequentemente fazem parte das matrizes de verificação da qualidade. Em termos de recursos humanos, nota-se que as propostas de Cerqueira (2010) e Guerra (2010) se alinham com a

6. O Conselho Curador é composto por 22 integrantes, sendo 15 da sociedade civil, quatro do Governo Federal, um da Câmara dos Deputados, um do Senado Federal e um representante dos funcionários da EBC. As discussões são realizadas através de reuniões periódicas, audiências públicas e assembleias.

perspectiva de Tavares (2015) para a comunicação pública. Todos eles acreditam que o jornalismo deve oferecer capacitação aos profissionais – e que essa qualificação vai se refletir no conteúdo a ser produzido nas ruas pelos jornalistas. Conclui-se também que a busca pela informação correta, compatível com os fatos, compõe a base de qualquer produção jornalística de qualidade, como ressaltam Beirão (2015), Tavares (2015) Coutinho (2013) e Bucci, Chiaretti e Fiorini (2012). Portanto, todos os parâmetros e indicadores citados podem ser úteis para a formulação de matrizes voltadas exclusivamente para a análise de noticiários veiculados em emissoras públicas.

Entretanto, percebem-se algumas necessidades para aperfeiçoar os métodos de verificação da qualidade. É que a maioria das matrizes é voltada para as organizações jornalísticas – e algumas, inclusive, sugerem a contratação de equipes externas para auxiliar no preenchimento dos modelos. Considerando o caso da TV Pública, que é feita para a sociedade, julgamos também a necessidade da composição de indicadores e parâmetros que possam ser verificados pelos próprios cidadãos – que são os responsáveis por manter as emissoras públicas. Até mesmo as emissoras de exploração privada deveriam se submeter a tais métodos, por serem concessões e prestadoras de serviço público.

Outro problema se refere à ausência do significado de interesse público. Tanto nos textos acadêmicos sobre a qualidade abordados como nas entrevistas realizadas, o conceito carece de definição profunda. Por outro lado, os autores consideram essenciais à sua contemplação para que se alcance uma programação de qualidade. Portanto, é preciso preencher tal lacuna através de maior conhecimento e difusão sobre o que é interesse público. Esse contexto pode explicar também o desencontro entre os jornalistas que estão no mercado sobre o que é qualidade jornalística. Na pesquisa realizada em cinco regiões do país com as empresas de comunicação, Cerqueira (2010) concluiu que as entrevistas demonstraram que “o significado conceitual de ‘qualidade jornalística’ não tem uma apreensão comum a todos os atores envolvidos no levantamento” (Ibidem, p.15).

Além da defesa por métodos de análise que sejam acessíveis aos cidadãos, também acreditamos que o diálogo com os espectadores seja um meio eficaz de buscar elementos que componham os parâmetros de qualidade no telejornalismo público. Essa prática, pode ser realizada através de canais de interatividade, pesquisas de opinião, conselhos curadores e ouvidoria.

Com o intuito de colaborar com o desenvolvimento de futuros indicadores de qualidade voltados para a TV Pública e para serem utilizados pelos próprios cidadãos, propomos um roteiro com as principais categorias que devem ser consideradas nas matrizes de verificação. A elaboração foi realizada considerando a discussão teórica do campo, o Manual de Jornalismo da EBC e as entrevistas com profissionais do órgão. Neste momento, nos atentamos a atender os pilares da técnica e do conteúdo com foco na prática jornalística e na análise da reportagem. Diante do objetivo de torná-lo acessível à sociedade, optamos por uma linguagem e um modelo simples - apenas uma página e sete categorias temáticas com perguntas a serem respondidas de acordo com o que foi veiculado. Assim, substituímos termos técnicos, como “off” e “sonora” por expressões mais acessíveis, como “fala do repórter” e “entrevista”.

Matriz de verificadores da qualidade voltada para o cidadão

Categoria	Verificadores
Veracidade da informação / Apuração	<ul style="list-style-type: none">- É citada a origem dos dados?- Os caminhos para obtenção das informações são divulgados na reportagem?- As entrevistas sustentam as informações ditas pelo repórter?- A credibilidade das fontes dos dados é evidenciada na matéria?

<p>Contextualização da informação</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A reportagem ajuda a compreender o problema além do fato? - Além dos envolvidos diretamente no acontecimento, são ouvidas outras pessoas (especialistas, população, representantes de órgão público)? - A matéria traz dados que permitem ter uma visão abrangente do problema? - São exibidas versões que fogem a visão comum do assunto da reportagem?
<p>Pluralidade, diversidade e regionalismo</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A reportagem mostra grupos ou pessoas que são excluídas da mídia tradicional? - Há contraponto de ideias? - Pessoas com diferentes visões são ouvidas? - É perceptível a presença da diversidade étnica, racial, religiosa, sexual ou regional na matéria? - O assunto é abordado em diferentes regiões do país?
<p>Educação, serviço e autonomia</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A reportagem foi útil para o seu dia a dia? - Houve clareza em explicar como o telespectador deve proceder para ter acesso a determinado serviço? - A reportagem tem preocupação em ser didática (exemplo: uso de infográficos, exemplificações, interação)? - As informações ajudam o cidadão a ter maior autonomia?
<p>Participação e inclusão</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Percebe-se na reportagem o uso de material enviado por telespectadores? - O repórter se preocupa em passar informações que são úteis para a melhoria de vida da sociedade? - Grupos que representam minorias foram abordados? - A reportagem ou o apresentador cita como o cidadão pode participar do conteúdo/ telejornal? - A população é ouvida na matéria?

Ética e imparcialidade	<ul style="list-style-type: none">- A matéria apresentou vários pontos de vista?- As opiniões dos entrevistados são respeitadas?- Há equilíbrio entre as opiniões/contextos abordados pela reportagem?- É nítida a preocupação em tentar ser imparcial?
Técnica (imagem, áudio e mecanismos de participação)	<ul style="list-style-type: none">- A imagem é nítida?- O som é regular (não apresenta variações)?- Os movimentos de câmera foram harmoniosos (sem incômodos ao telespectador)?- Tudo o que foi dito pelo repórter foi possível visualizar de alguma forma pelas imagens?- As imagens permitiram a visualização do assunto abordado pela reportagem?- São utilizados recursos alternativos, como mapas e ilustrações?- Os canais de interação informados pela reportagem/noticiário são acessíveis e funcionam de fato?- Os recursos da TV Digital estão disponíveis para interação?

Referências

BARBERO, Jesús. *Televisão pública, televisão cultural: entre a renovação e a invenção*. In: RINCÓN, Omar (Org.) *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: ILDEs/FES, p. 41-80. 2002.

BECKER, Beatriz. *Telejornalismo de qualidade: um conceito em construção*. Revista Galáxia, São Paulo, n.10, 2005.

BEIRÃO, Nereide. *Entrevista realizada na EBC*. [18 de março, 2015] Brasília. Entrevista concedida a Tarcísio Oliveira Filho.

BORGES, Gabriela. *Qualidade na TV pública portuguesa: análise dos programas do canal 2*. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2014.

BUCCI, Eugênio; FIORINI, Ana Maria; CHIARETTI, Marco. *Indicadores de Qualidade nas Emissoras Públicas - Uma Avaliação Contemporânea*. Série Debates CI (Unesco), v. 10, 2012.

CERQUEIRA, Luiz Augusto. *Qualidade Jornalística: ensaio para uma matriz de indicadores*. Série Debates CI (Unesco), v.6, 2010.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. *Indicadores da Qualidade no Jornalismo: políticas, padrões e preocupações de jornais e revistas brasileiros*. Série Debates CI (Unesco), v. 3, 2010.

COUTINHO, Iluska (org.). *A informação na TV Pública*. Florianópolis: Insular. 2013.

EBC. *Somente a verdade* – Manual de Jornalismo da EBC. Brasília: EBC, 2013

FLECK, Ana. *Entrevista realizada na EBC*. [19 de março, 2015] Brasília. Entrevista concedida a Tarcísio Oliveira Filho.

GOMES, Itania. *Telejornalismo de Qualidade*. Pressupostos teórico-metodológicos para análise. E-Compós, Brasília, v.6, 2006.

GUERRA, Josenildo. *Sistema de gestão da qualidade aplicado ao jornalismo: uma abordagem inicial*. Série Debates CI (Unesco), v.5, 2010.

MARQUES, Joseti. *Entrevista realizada na EBC*. [18 de março, 2015] Brasília. Entrevista concedida a Tarcísio Oliveira Filho.

OLIVEIRA FILHO, Jose Tarcísio; COUTINHO, Iluska. *Discutindo Conceitos e Propostas: Uma Análise da Qualidade no Telejornalismo Brasileiro*. In: XXXVII Congresso de Ciências da Comunicação (Intercom), 2014, Foz do Iguaçu. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2014.

TAVARES, Eurico. *Entrevista realizada na EBC*. [19 de março, 2015] Brasília. Entrevista concedida a Tarcísio Oliveira Filho.

RODRIGUES, Marcus. *Qualidade de Vida no Trabalho*: evolução e análise no nível gerencial. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

ROECH, Sylvia. *ISO 9000*: caminho para a qualidade total? *Revista de Administração*, v. 29, n. 4. 1994

UNESCO. *Indicadores de desenvolvimento da mídia*: marco para a avaliação do desenvolvimento dos meios de comunicação. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001631/163102por.pdf>>.

VASCONCELOS, Anselmo. *Qualidade de Vida no Trabalho*: origem, evolução e perspectivas. *Caderno de Pesquisas em Administração*, São Paulo, v. 08, n. 1, janeiro/março 2001.

Rap Popcreto: do intertexto à intersemiótica da música¹

CÁSSIO DE BORBA LUCAS²

ALEXANDRE ROCHA DA SILVA (ORIENTADOR)³

Ouçamos o *Rap popcreto* de Caetano e Veloso e Gilberto Gil, que pode ser encontrado em CD ou em vídeo⁴ no YouTube. Uma voz feminina grave irrompe cantando com potência, sem acompanhamento, e aciona, de saída, um *vibrato* na vogal ‘e’ que ela estende da palavra cantada: “quem”. Antes mesmo de desaparecer, surge um grito explosivo masculino e rouco. Novamente, a palavra é “quem”. O ‘berro’, que veio acompanhado de algum outro som indistinguível, dá lugar a uma voz feminina, desta vez suave, porém com menor duração que as duas primeiras - a palavra é a mesma. Após isto, advém um “quem” muito particular. Acompanhado da batida de um violão, a vogal é novamente alongada, desta vez por mais tempo, pelo timbre de João Gilberto

1. Trabalho inicialmente apresentado no GP Semiótica da Comunicação, do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Mestrando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS.

3. Pesquisador do CNPq e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM – UFRGS).

4. Disponível em [youtube.com/watch?v=6QHf9ngbDPw](https://www.youtube.com/watch?v=6QHf9ngbDPw)

(pode-se reconhecer prontamente que se trata de *Meditação*⁵). Ao canto se soma ainda uma frase de flauta doce, antes que os três elementos (voz, violão, flauta) se desfaçam em mais uma repetição da palavra “quem” que se impõe, gritada, agressiva, unida a um som violento, talvez um acorde de guitarra distorcida. Até este ponto, passaram-se quatro segundos.

A seguir, a proliferação de “quem(s)” continua. Alguns aparecem junto a outros sons (instrumentais). A maior parte surge e desaparece brevemente. Oito segundos após o início da música, surge um novo “quem” reconhecível: do famoso “quem é você/ adivinha se gosta de mim”, do *Baile dos mascarados*⁶ de Chico Buarque. Pouco depois, a voz de Renato Russo. Nos intervalos entre essas três famosas vozes mencionadas, só se pode imaginar quantas das várias outras um ouvinte mais experiente reconheceria.

Aos dez segundos de execução, uma voz feminina – que será chamada ‘*quem-a*’ – com algum acompanhamento percussivo, é seguida de outra diferente, *quem-b*. Pela primeira vez, porém, não se passa a *quem-c*; retorna-se a *quem-a*, e daí a *quem-b*, sem suspensão do acompanhamento. Esta ‘célula’ ‘*quem-a+quem-b+acompanhamento rítmico*’ aparece quatro vezes seguidas. Depois, retorna-se à variação constante de vozes, entonações, instrumentação e textura para uma mesma palavra.

O resto do *Rap popcreto*, que tem um minuto e cinqüenta e sete segundos, dos quais foram descritos onze, poderia ser apresentado e analisado em detalhe muito maior. No presente estágio da pesquisa a que este trabalho se vincula, porém, torna-se pertinente o questionamento a respeito *tanto dos modos* de analisar nosso objeto de pesquisa (*a intersemiótica* da música) quanto a respeito do que vem a ser este objeto (esta *música*) – ou seja, a perspectiva a partir da qual constituiremos o objeto teórico da pesquisa.

A pesquisa corrente desenvolve a dissertação *Do intertexto à intersemiótica da música* e propõe, ligada à linha de pesquisa Cultura e Significação do PPGCOM da UFRGS, uma investigação da música como fenômeno de comunicação. Nossa perspectiva se conecta ainda

5. Disponível em youtube.com/watch?v=mzWjCElF6kY

6. Disponível em youtube.com/watch?v=fjd2u_kSWY

ao Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), que desenvolve atualmente a pesquisa *Semiótica Crítica*, a partir da qual pretende aprofundar a discussão a respeito das materialidades da comunicação em diálogo com a semiótica. Deste ponto de vista, o *Rap popcreto* convida à reflexão sobre dois aspectos problemáticos para a compreensão da música como objeto de estudo da comunicação em termos de processo de significação com ênfase em suas materialidades.

De um lado, somos remetidos, pelo *Rap popcreto*, a certas vozes reconhecíveis, e, possivelmente, às canções em que elas apareceram. Além disso, todas as vozes só dizem ‘a mesma coisa’. O desafio parece lançado, portanto, já na aparente simplicidade da letra que, composta exclusivamente de uma palavra, pergunta com insistência: “quem”? Quem canta? Quem é o cancionista? Assim, vê-se no *Rap popcreto* uma trama em que diversos textos são retomados (*Meditação com João, Baile dos mascarados com Chico...* e ‘quem’ mais?). O princípio da intertextualidade, trabalhado principalmente no âmbito das investigações literárias, postula justamente que “no texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam” (KRISTEVA, 2012, p. 109). Em Bakhtin, o texto-presente não é senão essa zona de contatos dialógicos (BAKHTIN, 1981), essa polifonia de vozes, que se oculta nos textos monológicos e se dá a ver nos dialógicos (BAKHTIN, 1999). Trata-se, portanto, na primeira seção deste trabalho, de retomar considerações sobre a intertextualidade para que se alinhe uma perspectiva de análise para o fenômeno francamente dialógico que é o *Rap popcreto*.

De outro lado, esta multiplicidade de ‘outras vozes’ e ‘outros textos’ aludidos pelo *Rap popcreto* conduz ao caminho oposto à busca destes textos e vozes originais: o reconhecimento, em detrimento das relações de filiação ou influência, da primazia de um tipo de jogo de significação, que embaralha as alusões, que bloqueia a resposta à questão central colocada (“quem?”). Trata-se, aqui, da intertextualidade, da dinâmica do texto conforme definido por Barthes e Kristeva.

Esta ‘comunicação lúdica’, este ‘jogo comunicacional’ não se deixa enquadrar por modelos teóricos baseados nas ideias de emissão, transmissão e mensagem (ou, no caso da música, autoria-expressão-conteúdo), e pode ser visto, conforme se conclui da investigação do conceito de intertextualidade em Kristeva, como dimensão

propriamente semiótica de produção de significação da ordem do genotexto. Este movimento de embaralhamento, este jogo que desfaz a integridade (garantida pela noção de autoria nos estudos de intertextualidade e semiótica da música) da música como obra, remete, no final deste trabalho, às teses sobre as materialidades da comunicação de Vilém Flusser. Não podemos ignorar que o *Rap popcreto*, entendido ou não como zona singular de contatos dialógicos, é constituído por particularidades materiais e midiáticas diferentes das materialidades literárias para cuja investigação está, geralmente, voltado o conceito de intertexto. Trata-se, pois, de considerar as materialidades da música⁷cotejando a ideia de jogo pós-histórico.

Intertextualidade da música: do simbólico ao semiótico

Como analisar a música de Caetano e Gil como fenômeno comunicacional em termos de intertextualidade? Importa passar - brevemente e numa primeira incursão especulativa para um futuro 'estado da arte' - por alguns trabalhos recentes que se voltam para a música em suas relações intertextuais, para desemborcarmos nos traços em que estes estudos se concentram. O critério de seleção é que estes trabalhos falam sobre a música de Caetano Veloso ou brasileira em geral.

A questão central do trabalho de Neder (2012), que discute "identidade e intertextualidade" na música considerada como "discurso", é: "quem é o sujeito da MPB dos anos 60?" (p. 81). Porém sua própria incursão na intertextualidade, via Kristeva, reconhecidamente bloqueia a resposta à questão em termos de uma identidade una - posto que em vez de compreender os fatos culturais por meio desta categoria estática [de identidade], organizada em torno de um ego transcendental, adotou-se neste ensaio uma concepção dinâmica do sujeito como descentrado, formado de múltiplas identificações e sem remeter-se a uma essência (NEDER, 2012, p. 81)

A discussão intertextual propriamente dita parece, assim, ser postergada em detrimento da conclusão de que a MPB (e, poder-se-ia

7. 'Música', aliás, que se evita, aqui, definir genericamente. Pois deve-se reconhecê-la como virtualidade que, ao se concretizar em materialidades específicas, atualiza-se a si própria.

adicionar, a música) é “um campo de forças multiforme e contraditório [...], uma caleidoscópica pluralidade de gêneros musicais (discursos)” (NEDER, 2012, p. 86). O intertexto aparece, assim, como categoria pós-moderna que aponta para a multiplicidade de significados coexistentes na música.

O trabalho de Larsson (2004) a respeito da intertextualidade na canção “Enquanto seu lobo não vem”, do disco *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, identifica uma evocação alegórica à fábula da Chapeuzinho Vermelho, uma citação do Hino da Internacional Comunista e discute (polemizando com SCHMITI, 1989) sobre a relação intertextual havida com a canção “Dora”, de Dorival Caymmi: seriam as intenções do autor paródicas ou irônicas? (LARSSON, 2004, p. 6). Conclui-se que a canção é polifônica e carnavalesca (no sentido de Bakhtin), “onde elementos com significações próprias são sobrepostos de maneira a criar um sentido global à canção” (LARSSON, 2004, p. 7). A análise do autor pretende identificar os procedimentos dialógicos utilizados: ironia, carnavalesca, citação, etc. para esclarecer o novo sentido global do discurso-ocorrência que mobiliza significados múltiplos “sobrepostos” e rearranjados pela “intenção” (LARSSON, 2004, p. 6) do autor.

Nos dois últimos trabalhos mencionados, percebe-se a primazia da investigação dos, geram ‘um novo sentido’.

Em outra perspectiva parece se posicionar o trabalho de Belle que vê o “decodificador [...] sobretudo como um integrador e ‘reconstituído’ de sentido(s)” (BELLE, 2004, p. 91, grifo nosso). Em seu estudo a partir da frase de Fernando Pessoa “navegar é preciso”, somos conduzidos num tipo de viagem dialógica que passa do poeta português a Caetano Veloso, Gabriel, o Pensador e o Rappa até uma lição de história da monarquia portuguesa para desaguar numa resolução atual sobre o sentido do “navegar” (BELLE, 2004, p. 101). Como reconhece o autor,

deste ângulo, a questão ganha uma perspectiva praticamente infinita, o que poderia para muitos teóricos, adversos à questão semiótica, soar pelo excesso de subjetivismo como impreciso e pouco “acadêmico”. Mas o que seríamos nós, amantes e estudiosos da Arte, sem a fonte simbólica? (BELLE, 2004, p. 91)

O intertexto aparece nos trabalhos investigados, conforme exposto, (1) relacionado a discussões identitárias, (2) relacionado à elucidação de procedimentos composicionais (por meio das tipologias bakhtinianas) na busca de uma intencionalidade autoral ou de um significado global da obra, (3) como campo de significados, conteúdos a que remetem as letras das canções por meio de uma função (“fonte”) simbólica. Assim sendo, “adverso à questão semiótica” é aquele que não atenta para o simbólico como uma função associativa. A intertextualidade é apresentada como “um processo lingüístico, e porque não também de construção da chamada Cultura Humana, onde pequenos fragmentos fundem-se fazendo um todo muito maior que o somatório das partes antes envolvidas” (BELLE, p. 91)

Tanto o simbólico quanto o lingüístico, porém, são alvos da crítica de Kristeva aos estudos literários e semiológicos tradicionais. No lugar (da decifração) das associações estáveis entre significantes e significados, propõe-se o deslindamento do processo produtivo da “significância” (KRISTEVA, 2012, p. 3) que funda e movimenta essas associações. Naquilo que denuncia como “ideologia linguística” (p. 64), o sentido será sempre desta ordem associativa (p. 65). No lugar das categorias linguísticas de apreciação do fenômeno comunicacional, portanto, propõe o espaço translingüístico (KRISTEVA, 2012, pp. 10, 70-71) em que o objeto de estudo redistribui as categorias da língua e as leis da gramática. Este objeto teórico produtivo e translingüístico se chama “texto” (KRISTEVA, 2012), e é dentro deste quadro mais amplo que se insere a noção de intertexto.

Tanto em Kristeva como em Bakhtin, ressalta-se, a intertextualidade não é um fenômeno localizado, mas característico da natureza da comunicação. Para Bakhtin, “o dialogismo [é] característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é a condição do sentido do discurso” (BARROS, 1999, p. 2), mas pode ser suprimido, em aparência, nos discursos de caráter monológico. Ao discurso monológico, aliás, está ligada a própria consciência individual, produzida sob a forma de monólogo interior que aliena o caráter social da linguagem. A teoria de Bakhtin, assim, desemboca numa crítica ideológica do fenômeno comunicacional. Os discursos retomados, os ‘outros textos’ e ‘outras

vozes, de um lado, “é o contexto de transmissão”, de outro, “são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica” (BAKHTIN, 1997, p. 148), que é determinada pelas “condições sociais e econômicas da época” (BAKHTIN, 1997, p. 154).

O texto, da perspectiva de Kristeva, também é sempre intertextual e ideológico, operando uma permutação de textos: só se pode compreender um texto na medida em que ele participa da cultura (definida como “texto geral”), mas também em que a cultura participa dele (KRISTEVA, 2012, p. 109-110). Entretanto, a descrição das relações de intertextualidade é somente uma das tarefas de um estudo de semanálise (KRISTEVA, 2012), e somente uma das facetas do que a autora chama de texto. Este conceito, sustentáculo de sua proposta teórica, é devedor da formulação barthesiana, que opunha o texto à obra.

Para Barthes, a questão da teoria literária não era a compreensão mais profunda da obra, que devesse ser investigada rumo a um substrato hermenêutico ou filológico. A obra se comporta como um fechamento do texto, o “rastro imaginário” (BARTHES, 1989a, p. 58) deste. Se a obra, ligada à figura do ‘autor’, é compreendida a partir de seus significados, o texto, por oposição, está no âmbito dos significantes, compreendidos não como ‘primeiro passo’ rumo ao sentido, mas como resultado (BARTHES, 1989a, p. 59), efeito, rastro do movimento textual. Tanto Barthes quanto Kristeva identificarão este movimento a uma infinitude (BARTHES, 2013, p. 45; KRISTEVA, 2012, p. 171-175, p. 292,), uma insistência⁸ (KRISTEVA, 2012, p. 291) pré-sentido.

Ainda em Barthes, a noção de texto rompe com as ligações de origem e autoria, relacionadas ao “mito da filiação” (BARTHES, 1989a, p. 60). O texto é um campo metodológico (BARTHES, 1989a, p. 57) no qual se restitui o intertexto – restituição esta que, paradoxalmente, abole a relação de herança ou influência. Isto porque a garantia de unidade do texto não está em sua origem, mas em sua destinação: é o leitor (BARTHES, 1989b, p. 54).

8. Insistência esta que remete às cadeias significantes da obra de Lacan, que geram efeitos de sentido a partir do “significante como antecipante sobre o sentido” (KRISTEVA, 2012, p. 291)

A partir desta matriz barthesiana, Kristeva desenvolve em profundidade os conceitos de texto e significância⁹ para elaborar sua proposta epistemológica para (ou talvez: contra) os estudos literários e de significação. Sua crítica se dirige ao conceito reinante de literatura como linguagem representativa e comunicativa (KRISTEVA, 2012, p. 3), que desemboca na ideia de obra. Este se caracteriza por bloquear o “trabalho produtor”, cegar-nos (KRISTEVA, 2012, p. 203) diante de uma produtividade para que vejamos somente o efeito. A obra aparece como reificação, como objeto acabado de consumo (compra-se a obra de um autor), que se insere num circuito de troca. Neste ponto Kristeva recupera Marx para distinguir entre a dimensão do produto (caracterizado pela sua circulação e valor de troca) e a da produção (em que “o trabalho poderia ser apreendido [...] alguém da mercadoria produzida e posta em circulação na cadeia comunicativa”): trabalho pré-sentido, pré-comunicativo, trabalho antes do valor (KRISTEVA, 2012, p. 28, p. 34). Este texto como produtividade, como trabalho de significância, é desdobrado nos conceitos operatórios de genotexto e fenotexto.

O fenotexto é a estrutura – “linguagem que serve para comunicar” - que obedece regras de comunicação e pressupõe um sujeito de enunciação e um destinatário (KRISTEVA, 1984, p. 87). Contudo, este fenotexto, dimensão superficial (KRISTEVA, 2012, p. 283) comunicativa, oculta o trabalho de produção de significação que o genotexto opera. O genotexto realiza uma redistribuição destrutiva-constructiva destas estruturas e códigos comunicacionais. Esta é a modalidade propriamente semiótica para Kristeva, que já inclui o advento do fenotexto, do simbólico, que se apresenta como um “freio” identitário (KRISTEVA, 1984, p. 36) da geração semiótica infinita. À estrutura de superfície fenotextual, se opõe o volume (KRISTEVA, 2012, p. 283) da produção de significação.

O texto fundamenta, assim, a proposta epistemológica de Kristeva para estudos de significação: cabe investigá-lo como processo de tradução do genotexto em fenotexto (KRISTEVA, 2012, p. 280). Paralela a esta tradução, está a crítica da redução do semiótico em simbólico ou sígnico. Kristeva identifica o símbolo à semiótica medieval, e o

9. Este, esboçado em BARTHES, 2013, p. 18

signo à renascentista. Apesar de suas diferenças - funções horizontais de não-contradição e criação de metáforas, respectivamente - ambos se caracterizam, em sua função vertical, por um dualismo transcendental que caberia à nossa época ultrapassar, “substituindo-os pelo [conceito de texto:] processo que os precede” (KRISTEVA, 2012, p. 240).

O texto *dispõe*, portanto, esta profundidade, esta verticalidade, que não é uma profundidade em termos de conteúdo (nem traços que reconduzem a uma origem ausente e transcendental; nem associações de significantes a significados pré-existentes). Trata-se de uma “verticalidade que pensa o procedimento significante” (KRISTEVA, 2012, p. 16) conforme ele se manifesta “no fenotexto” (KRISTEVA, 2012, p. 280), que apresenta o “trabalho significante oculto” pela superfície codificada da obra; uma verticalidade “materialista que coloca o princípio da estruturação na própria matéria do estruturado” (p. 284) para passar da descrição dos sentidos comunicados à produção de significação.

Analisar o *Rap popcreto* em suas relações simbólicas, como quer a perspectiva intertextual de certos autores acima apresentados, remeteria as vozes que cantam os inúmeros “*quem*”, conforme Kristeva, a uma função anti-paradoxal (horizontal) para serem associadas (verticalmente) à instância ora do autor ora de um “imediatamente perceptível” (KRISTEVA, 2012, p. 114). Ambas essas instâncias são, contudo, “transcendências irrepresentáveis e irreconhecíveis” (KRISTEVA, 2012, p. 112). Cabe a uma análise propriamente semiótica, no sentido da autora, reconhecer a produtividade que envolve as vozes intertextuais em um trabalho de transformação a partir de um fenotexto “centralizador que detém o comando do sentido” (SILVA, p. 15) - o comando da estruturação da disposição do sentido. “Dispor” no genotexto o sentido das vozes que atravessam o *Rap popcreto* se opõe a “expressá-lo” de maneira inequívoca, função das semióticas do símbolo e do signo criticadas por Kristeva.

Semiótica da música: do fenotexto ao jogo intersemiótico

A partir desta compreensão da semiótica como produção de significação que dispõe o sentido, torna-se relevante discutir não somente com os trabalhos que recorrem ao intertexto para investigar a música,

mas também com a chamada semiótica da música. Destacaremos a perspectiva de Luiz Tatit e de Phillip Tagg – sendo o primeiro o mais proeminente representante da análise semiótica da canção no Brasil e o segundo, fundador da IASPM¹⁰, autor de alguns textos hoje tradicionais de semiótica da música.

O trabalho de Saraiva (2005) sobre “como analisar a canção popular” brasileira apresenta um estudo de três canções de Chico Buarque, destacando em suas conclusões a “temática” comum a elas e, principalmente, as características e estratégias constitutivas do “enunciador” das canções. Este “eu-sujeito” “narrador” é descrito em suas tendências à figurativização (em *Com açúcar, com afeto*), tematização (em *Cotidiano*) e passionalização (em *Sem açúcar*). Estas são justamente as categorias que a semiologia da canção de Tatit, em que o trabalho se baseia, propõe como tendências às quais conduz o princípio entoativo (TATIT, 2004, p. 72-76) que determina o sujeito da canção.

A “programação entoativa” (TATIT, 2002, p. 21) a que o cancionista submete o texto da canção pode dar em funções de figurativização - “por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” – ou de tensão. O tensionamento por passionalização prolonga as vogais e tonemas (TATIT, 2004, p. 73) e enfatiza a passividade do ser e do sofrer, constituindo o “reduto emotivo da intersubjetividade”. Já a tensão via tematização investe nas segmentações e ataques consonantais, e se conecta à atividade do fazer, “satisfazendo as necessidades gerais de materialização (lingüístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia [...] e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2002, p. 23).

A semiótica de Tatit, “ciência de reconstrução do sentido a partir dos princípios globalizantes de Hjelmslev” (2002, p. 17), e também claramente inspirada em Greimas, tem como objetivo a realização de um “percurso gerativo da significação que vai das instâncias mais profundas (articuladas por universais mínimos do conteúdo) às instâncias de superfície”. Nas figuras de programação entoativa, dá-se a ler a ‘tradução’ que o cancionista realiza entre a profundidade de “sua vivência pessoal com um determinado conteúdo” e “sua familiaridade e intimidade com a

10. International Association for the Study of Popular Music

expressão e a técnica de produzir canções”. “Compor”, desta perspectiva, significa “dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (TATIT, 2002, p. 18), expresso na estrutura da superfície comunicativa, este “complexo de incitações sensoriais, concebido por um autor, cujo exame merece a mesma atenção que dispensamos às significações abstratas” (TATIT; LOPES, 2008, p. 221).

Já na semiótica de Philipp Tagg, voltada não à canção mas à “música popular”, o aparato analítico se refere a sete “parâmetros de expressão musical” (TAGG, 1982, p. 39). Estes em parte se voltam para aspectos da notação partitural da música (temporalidade - ritmo, pulso, periodicidade etc.; melodia - altura, motivos, tonalidade; orquestração; textura; dinâmica), em parte para aspectos acústicos da performance ou “re-performance”, e em parte ainda para aspectos “eletromusicais e mecânicos”. O autor alega adquirir, em relação à musicologia voltada mais rigorosamente à partitura, novas categorias para fenômenos de textura, timbre e tratamento sonoro na constituição de seu “método hermenêutico-semiótico” (TAGG, 1982, p. 39).

A música, que aparece como “forma de interação inter-humana em que estados afetivos individualmente experimentáveis” são “transmitidos como estruturas não-verbais sonoras humanamente organizadas para aqueles capazes de decodificar sua mensagem na forma da resposta afetiva e associativa adequada” (TAGG, 1982, p. 40), é capaz de transmitir “identidades afetivas”, e deve ser descrita numa estrutura expressiva significativa que “carrega” o “afeto” (p. 50). Pode-se, assim, levantar a questão sobre que parâmetros de expressão específicos se associam ao “caráter digno-solene-confiante” de um hino nacional, por exemplo (p. 51), e descobri-lo por meio de modificações destes parâmetros - por eliminação, em suma.

Estrutura, transmissão e associação a um sentido prévio¹¹: caracteres de uma semiótica da música concebida como “modelo para lidar com problemas de análise de conteúdo da música popular”. Modelo este que se insere no quadro de uma investigação que, da comunicação propriamente dita, quer compreender “por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito” (TAGG, 1982, p. 39).

11. A investigação referida sobre um hino nacional se baseia na firmeza de seu “assumed meaning” (TAGG, 1982, p. 51)

Os tipos de questionamento postos por estes autores ligados à semiótica da música levariam a perguntar sobre o *Rap popcreto*: que conteúdos afetivos e identitários (Tagg), figurativos e pessoais (Tatit) a música transmite por parâmetros expressivos musicais (Tagg) ou figuras de entoação do cancionista (Tatit)? Perguntas estas que, da perspectiva de Kristeva, reconstituiriam somente a função comunicativa do fenotexto, o qual poderia expressar o chamado ‘conteúdo subjetivo’ que o cancionista traduzira ‘em matéria objetiva’. Perguntas, ademais, que somente deparariam com as inúmeras e, talvez, inesgotáveis¹² vozes e identidades a que essas vozes remetem no *Rap popcreto*, que se constitui de uma série de “*quems*” cantada por diferentes intérpretes, provenientes de diferentes períodos, com diferentes texturas e instrumentações. Diante da ideia de um sentido (afetivo ou identitário) expresso em determinada música - unificada, contra Barthes, na figura do autor¹³ - cada fragmento, cada “*quem*” retomado responde com uma nova identidade, uma nova entoação, um novo embaralhamento das respostas possíveis para ‘o que está sendo comunicado, por quem e de que maneira’.

A semiótica revisada por Kristeva não se remete mais a sujeitos que, através de sua destreza expressiva no código musical, expressariam significados temáticos ou passionais. Este nível expressivo, significante, que as semióticas da música analisadas propõem descrever, deveria ser concebido somente como a faceta fenotextual do movimento semiótico. À “reminiscência” – evocação de um outro texto e associação a outros significados - deve-se adicionar a “intimação” - a sua transformação (KRISTEVA, 2012, p. 176). A unidade mínima de análise deve abandonar, portanto, o “corte linear” que opera o signo (significado-significante) para compreender *conjuntos* em uma *espacialização*. A

12. As gravações ‘recortadas’ e utilizadas por Caetano e Gil não estão indicadas no encarte do disco. Especula-se que “de forma intencional para estimular a curiosidade do ouvinte” (VILLAÇA, 2003). Na internet, também não se encontra uma identificação completa que alguém tenha levado a cabo.

13. Nota-se que a música pensada como texto barthesiano, cujo princípio unificante está no que se costumava chamar pólo receptor, e não no emissor, se opõe também às teses musicais de Adorno, para quem o fetichismo da escuta levado a cabo pela ‘música administrada’ opera uma fragmentação regressiva da audição que destrói a unidade em que repousa a grande obra (cujas partes compreendem sempre o todo da peça). Cf. ADORNO, 2014 e 1996.

semiótica passa, assim, a buscar “uma formalização das relações no texto e entre os textos” (KRISTEVA, 2012, p. 178).

Portanto, não se trata, para a compreensão do *Rap popcreto*, de remeter as vozes e os parâmetros expressivo-musicais aos intérpretes, autores e compositores ‘linearmente associados’ a este plano significante, mas de tomar os conjuntos deslindados na dimensão fenotextual em uma espacialização que os sobredetermina (KRISTEVA, 2012, p. 282).

O fenotexto, entendido como descrição “de um *corpus* enquanto portador de um conteúdo informacional que garante a comunicação entre o destinador e o destinatário” (KRISTEVA, 2012, p. 279), enquadra as teses, retomadas acima, da semiótica da música que respondem a esta codificação entre expressividades musicais e ‘obras-conteúdos’. É justamente este primeiro nível fenotextual de codificações entre “*quems*” e suas origens que o *Rap popcreto* parece sobrecodificar. Esta sobrecodificação que embaralha as associações sígnicas aparece como um movimento genotextual (de produção de significação, portanto) que, não se restringindo à indicação das relações de intertextualidade unificadas por autores ou obras, cancionistas ou canções, utiliza esta estrutura fenotextual como substância para um tipo de jogo intersemiótico.

Considerações finais: *Rap popcreto* como concretude e concretização

Após a discussão de teses sobre o conceito de intertextualidade em sua relação com a música, e sobre a música considerada como comunicação pela semiótica da música, cabe indicar os desafios para os quais aponta esta retomada teórica para uma pesquisa que pretende pensar a música como intersemiose. A perspectiva da semiótica crítica, cuja constituição o GPESC vem discutindo, se preocupa com as materialidades dos processos de significação. Um dos sentidos desta proposta (para o caso do objeto deste trabalho) é a compreensão da música como virtualidade. Como exige Kristeva, um estudo de significação não pode somente descrever as relações codificadas que constituem o fenotexto. A música não se identifica com um regime de signos definitivo (‘música é o que se ouve no concerto’, ‘música é o que se ouve nos discos’ etc.). Concretizando-se em realizações materiais singulares, a música vem a diferenciar-se de si própria no processo de

semiose que conviria investigar. A natureza intersemiótica da música, que exploramos em trabalho recente¹⁴, é sua tradutibilidade em diferentes sistemas de signos e suportes materiais (tradução intersemiótica), mas também sua atualização em diversas matrizes semióticas, o que impede a identificação da música com uma dimensão fenomenológica específica (a música não é somente icônica, podendo mobilizar, a cada atualização, aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade).

O objeto da perspectiva, indicada acima, da intertextualidade da música estava nas letras; o da semiótica da música, na partitura. Tatit chega a constituir seu objeto teórico como um sistema (o qual não temos espaço para explorar aqui) que leva em conta tanto melodia quanto letra. Porém, o próprio *Rap popcreto*, do qual partimos, força a análise a considerar as materialidades bastante diferentes que ele envolve, se distanciando dos enquadramentos, digamos, ‘literários’ (autor-obra-mensagem) e ‘hermeneutico-musicais’ (compositor-expressão musical-conteúdo subjetivo). A música que se recomendou ouvir, no começo deste trabalho, é de natureza digital, mediada por aparelhos tecnológicos e midiáticos, e não pode ser compreendida como fenômeno de comunicação somente a partir da letra ou da sintaxe musical da partitura. A ideia de um jogo intersemiótico, que se comporta como o genotexto que Kristeva vai descobrir nos escritores modernos, poderia apontar para a perspectiva de análise necessária para a compreensão da música não como significação, mas como trabalho de significância pré-sentido. Conforme exposto, esta produtividade genotextual é analisada pela autora como espacialização de conjuntos significantes (nova unidade mínima em detrimento do símbolo e signo), procedimento que pode iluminar nossa investigação do jogo intersemiótico do *Rap popcreto*.

Este jogo - que, como indicamos, parece ter primazia sobre o sentido do *Rap popcreto* em detrimento das relações de simbolização e transmissão - parece-nos elaborar um tipo de discurso que, como queria Kristeva, reflete sobre seu próprio processo de produção, incluindo aí a consideração sobre suas materialidades constitutivas.

O *Rap popcreto* mobiliza recursos materiais midiáticos para uma produção estética, atualizando, neste movimento, as possibilidades da

14. LUCAS, C. B.; ROCHA, A. R, 2014

própria música. Há, por exemplo, as explorações exaustivas do recurso do *sampling*, do *looping* etc. Esta relação não é novidade: pode-se atrelar sempre a música de um período - ou a arte como um todo, nas teses de Benjamin (2011) - às suas matrizes técnicas materiais. E pode-se, ainda, sempre ver o signo estético como suspensão da remessa signíca, da faceta fenotextual e comunicativa da semiose em prol da exploração dos próprios caracteres materiais da linguagem (cf. PLAZA, 2008, p. 23). O *Rap popcreto* funciona, neste sentido, como o 'concreto' dos poetas concretos: "o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções" (CAMPOS, 1956). Também a música concreta de Pierre Schaeffer só se torna possível com a fita magnética, e, desligando-se da função de representação (registro de música ao vivo), se volta para as possibilidades de sua própria materialidade, fundando uma música acusmática, desligada de suas fontes "presenciais" "vistas" na "realidade" (CHION, 1995, p. 18). O *Rap popcreto*, porém, assumindo as possibilidades desta música impossível de ser produzida fora do estúdio, se volta para a história, por assim dizer: para o patrimônio fonográfico da canção brasileira. E, pela produção de significação genotextual que mobiliza esse intertexto-cancioneiro, parece apontar para uma metalinguagem crítica da música, como queria Augusto de Campos (1986, p. 261) e para um tipo de transcrição, como queria Haroldo (2013), que retoma, traduz e atualiza a tradição na materialidade do presente.

O jogo, de outro lado, também remete a investigação às teorias da mídia que versam sobre a configuração tecnocultural da comunicação a qual incide sobre os processos de significação. O jogo intersemiótico se aproxima, neste sentido, também do jogo pós-histórico descrito por Vilém Flusser. No novo nível de consciência pós-histórico (FLUSSER, 2011a), relacionado às mídias técnicas como caixas-pretas (FLUSSER, 2011b) que concretizam abstrações (no que se distinguem dos paradigmas culturais anteriores, que abstraíam dimensões da realidade concreta), a atuação pragmática e crítica se dá de fora da história (para a qual ainda se voltavam as imagens tradicionais e os textos que as decifravam). Trata-se de intervir no mundo programado, que é caracterizado pelo predomínio "imbecil" e automatizante dos aparelhos (FLUSSER, 2011a, p. 112) através dos quais estas abstrações são traduzidas, concretizadas

em efeitos sensíveis de superfície (FLUSSER, 2015a, pp. 102-125). A comunicação mediada por aparelhos impõe um jogo (cujas formas são aprofundadas em FLUSSER, 2015b, 257-276) em que a história é “devorada” por caixas-pretas que “vomitam” pós-história (FLUSSER, 2011, p. 118) - como o *Rap popcreto* engole e reformula o cancionário nacional.

A crítica programática de Flusser se distingue, assim, da crítica ideológica e da kulturkritik tradicional (FLUSSER, 2011a, p. 44), posto que o aparelho não se constitui a partir de intenções ocultas originárias da infraestrutura econômica da sociedade de classes, mas obedece a uma simples “inércia interna” e absurda, que dilui as intenções humanas. A questão “política”, para Flusser, deve ser “respondida ciberneticamente” (FLUSSER, 2011a, p. 112), através da atuação *nos* e *contra* os jogos pós-históricos que concretizam a comunicação. No caso da música, a fonografia, considerada em sentido amplo como possibilidade de armazenamento e sintetização dos sons, parece ser a caixa preta com a qual se pode jogar criativamente.

“No lugar da autoridade”, postula Flusser (2015b, p. 178), “entram as mídias”. A infraestrutura da cultura e da sociedade, contra Marx, está na comunicação (FLUSSER, 2015b, p. 46). Assim, para uma investigação intersemiótica da música, surge a necessidade de afastar a intertextualidade, que remetia à ideologia (BAKHTIN, 1997, p. 148) e ao signo como ideograma (KRISTEVA, 2012, p. 55-57), da crítica ideológica para aproximá-la de uma produção de significação expressiva.

O *Rap popcreto*, pensado como jogo intersemiótico, aponta, de um lado, para uma concretude no sentido dos poetas concretos e de uma metalinguagem genotextual crítica da música, mas também, de outro, para uma *concretização* operada por aparelhos no sentido do jogo pós-histórico de Flusser.

Referências

ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.

ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Textos escolhidos (Coleção Os pensadores). São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996.

BAKHTIN, M. *From the pre-history of novelistic discourse*. In: The dialogic imagination. Austin, EUA: University of Texas Press, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, SP: Hucitec, 1997

BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2011.

BARROS, D. L. P. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, Diana L. P.; FIORIN, José L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, SP: Edusp, 1999

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013

BARTHES, R. *From work to text*. In: The rustle of language. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989a

BARTHES, R. *The death of the author*. In: The rustle of language. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Poesia concreta: um manifesto*. 1956. Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc.htm> (acessado em 20/07/2015).

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) *Haroldo de campos – transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013

CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris, França : Bhuçet/Chastel, 1995

FLUSSER, Vilém. *Pós-História*. São Paulo, SP: Annablume, 2011a

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo, SP: Annablume, 2011b

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2015a

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015b

KRISTEVA, J. *Revolution in poetic language*. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1984.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

LARSSON, E. A intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso. In: *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. 2004. Disponível em: sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/11/10.

LUCAS, C. B. ; SILVA, A. R. A materialidade híbrida da música na obra de S. Malinowski. In: Alexandre Rocha da Silva; Gabriel de Andrade Junqueira Filho; Ione Bentz. (Org.). *Semiótica e Linhas de Fuga*. 2ed.: Kazuá Comunicação, 2014, p. 181-204.

NEDER, A. *MPB: Identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical*. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, V. 1, N. 1, jan-jun 2012.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

SARAIVA, J. A. B. *Como analisar a canção popular*. In: COSTA, N. B. da (Org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005, p. 157-170.

SILVA, A. R. A Morte do Homem e o Império da Intertextualidade - uma experiência tropicalista. In: *Semiótica e Pragmática da Comunicação* (org. Elizabeth Bastos Duarte). *Cadernos de Comunicação*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, n. 3, 1997.

TAGG, Phillip. Analyzing popular music: theory, method and practice. In: *Popular Music*, 2, EUA: Cambridge University Press (1982), pp. 37-65. Disponível em: <http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>

TATIT, L. *O cancionista*. São Paulo, SP: Edusp, 2002.

TATIT, L. O século XX em foco. In: *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004.

TATIT, L; LOPES, I. C. Melodia, elo e elocução: 'eu sei que vou te amar'. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.) *Palavra cantada*. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro, 2008.

VILLAÇA, R. Mixagens de vozes e tempos. fragmentos digitais da identidade cultural brasileira na obra discográfica de Lenine. In: *Revista de comunicação, cultura e teoria da mídia* (CISC - GHREBH) n. 04. São Paulo, outubro/2003

Relações entre jornalistas e fontes em ambiente de convergência: uma proposta de taxonomização¹

MARIZANDRA RUTILLI²

DEBORA CRISTINA LOPEZ (ORIENTADORA)³

Neste estudo⁴ apresentamos reflexões a partir de um estudo sobre as fontes em ambiente de convergência. Observamos as formas de acesso às fontes em ambiente de convergência pelos jornalistas e o grau de interferência no processo de produção da notícia com base na relação entre fontes jornalísticas no rádio no presente contexto. Apresentamos, então, a proposição de um novo tipo de fonte, possível, pela visibilidade

1. Trabalho inicialmente apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Doutoranda e Mestra em Comunicação via Poscom – UFSM. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação e Política pela mesma Universidade.

3. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente desenvolve estágio pós-doutoral junto à Universidade Estadual do Rio de Janeiro. É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Coordena o Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor).

4. Este estudo traz parte dos resultados apresentados pela autora Marizandra Rutilli, em dezembro de 2014, em sua dissertação de mestrado intitulada “Rotinas produtivas e relação com as fontes no rádio informativo em ambiente de convergência: um estudo de caso de emissoras de Porto Alegre”. Orientadora: Debora Cristina Lopez. Órgão de fomento: Capes.

permitida pelas tecnologias de informação e comunicação . Por meio das teorias do jornalismo tomamos as contribuições dos paradigmas sociológicos que compreendem o processo de construção da notícia, seja ele no rádio ou em outro meio, em uma realidade que demanda informações via fontes, passando por uma série de filtros (gatekeeping) que têm como mediadores os jornalistas. Esta prática construtiva está inserida numa cultura profissional e organizacional. Nossa problemática observa como se dão as relações entre os jornalistas de rádio e as fontes em ambiente de convergência. Hipóteses iniciais: a) o radiojornalismo no contexto da convergência é amparado em novos suportes tecnológico, que vão além de um contato mais rápido com as fontes, auxiliando nas rotinas produtivas do meio; b) a internet permite espaços de reverberação e se desenha como um ambiente on-line de construção da notícia: pesquisa, verificação e difusão da informação.

Rádio e fontes jornalísticas em cenário convergente

Conforme Bianco (2011), entre as mudanças do radiojornalismo brasileiro a partir da década de 1990 está a informatização das redações e de softwares tanto de edição quanto programação, além disso, com o acesso à internet, os profissionais passaram a ter acesso gratuito a agências de notícias, jornais on-line nacionais e internacionais. Houve então, um processo de ampliação das fontes de informação por meio da internet, que até então só eram contatadas pelos jornalistas por suportes físicos (telefone, áudio, carta, fax, entre outros).

A relação entre jornalistas e fontes é intrínseca já que estas em suas múltiplas variedades, fornecem para os profissionais as informações sobre os fatos ocorridos e os nutrem com notícias de seu interesse. O jornalista, de posse do material os seleciona, utilizando, para tanto, critérios de noticiabilidade que seguem lógicas organizacionais, produtivas e específicas conforme cada emissora. Após, passam pelo processo de tratamento jornalístico.

Refletir sobre as fontes jornalísticas compreende, conforme Pinto (2000), um entendimento além da sua função específica nas práticas jornalísticas. Para Pinto (2000, p. 2), “As fontes remetem para posições e relações sociais, para interesses e pontos de vista, para quadros espaço-temporalmente situados”. Segundo Alcântara, Chaparro e Garcia

(2005) a fonte é quem passa para o jornalista informações para que, de posse destas, possa construir o que os autores denominam “narrativa da atualidade”, entendida por nós como notícia. Também, por intermédio da fonte, se chega ao acontecimento, à explicação, à polêmica.

É da fonte que o jornalista colhe o relato, o testemunho, a opinião, o conteúdo com que realiza a sua arte maior, a narrativa da atualidade. Da fonte brotam o acontecimento da notícia, a fala da explicação, a revelação da novidade, o detalhe poético para o requinte literário. Da fonte vem a polêmica que ativa o interesse do leitor e o saber que a reportagem socializa (ALCÂNTARA; CHAPARRO; GARCIA, 2005, p. 25).

O jornalista busca na fonte, na origem, as informações, dados, relatos, opiniões, novidades para construir seu relato jornalístico em forma de notícia. Nesta perspectiva, o jornalista atua como mediador entre os fatos e o mundo. Ferraretto (2001, p. 195), ao tratar do fluxo informativo no rádio, compreende-as enquanto “geradoras de material para a investigação de acontecimentos”. Para Lage (2000, p. 1), “são instituições ou personagens que testemunham ou participam de eventos de interesse público”, que fornecem informações para as matérias jornalísticas. As fontes estão agrupadas de acordo com algumas classificações. Lage (2000, p. 10-13) as organiza pelo grau de confiabilidade, dispostas em caráter pessoal, institucional e documental. Para tanto, as classifica em três diferentes tipos; a) oficiais, oficiosas e independentes; b) primárias e secundárias e c) em testemunho e experts. As oficiais são mantidas pelo Estado ou por órgão ou instituição que exercem algum poder de Estado, como sindicatos e fundações. As oficiosas são aquelas pessoas que estão ligadas a indivíduos ou instituições, mas sem autorização para falar em nome destes e, se falarem, podem não ser credíveis. Já as independentes não possuem vínculo com nenhum órgão ou entidade sem “nenhum” interesse em específico. Em relação à segunda classificação de Lage (2000), as fontes primárias fornecem o essencial de uma matéria, dados, versões. As secundárias auxiliam na preparação de pautas ou contextos ampliados. Estas podem ser usadas em posições distintas em reportagens ou notícias, por exemplo. A produção leva em conta as fontes primárias, mas as secundárias também devem ser consideradas, uma vez que, podem fornecer previamente um panorama

sobre o assunto ou confronto de fatos e opiniões de ambas, ampliando ou legitimando a notícia.

Sobre a terceira classificação, Lage (2000, p. 12) afirma que “o testemunho é normalmente colorido pela emotividade e modificado pela perspectiva”. O autor entende que nesses casos deve ser usado sempre o testemunho imediato, porque este se baseia em memória de curto prazo, por mais confusa que a fala possa ser. A perspectiva de Lage (2000), abordada pelo viés da confiabilidade, nos faz refletir sobre a relação de fontes e jornalistas, porque mostra de forma hierárquica os tipos de fontes e como cada uma torna-se fundamental. Como dito, o autor destaca que nem sempre as fontes oficiais passam informações verídicas, e que, assim como as demais, também têm interesses próprios a defender. Martínez-Costa (2002, p. 43) observa o jornalista como figura destaque, porém reitera que este não é único no processo de produção da notícia. As fontes de informação também são parte dele. Dessa forma, apresenta alguns tipos de fontes.

[...] Fontes de informação podem ser: as agências de notícias, uma assessoria de comunicação de qualquer empresa ou instituição, uma pessoa que esteja ligada ao fato jornalístico, os tribunais, agentes sociais, associações de moradores, hospitais, etc., embora também são consideradas fontes aqueles documentos que podem ser consultados pelo próprio jornalista, tais como arquivos, livros, revistas e publicações, etc. (MARTÍNEZ-COSTA, 2002, p. 43) .

Complementando as classificações de fontes mais detalhadamente, a autora divide-as em três grupos: fontes pessoais, documentais, governamentais ou não governamentais. As pessoais, segundo Martínez-Costa (2002, p. 45) são caracterizadas como privadas, podendo ser também os próprios ouvintes quando testemunham fatos. Na relação do jornalista com esse tipo de fonte, a autora acrescenta algumas subclassificações: a duração da relação (podendo ser habitual ou provisória), a posição da fonte (ocupam cargos públicos, privados, confidenciais, especializadas) e a ação da fonte em relação ao jornalista (que contatam com os profissionais de forma comum ou compulsiva).

Nesta classificação, em relação às fontes pessoais, há uma consideração de fonte como sujeito e das variações sobre os modos de

relacionamento dos jornalistas com estas, além da posição que ocupam e da forma como os abordam para divulgar informações. Isso os difere das documentais, pois estas são fontes materializadas (arquivos, banco de dados, fotos, entre outras) que demandam produções técnicas de sujeitos, instituições. Nesta classificação as fontes pessoais são vistas pela autora com certo nível de autonomia, notável quando se observa a ação da fonte em relação ao jornalista, ativas, que como sujeitos atores, têm objetivos e estratégias de atuação ao constatar-lo. Por outro lado, a duração da relação descrita pela autora se aproxima das categorizações apresentadas por Lage (2000), pois toma sentido pelo grau de confiabilidade que se estabelece entre ambos, podendo ser duradoura ou provisória, dependendo por vezes, da posição que a fonte ocupa.

As fontes documentais ou escritas, segundo Martínez-Costa (2002), compreendem documentos com informações úteis para os jornalistas, como banco de dados, arquivos e documentações em geral. Já as fontes governamentais compreendem os governos em forma de representantes de diferentes instituições. As não governamentais são mais amplas, fontes próximas de governos, mas não parte destes, podendo até ser de oposição; ainda, fontes centrais e territoriais, caracterizadas como políticas e econômicas, ou mesmo locais, com alcance inferior, como hospitais, escolas, tribunais, entre outras.

Além de apresentar essas tipificações gerais sobre as fontes, Martínez-Costa (2002) também aponta algumas que considera de uso efetivo e direto nas produções jornalísticas no rádio. Estes apontamentos refletem diretamente em nosso objeto de pesquisa em modos únicos de observação. As fontes, a partir dessa perspectiva, são divididas entre comuns (agências de informação, outros meios de comunicação, arquivos, assessorias de imprensa e coletivas de imprensa) e fontes próprias, como o material elaborado na redação, informações trocadas entre veículos da mesma empresa ou grupo e ainda correspondentes especiais.

Em proximidade, Ferraretto (2001) também apresenta uma classificação de tipos de fontes no rádio, organizando-as em duas modalidades: internas e externas. As internas são a equipe de reportagem, enviados especiais, correspondentes. As externas são informantes, ouvintes, agências de notícias, outros veículos de comunicação, assessoria

de imprensa e internet. Como forma de complementar os tipos de fontes, Santos Díez (2004) cita: agências de notícias/informação (que emitem um número significativo de informações e têm a função de dar pistas sobre acontecimentos), coletivas de imprensa (que desempenham um papel informativo, pelo qual, por vezes, são o único meio disponível para obter informação), correspondentes locais e internacionais (que cobrem informações do local e região onde se encontram, profissionais atuantes que, além de buscar informações, também incluem suas vivências pessoais e impressões), enviados especiais (dão informação pontual sobre o acontecimento, a qualquer hora, e como testemunho também), comentaristas especializados (pouco usado no rádio, mas em coberturas esportivas, dão seu ponto de vista e também explicam as situações), colaboradores em comum acordo em pontos estratégicos (funcionários de hotéis, aeroportos, restaurantes, etc.), e informantes espontâneos.

Entre as fontes também estão jornais impressos (com predisposição a assuntos de grande relevância para o momento e consulta de dados), espetáculos (jogos, congressos, eventos culturais como palco de entrevistas e declarações, assuntos em reverberação), organizações (instituições e organismos que geram conteúdos informativos), departamento de Relações Públicas, Publicidade, arquivos, meios audiovisuais e por fim, a internet, como nova e ampliada forma de acessar informação ou de atualização. Sobre os tipos de fontes apresentados por Santos Díez (2004), observamos que a autora oferece uma grande variedade que dá conta de abranger tanto as internas quanto as externas do rádio. Vale ressaltar, porém, que algumas também atuam como formas de acesso às fontes, canais com funções especializadas (que demandam ações estratégicas), tradicionais e integradas às práticas de produção e ferramentas tecnológicas.

A partir do cruzamento das classificações e tipos de fontes propostas por Lage (2000), Martínez-Costa (2002), Ferraretto (2001), Pinto (2000) e Santos Díez (2004), percebemos, que as fontes constituem-se fundamentais para a construção da notícia. As relações com os jornalistas incluem o grau de confiabilidade destas com os profissionais e vice-versa, e são amplas em potencialidades mesmo em caráter externo ou interno nas emissoras. Muitas destas atuam como canais de acesso às fontes. Variam de acordo com questões organizacionais,

por exemplo, em perspectivas de normas institucionais e editoriais e quanto ao uso das fontes e sanções comerciais. As fontes são parte da atividade jornalística, que nutrem os jornalistas com informações, mas que também defendem interesses próprios. Podem estar hierarquizadas pelos jornalistas ou hierarquizá-los.

Características e formatos do rádio e das fontes em cenário convergente

De acordo com Kochhann, Freire e Lopez (2011, p. 267), “o rádio é por essência multiplataforma – e que esta característica se potencializou com o passar dos anos”. Desde a criação do veículo como meio de comunicação, as mudanças tecnológicas sempre acompanharam o rádio, tanto em relação às formas de transmissão quanto difusão e consumo. Assim, a tecnologias ou a convergência representam um contexto maior, um pano de fundo no processo histórico de evolução do rádio. Esta como descreve Jenkins (2009), situada em perspectiva de uma cultura, altera a relação comum existente entre tecnologias, indústrias, mercados, gêneros e também públicos. Neste caminho estão incluídos os modos de produção, difusão e consumo da informação. Além de contextualizada em unidade macro, a convergência também se ramifica formando quatro níveis: empresarial, de conteúdo, profissional e tecnológica. A empresarial se dá dentro das organizações. Segundo Salaverría e García Avilés (2008), oferece possibilidades para que empresas jornalísticas transformem-se, por exemplo, em grupos multimídias, permitindo, assim, redações integradas e compartilhamento de informações entre veículos de um mesmo grupo. Estas integrações, permitidas pela convergência empresarial, revelam também uma estratégia de atuação de grupos de comunicação, seja de fortalecimento ou agilidade nos processos produtivos.

Em conformidade com a convergência empresarial desenvolve-se a de conteúdo, uma vez que esta, guiada pelas plataformas digitais e dispositivos móveis, permite a distribuição de um mesmo conteúdo (com adaptações) para diferentes canais. Conforme Ferraretto e Kischinhevsky (2010, p. 176), esta modalidade da convergência compreende “a exploração de novas linguagens e formatos possibilitados

pela hibridização de formas simbólicas desenvolvidas para difusão em multiplataforma”. A profissional, por sua vez, reflete o perfil multimídia que os profissionais acabam assumindo em razão da convergência, que segue interligada entre seus níveis, num chamado “efeito dominó”. Segundo Ferraretto e Kischinhevsky (2010), as alterações em perspectiva profissional permitem integração de estruturas para a produção de conteúdos, mudanças nas rotinas e relações de trabalho e formação e qualificação para profissionais multimídias e em ambiente semelhante. Uma noção perceptível em unanimidade.

Ao considerarmos tal perspectiva, entra em confluência a convergência tecnológica, uma vez que as tecnologias de informação e comunicação permeiam não somente o rádio, mas todos os meios de comunicação, contexto no qual estamos inseridos em todos os âmbitos profissionais. Conforme Salaverría e García Avilés (2008, p. 5), esta multiplica suportes de consumo por parte do público, “obrigando” os meios de comunicação, em nosso caso, o rádio em destaque, posto que os processos evolutivos perpassam a relação com o público e as novas proximidades e diálogos. Para Ferraretto e Kischinhevsky (2010, p. 176), é vista como “a infraestrutura de produção, distribuição e recepção de conteúdos em suportes digitais, tais como computadores, gravadores, softwares de edição e gestão de conteúdos, bases de dados, redes de fibra óptica, etc”.

Segundo Ferraretto (2007) não é mais possível desde então tratar do rádio no singular, mas sim em perspectiva de plural, uma vez que o meio amplia-se em suas formas de consumo e difusão e não possui mais uma caracterização de AM ou FM, estabelecendo conexões de rede via computadores, celulares, smartphones, tablets e demais aparelhos tecnológicos. Sua caracterização também tem influência do seu público, ainda visto pelo autor como ouvinte. Os conceitos de rádio expandido de Kischinhevsky (2012), rádio hipermediático de Lopez (2010) e radiomorfose de Prata (2009) tornam-se também fundamentais para essa compreensão. O rádio expandido parte de uma noção de rádio social que expande para mídias sociais e microblogs e demais ferramentas tecnológicas, permitindo o consumo e a apropriações de conteúdo via lógica de receptores em processo de interação com o rádio, possibilitado via tecnologias de informação e comunicação. O rádio hipermediático

de Lopez (2010), o qual, tendo como base fundamental o som, diversifica sua linguagem e suportes pelos recursos da tecnologia. Nessa nova configuração da comunicação radiofônica, o som é elementar, contudo a informação passa a ser complementada por novos recursos, incluindo desde a produção de conteúdos multimídia, arquivos em podcast para consumo assíncrono, níveis de interatividade e alcance geográfico. Em confluência, destacamos o conceito de Prata (2009), que observa o rádio em um processo de radiomorfose, transformações provocadas pelas tecnologias que permitem reconfigurações dos gêneros e das formas de interação previstas via rádio.

Desta forma, podemos reconhecer que a convergência vai além do entendimento oferecido e tentado explicar sobre o meio rádio. Quando discorremos sobre as alterações nos modos de produção do mesmo, somos incitados a observar, com Ferraretto (2013), que as transformações também afetam a figura e os modos de atuação do comunicador e dos profissionais que atuam e que têm seus perfis atrelados ao nome da emissora à qual pertencem. Se, de um lado, a convergência pode ser observada sob vários ângulos, seguindo tais perspectivas também é possível descobrir e potencializar discussões sobre questões ainda pouco exploradas, como a mudança do papel do comunicador bem como sobre as fontes jornalísticas inseridas neste contexto. Da mesma forma que todos os profissionais das emissoras tornam-se comunicadores em prospecção por meio de mídias sociais, as fontes também passam a permear o ambiente digital e convergente.

A fonte no cenário convergente

A partir das perspectivas da compreensão dos tipos e funções específicas das fontes, entendemos que é preciso observá-las inseridas no novo contexto midiático, posto que a convergência, como descreve Jenkins (2009, p. 43), “altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos”, e também a lógica de operação da indústria midiática e a forma como os consumidores processam notícia e entretenimento. Por outro lado, ponderamos as colocações de Bianco (2004) sobre a internet, que além de ser, uma forma de acesso às fontes, traz vantagens para a produção da notícia auxiliando a prática da pesquisa e recolhendo informações na rede.

Permite aos jornalistas se inteirarem rapidamente sobre o que já foi escrito sobre determinado assunto; torna os contatos com as fontes interativos; possibilita a ampliação e seleção de fontes de informação; agiliza a busca de dados, pesquisa e consulta a arquivos públicos, bibliotecas, órgãos públicos; facilita a coleta de maior quantidade de informação num menor espaço de tempo; além de aumentar o potencial de reportagem à distância e do trabalho fora das redações em locais remotos (BIANCO, 2004, p. 160).

Em confluência com os autores, considerando as alterações entre tecnologias existentes (JENKINS, 2009) e as novas possibilidades que a internet propicia aos sistemas de produção da notícia, percebemos que as fontes estão presentes em ambientes on-lines, perpassando, além da lógica da convergência, atuações estratégicas e apropriações de ferramentas digitais e interações com os jornalistas sob diferentes perspectivas. Recuero (2011) pontua uma chamada teia informativa em que a informação é produzida (nesse caso pela fonte), circula (via site de rede social) e é filtrada pelo jornalista, considerando ainda que atores tornam-se emissores em potenciais. No contexto de convergência midiática qualquer emissor pode vir a ser uma fonte, a origem de uma informação, além daquelas que já se constituem como tais – oficiais, documentais, internas, governamentais, entre outras. Dessa forma, a visibilidade da internet, e o próprio canal de acesso permitem através de conexões on-line que jornalistas contatem com novas fontes ou já tradicionais. Assim as novas fontes tornam-se “visíveis” aos jornalistas porque pelos espaços on-line unem-se e buscam o objetivo comum de participar das discussões das mídias, ação concretizada quando tornam-se fonte para os jornalistas.

Machado (2003, p. 14) destaca que “a redistribuição de poderes entre os atores sociais no processo de produção de conteúdos jornalísticos no jornalismo digital contribui para desestabilizar as convenções morais entre fontes, público e anunciantes”. Dessa forma, esses atores sociais podem contribuir para a construção de um espaço público democrático. Ao fazer uma releitura do contexto atual, pelas colocações de Machado (2003), podemos perceber, que por meio de ambientes de convergência, também há a constituição de espaços públicos em relação à produção da notícia, remodelados, com “permissão,” para que demais atores sociais

(entre eles as próprias fontes) participem do processo de construção da notícia, democratizando-o a partir do ciberespaço. Isso tem implicações na constituição de novos modelos jornalísticos onde segundo Recuero (2011, p. 2), “a audiência passa a fazer parte do processo como construtores, relatores e debatedores de notícias”. Ao refletir sobre o rádio, consideramos que o meio tem um público caracteristicamente participativo. Com as ferramentas digitais e apropriações do ciberespaço também pelos ouvintes, temos potencialmente “um espaço público democrático” e interativo.

Em relação à apropriação que as fontes passaram a fazer das ferramentas digitais ou do próprio ciberespaço, percebemos que esta se revela pela própria ocupação do ciberespaço. Para Machado (2003, p. 25), houve uma multiplicação de fontes em escala mundial, sem tradição especializada no tratamento de notícias. Essa multiplicação pode ser observada pela presença das fontes em sites de redes sociais (fontes variadas, como oficiais, governamentais, documentos, banco de dados, fontes externas, entre outras), e também em aplicativos, comunidades e blogs. Desse modo, notamos que as tecnologias de informação e comunicação, assim como a internet, permitiram mobilidade e conectividade entre os membros da sociedade atual. O fluxo de informação se ampliou em diversas vias na perspectiva de uma comunicação horizontal. A internet, como canal de acesso, permite interações tanto entre produtores quanto consumidores e fontes.

A novidade do jornalismo digital reside no fato de que, quando fixa um entorno de arquitetura descentralizada, altera a relação de forças entre os diversos tipos de fontes porque concede a todos os usuários o status de fontes potenciais para os jornalistas (MACHADO, 2003, p. 27).

Assim, a compreensão do rádio e das fontes jornalísticas em contexto de convergência traz ao estudo contribuições para o entendimento de que as práticas redacionais carregam elementos do jornalismo em sua essência com o objetivo principal de produzir de notícias – o papel fundamental das fontes geradoras de material informativo. As tecnologias de informação e comunicação permeiam as redações, bem como oferecem suportes e agilidade para os profissionais no momento de produzir

notícias, seja em relação a suportes ou facilidades de contato. Embora as notícias, sejam as principais abastecedoras da programação do rádio informativo, as equipes produtivas também necessitam dar conta de produções on-line, fazendo com que todos os profissionais tornem-se comunicadores em potencial. A presença das fontes jornalísticas em ambiente convergente torna mais próxima a relação destas com os jornalistas, que se nutrem a partir de um processo de reverberação em mídias e plataformas digitais.

A visibilidade permitida pelas tecnologias e plataformas digitais: um olhar sobre as taxonomizações de fontes aplicadas ao cenário de convergência

As relações entre jornalistas e fontes em ambiente de convergência têm proporcionado facilidade e agilidade. As plataformas digitais, bem como sites de redes sociais, aplicativos, estabeleceram canais mais rápidos de contatos e também de reverberação de informações em ambiente on-line. Sobram, contudo, ainda, elementos a serem potencializados, e, assim, apresentamos esta proposta de taxonomização que se dá segundo a visibilidade permitida pelas tecnologias e plataformas digitais, que contempla também uma atualização e adequação de algumas categorias delineadas por Pinto (2000), aplicadas ao cenário da convergência, aos diálogos e aos níveis de interferência do atual contexto.

Pinto (2000, p. 3) ao desenvolver um importante mapeamento de campo sobre as fontes jornalísticas, apontava sobre a necessidade de um alargamento de debates envolvendo fontes e o jornalismo num sistema que considera as tecnologias de informação e comunicação e as interferências nas formas de produção, processamento e circulação de conteúdos em ambiente on-line. Com base no quesito interação fonte-jornalista, o autor apresenta algumas tipificações de fontes.

- segundo a natureza: fontes pessoais ou documentais;
- segundo a origem: fontes públicas (oficiais) ou privadas;
- segundo a duração: fontes episódicas ou permanentes;
- segundo o âmbito geográfico: fontes locais, nacionais ou internacionais;

- segundo o grau de envolvimento nos fatos: oculares/primárias ou indiretas/ secundárias;
- segundo a atitude ante o jornalista: fontes ativas (espontâneas, ávidas) ou passivas (abertas, resistentes);
- segundo a identificação: fontes assumidas/explicitadas ou anónimas/confidenciais;
- segundo a metodologia ou a estratégia de atuação: fontes proativas ou reativas, preventivas ou defensivas.

Desse modo, confrontando nossa discussão teórica com estas classificações é possível esboçar uma aplicação de tais em cenário de convergência. A proposição é de uma nova categoria seguindo um viés de sistematização, contemplando esse cenário e a visibilidade das categorias anteriores. Assim, podemos inferir que, em relação à natureza das fontes (pessoais ou documentais), ainda que em contexto de convergência, estas não sofrem níveis expressivos de interferências. Notamos que as fontes jornalísticas compreendem principalmente fontes de natureza pessoal ou documental,

Já as tipificações relacionadas à origem, duração, âmbito geográfico, grau de envolvimento nos fatos, atitude ante os jornalistas, identificação e metodologia ou estratégia de atuação, podemos apontar alguns níveis de interferência em relação ao contexto de convergência relacionados a partir da visibilidade permitida pelas tecnologias e plataformas digitais. A tipificação, segundo a origem, sofre influências do contexto de convergências à medida que fontes públicas (oficiais) ou privadas passam a atuar e estar presentes também em ambiente on-line. Isto, por sua vez, reforça canais de visibilidade tanto em relação aos jornalistas quanto ao público em geral. Quanto à duração, que contempla as fontes episódicas e permanentes, observamos, em relação à internet, que o novo cenário abrange uma multiplicação de fontes, dando complexidade à vida social e às relações entre fontes episódicas (atores sociais) multiplicadas, permitidas por novas vias de contatos.

Estas noções expressas pelo autor nos aproximam, ainda que pelo viés da democracia e da comunicação, das contribuições de Gomes e Maia (2008) que fazem menção a públicos “fortes e fracos”. Públicos

fortes são aqueles representantes de sistemas políticos, ligados às elites, enquanto o público fraco tem relação com sujeitos de opinião pública. Ambos apresentam disparidades de representação junto aos meios de comunicação, apontando certa vantagem do “público forte”. Assim, os públicos fracos necessitam encontrar formas de atrair a atenção dos meios. Conforme Gomes e Maia (2008), contudo, ainda assim, agrupando-se mutuamente e encontrando formas de chamar a atenção dos meios, tem-se a considerar que os públicos fracos conseguem alcançar visibilidades mínimas e momentâneas.

As ferramentas digitais permitem diálogos e aproximações em potencial dos jornalistas com todos os tipos de fontes com as quais costumam contatar habitualmente, ou mesmo novas fontes. Deste modo, nossa proposta é de uma nova categoria seguindo um viés de sistematização, diálogos e níveis de interferência do contexto de convergência num direcionamento “segundo a visibilidade permitida pelas tecnologias e plataformas digitais” em que as novas fontes (formadas majoritariamente por públicos fracos) tornam-se “visíveis” aos jornalistas porque com as ferramentas digitais agregam-se em ambiente de convergência e buscam o objetivo comum de participar das discussões das mídias. Isso reflete a inteligência coletiva e constrói o capital social, que por sua vez, dá a consumidores, públicos fracos, antes “ignorados” pelas mídias, “o poder de fala”.

A visibilidade nos oferece, assim, aporte para duas novas subcategorizações: a visibilidade de sujeitos e a de grupos (organizados ou não). A de sujeitos compreenderia indivíduos comuns (fracos), que assumem o lugar de fala de especialistas e ganham espaço para exposição de seus trabalhos. Blogueiros, por exemplo, que normalmente não são reconhecidos pelas equipes produtivas como fontes, uma vez que não estão vinculados a instituições, mas que, em contrapartida, constroem capital social por meio da visibilidade permitida pelas redes. A visibilidade de grupos (organizados ou não) estaria relacionada a grupos on-line que trabalham sob a perspectiva da inteligência coletiva (grupos virtuais, redes de colaboração, aplicativos como o Waze, empresas organizadas com Assessorias de Imprensa, entre outras).

Entendemos que, assim como há jogos de poder e disputa entre

públicos fortes e públicos fracos em relação aos meios de comunicação, há também entre fontes e jornalistas. Normalmente as fontes oficiais, extraoficiais, dados, documentos oficiais são considerados como mais credíveis e possuem mais visibilidade junto aos jornalistas e equipes produtivas, enquanto o público, no caso das emissoras de rádio – ouvintes – costumam ter menos representatividade e voz de fala. Ao inserirmos tal realidade em ambiente on-line, muitas destas práticas ainda se repetem, porém podemos notar que públicos fracos ganham visibilidade e ferramentas para se engajarem em objetos comuns, de grupo, que, em ambiente off-line, ganhariam visibilidade parcial e momentânea. Esta concepção, em nosso entendimento, valeria também às fontes secundárias, perfazendo o grau de envolvimento nos fatos: oculares/primárias ou indiretas/secundárias, ouvintes, principalmente, que pela inteligência coletiva, agregações e iniciativas via Waze, incorporada pelo Google Maps em ambiente on-line, podem tornar-se fontes em prospecção para as equipes produtivas de emissoras que dão “preferência” para fontes oficiais, utilizando-se de seus públicos em suas rotinas produtivas, apenas como cases para matérias e reportagens.

As contribuições de Recuero (2011) apontam para a visibilidade da internet e a própria internet como canal de acesso para que jornalistas contatem novas fontes ou as já tradicionais, com a identificação: fontes assumidas/explicitadas ou anônimas/confidenciais. Novas fontes ou os antevistos públicos fracos tornam-se “visíveis” aos jornalistas porque, por meio de espaços on-line unem-se e buscam o objetivo comum de participar das discussões das mídias.

Considerações finais

A utilização do Waze para buscar informações ou atualizar-se sobre a situação do trânsito na capital gaúcha e região metropolitana torna-se válida para que os jornalistas, à medida que o tomam como espaço de consulta e de busca por informações (a partir de comunidades de conhecimento formadas por públicos fracos que conseguem visibilidade por meio de espaços on-line), reverberam nesses ambientes digitais em tempo real, desde que conectados à internet móvel. Todos estes processos nos levam ao entendimento de que nesses casos o capital social em rede

se transforma, permitindo conexões e formando comunidades, ainda que virtuais. A internet torna-se uma aliada, sendo uma ferramenta a mais para reforçar contatos sociais e redes de relacionamento, posto que os repórteres também utilizam tecnologias digitais para a captação de informações preliminares ou complementares. Os usuários do Waze, ao ajudarem outros indivíduos, suas ações ou ao atualizarem em tempo real mapas de áreas, como aponta Jenkins (2009), alavancam coletivamente expertises das comunidades de conhecimento (grupos organizados).

Assim, observamos caminhos para pensar as novas configurações e apropriações que as equipes produtivas de emissoras de rádio vêm passando em cenário convergente. As fontes, por sua vez, da mesma forma também passaram a apropriar-se de ferramentas digitais – novas possibilidades permitidas pelas tecnologias de informação e comunicação. Ao mesmo modo que notamos as fontes jornalísticas e as equipes de produção em ambiente on-line, também devemos considerar as audiências: públicos que, via inteligência coletiva e cultura participativa, agregam-se mutuamente e passam a conquistar, mesmo que intuitivamente, lugar de fala enquanto fonte. Se um usuário ou mesmo qualquer pessoa não tem, por vezes a atenção merecida dentro do processo de construção da notícia, ganha credibilidade e visibilidade como fonte quando constrói, em espaços on-line, comunidades de conhecimento, tanto de sujeitos como de grupos (organizados ou não).

Referências

ÂLCANTARA, Norma S.; CHAPARRO, Manuel Carlos, GARCIA; Wilson. *Imprensa na Berlinda – a fonte pergunta*. São Paulo: Celebris, 2005.

BIANCO, Nélia Del. *Noticiabilidade no rádio em tempos de internet*. Comunicação científica realizada na VI Lusocom. Covilhã, 2004.

_____. As transformações técnicas na produção do radiojornalismo e os valores-notícia. In: MOREIRA, Sonia Virgínia, (Org.). *70 anos de radiojornalismo no Brasil 1941- 2011*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

FERRARETTO, Luiz. Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzatto, 2001.

_____. Possibilidades de convergência tecnológica: pistas para a compreensão do rádio e das formas do seu uso no século 21. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais do 30º Congresso Brasileiro de Comunicação*. Santos, 1º set. 2007. 15 f. Texto apresentado no Núcleo de Pesquisa Rádio e Mídia Sonora.

FERRARETTO, L. A; KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Rádio e convergência: uma abordagem pela economia política da comunicação*. Revista Famecos, v. 17, n. 3, p. 173-180, 2010a.

GOMES, Wilson; MAIA, Rousiley C. M. *Comunicação e democracia: problemas & perspectivas*. São Paulo: Paulus, 2008.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. *Radiojornalismo comunitário em mídias sociais e microblogs: circulação de conteúdos publicados no portal RadioTube*. Estudos em Jornalismo e Mídia, v. 9, n. 1, p. 136-148, jan./jun. 2012.

KOCHHANN, Roscéli; FREIRE, Marcelo; LOPEZ, Debora Cristina. Convergência tecnológica, dispositivos multiplataforma e rádio: uma abordagem histórico-descritiva. In: KLÖCKNER, Luciano; PRATA, Nair (Orgs.). *Mídia sonora em 4 dimensões: 1ª ouvintes e falantes, 2ª memória política, 3ª programas de rádio, 4ª tecnologia e futuro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 281-296.

LAGE, N. Relacionamento do repórter com a fonte. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação, 9., 2000, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Compós, 2000. Disponível em: <compos.org.br/data/biblioteca_1432.pdf>. Acesso em: 10 de jun. de 2014.

LOPEZ, Debora Cristina. *As fontes no jornalismo radiofônico em ambiente de convergência*. Contemporânea, Universidade Federal da Bahia, v. 7, n. 1, 2009.

MACHADO, Elias. *O ciberespaço como fonte para os jornalistas*. Salvador: Calandra, 2003.

MARTINEZ-COSTA, María Del Pilar (Org). *Información Radiofónica*. Barcelona: Ariel, 2002.

MATOS, H. TICs, internet e capital social. *Revista Líbero*, ano X, n. 20, dez. 2007. Disponível em: <200.144.189.42/ojs/index.php/libero/issue/view/311/showToc >. Acesso em: 12 jun. 2014.

PINTO, Manuel. Fontes jornalísticas: contributos para o mapeamento do campo. In *Comunicação e Sociedade*, 2000. Braga: Vol. 14 (1-2), p. 277-294, Universidade do Minho.

PRATA, Nair. *Webradio: novos gêneros, novas formas de interação*. Florianópolis: Insular, 2009.

RECUERO, R. “Deu no Twitter, alguém confirma?”: funções do jornalismo na era das redes sociais. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 9., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: SBPJor, 2011. Disponível em: <sbpjor.kamotini.kinghost.net/sbpjor/admjor/arquivos/9encontro/CC_37.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2014.

SALAVERRÍA, Ramón; GARCÍA AVILÉS, José Alberto. *La convergencia tecnológica en los medios de comunicación: retos para el periodismo*. Trípodas, Barcelona: Universitat Ramon Llull, n. 23, p. 31-47, 2008.

SANTOS DIÉZ. *Periodismo radiofónico*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2004.

**PRÊMIO
FREITAS NOBRE**

Quem foi Freitas Nobre?

MAIARA SOBRAL

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Direito e Economia da Informação pela Faculdade de Direito da Universidade de Paris, José de Freitas Nobre nasceu em 1921, na cidade de Fortaleza, Ceará.

Quando chegou a São Paulo, ele ingressou precocemente no Jornalismo e dedicou-se às biografias históricas, com a produção de livros sobre o poeta popular Juvenal Galeano, o abolicionista João Cordeiro, o jurista Clovis Bevilacqua e o missionário José de Anchieta.

Ao ingressar na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, hoje incorporada à USP, graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, e começou a exercer, paralelamente, a advocacia. A nova profissão não lhe afastou da paixão pelo exercício do Jornalismo, além da reportagem, ele buscou resgatar a história da profissão. Essa faceta de pesquisador, motivou seu ingresso na docência. Freitas Nobres faleceu no dia 19 de novembro de 1990.

“Criança pode cantar e dançar *funk*?” – as repercussões dos vídeos de MC Melody e as disputas no campo da infância¹

RENATA TOMAZ²

JOÃO FREIRE FILHO (ORIENTADOR)³

Nos últimos dois anos, os sites de redes sociais têm sido um espaço fértil na gestação de celebridades mirins do *funk* (PEREIRA, 2015). O principal veículo de divulgação são os vídeos postados e inúmeras vezes compartilhados, os quais conferem fama e dinheiro para meninos e meninas originários, sobretudo, de regiões pobres. As *performances*, entretanto, fogem do imaginário infantil, e incluem letras e coreografias que fazem alusão ao sexo e às vezes ao uso de drogas, palavrões e figurino de ostentação– elementos que compõem o que alguns veículos de comunicação chamam de *funk ousadia*. Tal arranjo suscita críticas de que as crianças que cantam *funk* estariam, em certa medida, perdendo sua infância, ou ainda, deixando de serem crianças.

1. Trabalho inicialmente apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Doutoranda de Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista Faperj Nota 10.

3. Doutor em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, é professor assistente do Programa de Pós-Graduação da ECO-UFRJ.

A ideia de uma infância ameaçada está presente em uma série de discursos que elegem determinadas práticas como apropriadas para a criança e, portanto, definidoras da infância, e outras não. A problemática recebeu amplo espaço na mídia no último ano depois que um vídeo de MC Melody, *funkeira* de nove anos, foi postado por seu pai. Como se verá mais a frente, a iniciativa suscitou ações das mais distintas, principalmente por parte dos internautas, contra a maneira como a menina canta, dança e se veste. Nesse sentido, o objetivo do trabalho é verificar que infância está sendo requerida para Melody, uma vez que o comportamento dela é considerado inadequado para sua idade. Ou seja, a partir de que matrizes históricas e sociais, os comentaristas do YouTube, cujas postagens compõem o *corpus* desse trabalho, estão formulando suas narrativas de infância? Cantar e dançar *funk* é deixar de ser criança? Que concepções de infância estão operando nesses discursos?

Para responder a essas perguntas, será feita uma discussão sobre a construção histórica e social da infância com o objetivo de mostrar como a definição da infância é uma instância de disputas e não uma fase natural com práticas inerentes. Em seguida, haverá um tópico para apresentar o caso a ser investigado, as nuances que perpassam toda a polêmica que envolve a cantora mirim e o tratamento teórico-metodológico que será dado ao objeto. Por fim, será apresentada a classificação dos dados, bem como sua teorização e interpretação para, só então, chegar às considerações finais. Dessa forma, o artigo está dividido em três tópicos: 1. A construção histórica e social da infância; 2. O caso MC Melody; e 3. Disputas no campo da infância.

A construção histórica e social da infância

A infância, se entendida como os primeiros anos da vida que culminam na maturidade biológica, é um período universal, pelo qual todos os animais passam. Entretanto, a maneira como esse período é conduzido, isto é, os modos pelos quais se atesta o crescimento são da ordem da cultura. Foi Phillippe Ariès, em sua obra seminal *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960), quem identificou as bases sociais da infância no contexto francês do século XVII. Nesse período, estavam as raízes do que podemos chamar de *infância moderna*. Segundo

Ariès (1981), o surgimento de um sentimento de infância moderno estava intimamente ligado, sobretudo, ao processo de escolarização das crianças, responsável por sua saída gradativa do ambiente laboral, e à formação da família nuclear organizada em torno da criança, que se torna alvo de cuidados e investimentos.

No Brasil, a infância moderna se configura mais tarde, já que tanto a escolarização quanto a privatização da família foram processos mais demorados que se consolidaram em finais do século XIX e início do século XX. Para além do fato de o País ter uma modernização mais precária e tardia, existiram outros elementos, próprios ao contexto brasileiro, que singularizaram a formação moderna da infância. Um deles foi a forte cultura laboral em relação às crianças (RAMOS, 2013; DEL PRIORE, 2013). Tanto no período colonial quanto no Império e em boa parte da República, a mão de obra infantil parecia indispensável (NASCIMENTO, 2008). Tirar a criança do universo do trabalho e inseri-la no universo da escola, de modo a conferir-lhe infância, ao longo de todo o século XIX, mostrou-se um privilégio de famílias abastadas. Até mesmo a igreja, que na Europa havia sido fundamental para a escolarização das crianças pobres, dedicou-se à formação das crianças da elite (ZOTTI, 2004). Aquelas que eram órfãs, escravas ou de famílias carentes tinham três destinos: as casas de recolhimento, a lavoura/fábrica ou as ruas, onde a criminalidade grassava com o aumento das infrações cometidas por menores (LAGE, ROSA, 2011). A criação, em 1927, do Código de Menores foi uma tentativa de o Estado brasileiro proteger não essas crianças, mas a sociedade que se via cada vez mais ameaçada por sua presença.

Criar um mundo *da* criança, tornando a infância um período distinto dos demais, com práticas específicas, exigia, portanto, um sistema escolar para absorver esses meninos e meninas e um compromisso inegociável da família de transformá-los, de ativos, em passivos econômicos (STEARNS, 2006, p. 149). Logo, essa família precisava deixar de ser um local de produção econômica e passar a atuar como um núcleo afetivo governado pela mulher-mãe (SCAVONE, 2004; FREIRE, 2008; MARTINS, 2008). No Brasil, a filosofia positivista do século XIX vai amparar o movimento higienista-eugenista, comandado por médicos dedicados ao branqueamento da população

como uma estratégia de civilidade. Através de um “governo da família”, centrado na mulher e na criança, eles vão alimentar a ideologia de que criar bem um filho, ou seja, um bom cidadão, é colaborar para o progresso (SILVA, 2013). Esses médicos passam a escrever e editar jornais, revistas e manuais, além de realizar congressos, conferências e cursos voltados para a “educação da mãe de família”, parte do *slogan* do jornal *A família*, publicado entre os anos de 1888 a 1894. Nesse sentido, a privatização da família republicana brasileira também foi, primeiramente, um privilégio da ala burguesa, que poderia dispensar a atuação laboral dos filhos, pagar por seus estudos, ter uma mãe com dedicação exclusiva em casa e consumir esses produtos e serviços que tornavam a maternidade e a infância cada vez mais *cientificadas* e cada vez menos um campo de saberes tradicionais transmitidos de geração em geração (TOMAZ, 2014). Logo, a infância moderna no Brasil é uma infância burguesa, porque as práticas que a caracterizavam não eram de amplo acesso.

Fazia parte da ambição positivista um amplo projeto de modernização da infância. Mas o problema social dos menores infratores, abandonados, órfãos, moradores de rua etc. crescia a passo largo, diante da ineficiência do Estado em incluir as crianças no sistema educacional público, razão pela qual cresceram as instituições de controle dessa parcela de crianças e adolescentes. O Código de Menores foi revogado pela Lei 6.697, de 10 de outubro de 1979, a qual muda seu objeto de “o menor, de um ou outro sexo, abandonado ou delinquente, que tiver menos de 18 anos de idade” para “menores até 18 anos em situação irregular”⁴. Em 1964, sem conseguir superar a questão do menor delinquente, o Estado criou a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem), cujo objetivo era “reprimir, corrigir e integrar os supostos menores desviantes” (LAGE, ROSA, 2011, p. 12). Por outro lado, diferentes iniciativas filantrópicas, sobretudo ligadas ao médico Moncorvo Filho (ZANIANI, 2008), buscaram por meio de práticas sanitaristas, tais como controle de amamentação, vacinas e consultas regulares, driblar um problema que não era médico, mas social. Sendo assim, pode-se dizer que esse processo de modernização foi marcado por uma judicialização e por uma higienização da infância.

4. Cf. planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/d17943a.htm. Acesso em 21 de junho de 2015.

Com o fim da II Guerra, e a posterior criação de documentos e órgãos internacionais que protegem as crianças, como a Unicef (1946) e a Declaração Universal dos Direitos da Criança (1959), nações no mundo inteiro são convocadas a olhar para elas como sujeitos de direitos e não apenas como objetos de proteção. Mas é a promulgação da Confederação dos Direitos da Criança (CDC), em 1989, que se constitui um marco internacional da compreensão contemporânea da infância ao universalizar tal experiência como uma necessidade, afirmando que todos os menores de 18 anos são crianças e, por isso, têm direito à *proteção, provisão e participação*⁵. O Brasil se torna imediatamente um dos signatários e, menos de um ano depois, cria a Lei 8.069, que dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)⁶. Diferente do Código de Menores, que foi inteiramente revogado com sua criação, o ECA se ocupa de conferir, em termos legais, a infância a todos brasileiros menores de 18 anos, ou seja, garantir-lhes práticas específicas que caracterizam uma vida de criança: educação, convívio familiar, esporte, lazer, segurança etc.

Paralelamente a essa sensível mudança por parte do Estado brasileiro, uma outra tão importante quanto esta já estava em curso: o surgimento da criança consumidora. A ida da mulher para o mercado do trabalho, o aumento de lares monoparentais relacionados sobretudo ao crescimento do divórcio, a ampliação do poder de compra do brasileiro com a estabilização da economia, combinados entre si, possibilitaram o aparecimento de crianças mais independentes (TOMAZ, 2011, p. 48-56). Mais expostas aos *media*, elas se tornam suas parceiras e interlocutoras, estabelecendo uma nova relação, diferente daquela que mantinham com os pais e os professores, por exemplo (CASTRO, 1998, p. 10); uma relação não baseada naquilo que elas ainda não são, mas nas suas competências. Isso permite, especialmente ao *marketing*, dirigir-se às crianças, através dos meios de comunicação, não apenas para ofertar produtos infantis, mas também aqueles voltados para os adultos e a família em geral. A criança consumidora é, portanto, agente.

5. Disponível em: bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/convdir_crianca.pdf. Acesso em 28 de jun. 2015.

6. Disponível em: portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/lei8069_02.pdf. Acesso em 28 de jun. 2015.

Essa breve recuperação histórica permitiu compreender o surgimento da infância moderna no Brasil e as condições que têm possibilitado a emergência de uma infância contemporânea. Tal entendimento será fundamental para analisar as discussões oriundas da repercussão dos vídeos de MC Melody.

O caso MC Melody

MC Melody é uma cantora de *funk* de nove anos, moradora da região metropolitana de São Paulo, cujos vídeos de produção caseira postados no YouTube geraram milhões de acessos no último ano. Após muitas curtidas, a jovem artista foi envolvida em uma grande polêmica, levando o Ministério Público a notificar o pai dela, o também cantor de *funk* MC Belinho. O motivo foi a postagem de um vídeo em que Melody aparece dançando em um *show* para adultos com coreografias consideradas de “forte conteúdo erótico e de apelos sexuais”⁷. Uma petição pública pediu a intervenção do Conselho Tutelar sob a alegação de exploração do trabalho infantil e corrupção de menores⁸. De acordo com reportagem da BBC, MC Melody chegou a ser o assunto mais procurado por brasileiros no Google, no dia 23 de abril de 2015⁹, mais de 50 mil buscas.

A situação de Melody foi amplamente discutida nas redes sociais e na grande mídia, especialmente em programas populares¹⁰. A reação dos internautas que comentaram os vídeos e da audiência entrevistada bem como psicólogos e juristas, de maneira geral, é criticar

7. Inquérito Civil n. 103/2015, Promotoria de Justiça de Defesa dos Interesses Difusos e Coletivos da Infância e da Juventude da Capital, Ministério Público do Estado de São Paulo.

8. Disponível em: peticaopublica.com.br/psign.aspx?pi=BR81304. Acesso em 12 de junho de 2015.

9. Disponível em bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150424_salasocial_inquerito_MCmelody_rs. Acesso em 11 de junho de 2015.

10. Câmera Record, disponível em: youtube.com/watch?v=YZWZ3Q7b1qQ. Acesso em 11 de junho de 2015; Jornal do SBT, disponível em: youtube.com/watch?v=EFkrMhd_184. Acesso em 12 de junho de 2015; Superpop, disponível em: youtube.com/watch?v=TdL9rVQhZ2s. Acesso em 12 de junho de 2015; Cidade Alerta, disponível em: youtube.com/watch?v=yUHJzcMB5lw. Acesso em 12 de junho de 2015.

a *performance* da menina como inadequada para sua idade, precoce, sexualizada e erotizada. O que se diz, na maioria das vezes, é que Melody é uma criança e deveria, nesse sentido, “estar na escola”, “brincar de boneca”, “ter uma vida de criança”. A menina, por vezes entrevistada, afirma que é criança, que gosta de brincar, sobretudo cantando, e que não vê nada de errado no que faz¹¹.

O incômodo trazido pelas letras da música que falam de inveja, sucesso e fama, pelas coreografias, pela maquiagem e pelo figurino ousado da cantora mirim pode ser pensado à luz de uma expectativa do que seria o comportamento adequado para uma criança. O fato de as pessoas, bem como o Estado, sentirem-se no direito, e até mesmo no dever, de intervir no caso, para ser melhor compreendido, precisaria ser tratado não só a partir da questão da idade, mas do fato de Melody ser uma menina, da *periferia*, que canta *funk* (e não sertanejo, por exemplo). Para este trabalho, entretanto, o caso importa porque coloca em discussão a concepção vigente de infância: a infância moderna, conforme visto acima. Por um lado, ao afirmar que Melody deve ter uma “vida de criança” para garantir uma “boa formação” e não causar uma “deformação”, tais vozes estão fazendo referência a um modelo de infância. Por outro, ao dizer que tem uma vida de criança (cantando), Melody está confrontando esse modelo e dando indícios de que, por mais aceito e legitimado que seja tal modelo, ele não pode ser universal, tampouco natural¹².

Como já visto, a infância não é um período natural da vida, mas uma construção social relativa aos primeiros anos da vida. Logo, as práticas que a constituem são instituídas e, nesse sentido, podem ser destituídas, questionadas, quando os elementos que permitiram sua emergência são, por exemplo, reconfigurados. Em reportagem veiculada em abril deste ano, o programa *Domingo Espetacular* (Rede Record) abordou a polêmica dos *funkeiros* mirins. A apresentadora anunciou a matéria com a seguinte pergunta: “Uma criança pode cantar e dançar funk como um adulto?”. Para responder à pergunta, o programa ouviu representantes do Ministério Público e de movimentos

11. Disponível em: Domingo Espetacular, disponível em [youtube.com/watch?v=28kPf3m2JAo](https://www.youtube.com/watch?v=28kPf3m2JAo). Acesso em 12 de junho de 2015.

12. Idem.

sociais, advogados, pessoas nas ruas, familiares e a própria MC Melody, personagem principal da matéria. A reportagem foi publicada pelo perfil do programa no *site* do YouTube, no dia 28 de abril de 2015, com o seguinte título: “Sexualização de MC Melody reacende discussão sobre funkeiros mirins”. No espaço de descrição do vídeo, o texto explica:

MC Melody, de apenas oito anos, virou polêmica após aparecer em um vídeo rebolando e fazendo poses sensuais no palco durante um show de funk. Os vídeos da garota são filmados pelo pai, que incentiva o comportamento da filha. Na internet, o assunto virou polêmica e o Ministério Público entrou no caso. Além de MC Melody, outros sete funkeiros mirins, que cantam e dançam como adultos, com letras impróprias para a idade, são alvos de investigação. Veja!¹³

Até o dia 26 de junho deste ano, dois meses após a postagem, o vídeo atingiu 1.564.559 visualizações, seguidas de 1.830 comentários, os quais serão analisados neste trabalho. Embora haja, no programa, diferentes vozes discutindo o que cabe ou não à infância, os comentários do YouTube permitem analisar as questões que surgem a partir da polêmica e não apenas as que foram eleitas pelo programa, no momento de sua edição. A escolha teórico-metodológica para analisar esse material se mostra um grande desafio. Primeiro porque a internet, seja como cultura ou como artefato (HINE, 2000; BOYD, 2009), é um objeto de investigação que ainda está sendo construído (AMARAL, MONTARDO, 2010; WELLMAN, 2004). Segundo, porque, quando estão em questão imagens de crianças como interlocutoras na cultura contemporânea, não se pode desconsiderar nem sua condição de sujeito (que deseja e escolhe) nem sua condição de cidadãos a serem protegidos em suas vulnerabilidades. Apesar de as imagens da menina não serem o objeto central desse artigo, e sim as disputas discursivas em torno delas, as concepções operantes da infância e da criança atravessam o tempo todo as falas em análise. Falar de infância e redes sociais é, portanto, falar em “material sensível” (AMARAL, 2010, p. 132).

Por essa razão, a Teoria Fundamentada – *Grounded Theory* (GLASER, STRAUSS, 1967; GOULDING, 1999) – foi escolhida para

13. Disponível em: [youtube.com/watch?v=28kPf3m2JAO](https://www.youtube.com/watch?v=28kPf3m2JAO). Acesso em 26 de junho de 2015.

orientar a coleta, a análise e a interpretação dos dados. Trata-se de uma perspectiva que vai do objeto para a teoria. A ideia é que não se tente forçar uma abordagem teórico-metodológica, mas em vez disso que se procure uma aproximação do objeto de modo que o método emerja do próprio campo, a partir de referenciais que o pesquisador já tenha (FRAGOSO, RECUERO, AMARAL, 2011). Seguindo essa proposta, foram assistidos os vídeos da *performance* de MC Melody, de críticas a sua exibição, de protestos contra seu pai e de programas jornalísticos (indicados acima). Após a escolha do *Domingo Espetacular*, programa de maior audiência dentre todos assistidos, foram lidos todos os comentários referentes à reportagem, postados até o dia 26 de junho.

O material foi organizado em temáticas relacionadas à polêmica que envolve a cantora mirim, nove ao todo¹⁴. Elas serão dispostas a seguir em ordem decrescente de volume de comentários: 1) manifestações de deboche e ódio a Melody principalmente por causa de sua atitude ousada apesar de seu corpo infantil, seguidas de muitos xingamentos, além de críticas ferozes pelos erros de português e pela sua escolha em cantar *funk*; 2) A erotização e a sexualização de Melody como uma brecha para a prática da pedofilia; 3) a defesa de Melody como uma criança vítima da ambição do pai ou da corrupção trazida pelo *funk* ou como alguém com o direito de cantar e dançar o que gosta; 4) as práticas ideais de infância as quais caracterizariam o que é viver como uma criança; 5) as críticas ao *funk* como causa de uma degeneração moral e intelectual tanto da criança quanto do adulto; 6) a negligência dos pais em permitir a exposição de Melody e as supostas punições a que deveriam ser submetidos; 7) a responsabilidade da mídia na baixa oferta de produtos voltados para crianças e, nesse sentido, na sua exposição a produções inapropriadas para sua idade; 8) a carreira de Melody como um exemplo de exploração do trabalho infantil ou de oportunidade de mobilidade social; 9) a desigualdade de gênero, uma vez que os *funkeiros* mirins não são criticados como ela.

14. Um assunto que recebeu mais de dez comentários, além das respostas conferidas a eles, não está incluído nesse conjunto, porque não opina sobre o caso em si. Trata-se de críticas ao governo Dilma, ao PT, à Petrobrás, ao Ministério Público, à corrupção, aos políticos etc. Os comentaristas fazem referência a esses assuntos, defendendo que o rigor com que o caso de MC Melody está sendo tratado pareceria maior do que aquele empenhado nos problemas históricos e crônicos do País.

O que se percebeu nessas múltiplas vozes foi uma disputa para definir o que é a infância, ou ainda, que práticas seriam adequadas e cabíveis para essa fase da vida. Tais falas indicam a coexistência de diferentes concepções de infância que revelam continuidades e rupturas com o que conhecemos por *infância moderna*. Nesse sentido, três categorias surgem como forma de compreender esse embate discursivo, as quais se vinculam a imaginários construídos, negociam com eles ou produzem resistência diante de seus elementos constitutivos, conforme será discutido no próximo tópico.

Disputas no campo da infância

Embora as falas contidas no material analisado tragam importantes discussões sobre gênero, gosto e desigualdade social, a categorização que se fará de agora em diante irá privilegiar o interesse central da pesquisa: as concepções circulantes de infância. Elas, como se verá, não são excludentes, mas coexistem de modo a formar um campo de disputas discursivas. Nesse sentido, é importante esclarecer que a infância está sendo tomada, conforme exposto acima, como uma construção social e, dessa forma, como uma narrativa da experiência do que é ser criança, um discurso comumente estruturado pelo adulto (STEARNS, 2006, p. 13), no âmbito da família, do Estado, da ciência, da academia etc. Abaixo, são apresentadas, então, três narrativas de infância que aparecem nas falas dos comentaristas do YouTube.

***A infância imaginada*¹⁵**

Trata-se de uma concepção de infância idealizada com fortes referências ao projeto moderno. Pode-se pensá-la também como uma infância naturalizada, diante de argumentações como: “Isto é constrangimento, erotização infantil (...) Não devemos admitir isto como normal. Não é normal. É crime, está no Código Penal, artigo 218. Criança deve ser criança” (C. S.). A experiência da criança é vista, nesse sentido, como algo que tem um curso natural, o qual estaria sendo desvirtuado pela prática de cantar e dançar *funk*. Levando em conta o

15. Este termo está sendo utilizado aqui de modo diferente do proposto por Gullestad (2005), que o propõe para compreender o papel das memórias da infância na construção do eu moderno.

fato de a infância moderna propor uma gradativa separação entre o mundo da criança e o do adulto, é possível entender por que práticas específicas são localizadas nos primeiros anos de vida.

Uma dessas práticas refere-se ao tempo de ócio. A infância é como um tempo de moratória da criança, no qual ela não tem obrigações para com a família ou o Estado. Sua única “obrigação” é ser criança. O imperativo “vai brincar” é um dos que mais aparecem no material analisado, ao lado de expressões como “proveite a vida de criança”. A ideia de infância como um tempo livre de responsabilidades e, portanto, próprio para diversão e lazer, também está claramente associada ao consumo. A boneca Barbie é o brinquedo mais indicado para Melody, pelos comentadores, como símbolo marcador de infância. Em seguida, aparecem os programas infantis “TV Globinho”, “Bom dia e Cia” e “Pokemon” como lembranças de quem “teve infância”, e as sugestões para que Melody troque o *funk* pela atividade de “ler livros” e “praticar esportes”.

Outra referência à infância moderna é a ideia de que a criança tem o seu lugar, e não é o mesmo do adulto: “Lugar de criança é na escola, é em casa junto à família, não é se sensualizando em um palco” (C. S.). Nas sociedades pré-modernas, as crianças acompanhavam os adultos em suas tarefas e atividades de lazer, tão logo pudessem segui-los. É com a modernidade que elas (via de regra meninas) são direcionadas para a escola, onde deverão receber conhecimento e não mais por meio da convivência e da tradição. Essa separação entre o mundo adulto e infantil foi muito bem demarcada entre esfera privada e pública (ARIËS, 1981). À criança foi reservado o espaço doméstico, razão pela qual uma família realizava um baile de debutante para “apresentar” sua filha. Ao escolarizar a criança, a sociedade moderna também determinou que ela não seria protagonista no espaço público.

Por fim, a própria ideia de que existe um tempo certo para crescer, também desenvolvida na modernidade, aparece na fala dos internautas. “A criança tem q curtir cada fase da infância, e este pai esta fazendo ela crescer antes do tempo” (V. A.). Assim como a infância ideal tem um lugar para se concretizar, ela também tem um tempo, instituído socialmente. A infância se torna o tempo em que a criança precisa esperar para poder falar, ter voz, uma vez que o próprio termo, de

origem latina, significa “sem fala” – in (sem) + fancia (fala). Obviamente, não se trata de ser impedido de usar o aparelho vocal, mas participar, atuar, impor opiniões, vontades. Fazer o que se quer e deseja tem o seu tempo.

O que se conclui é que, em muitos desses comentários, os internautas mencionam elementos – a universalidade, as práticas, o lugar e o tempo da infância – que foram construídos e, ainda hoje, compreendem o imaginário das infâncias. A eles se recorre como um ideal na direção do qual uma sociedade civilizada avança, ainda que se saiba que nem todas as crianças poderão ter Barbies, praticar esportes, ir à escola, ter uma casa/família acolhedora ou ter suas necessidades supridas sem que precise dizer.

Infância vigente

A infância vigente também poderia ser chamada de concreta ou sobrevivente, ela seria aquela que negocia com a visão ideal, fazendo concessões diante das altas aspirações burguesas de uma infância modelar. Um ideal burguês de infância, por exemplo, diz respeito à criança naturalmente inocente, pura, sem pecado. Melody afronta esse imaginário ao usar roupas curtas, coladas e decotadas, além de se apresentar completamente maquiada e com coreografias sensuais. Algumas vozes vão negar a ela a condição de criança e chamá-la, por exemplo, de “vadia”. Mas outras vão dizer que a MC é uma criança, porém vítima da ambição do pai – “Nao acho q isso e culpa da garota, mais sim do pai dela q expoem ela pra tirar proveito disso!” (I. B.), “ela foi criada desse jeito ela ã tem culpa” (D. K.) – ou da degeneração intelectual e moral provocada pelo *funk*, em si mesmo “uma praga nesse Brasil” (D. J.), que “coloca crianças pra cantarem músicas de cunho sexual” (M. M.). As reiteradas acusações da sexualização de Melody são diretamente relacionadas ao perigo da pedofilia. Nesse caso, ela não está deixando de ser criança, mas é uma menina cuja “infância está sendo roubada” (K. N.). Não que ela tenha perdido a inocência. Isso lhe foi tirado pela sua condição de vulnerabilidade.

Outra questão que fere o ideal burguês, mas se reconfigura pelas múltiplas realidades possíveis, é a atividade laboral da criança. Conforme já discutido acima, há um século que a sociedade brasileira

vem se empenhando por diversas formas para separar completamente o mundo do trabalho do mundo da criança. Mas essa é a realidade para uma parcela da população infantil do país. Para uma outra, bem grande por sinal, ainda é algo distante, um ideal apenas. Em primeiro lugar, muitas crianças trabalham porque precisam: “querer dizer que no Brasil é proibido crianças trabalharem é uma baita mentira... os grandes centros são lotados de crianças trabalhando nos faróis, nas ruas, nos aeroportos, na roça e etc.” (S. R.). Em segundo lugar, para outras, o trabalho pode ser uma oportunidade de mobilidade social: “eles [funkeiros mirins] estão trabalhando honestamente para vencer na vida (...) estão fazendo aquilo que eles amam (...) deixam eles trabalhar em paz pq eles merecem” (G. V.). O pedido é feito sob o entendimento de que, mesmo não sendo ideal uma criança trabalhar, é melhor que ela o faça do que perder a oportunidade de mudar de vida. Em terceiro lugar, partindo do material analisado, o trabalho também é aceito como uma oportunidade de mostrar uma aptidão: “Não apoio a erotização, a exploração de menores e nem acredito que criança deva trabalhar. Mas o talento dessa menina é indiscutível! E o que se deve fazer é adequar suas musicas a faixa etária dela” (L. L.). O comentário é seguido de um endosso: “concordo contigo (...) não acho exploração ela fazer show nessa idade exemplo de sand e junior q foi um sucesso” (B. C. S.).

Trabalho e infância, aprendemos nos últimos cem anos, não devem andar juntos. Mas as realidades que se apresentam revelam que crianças trabalham porque têm necessidades que assim serão supridas, porque vislumbram a realização de desejos que seus pais não poderiam empreender e porque são capazes de fazê-lo. Embora não perca de vista a infância ideal, a infância vigente se articula com as possibilidades de seu contexto.

Infância emergente

Apesar de menos retumbantes, há, ainda, vozes que fazem referência a uma terceira e última concepção de infância, nesse escopo de análise. A infância emergente se configura como uma narrativa da experiência da criança que se constitui sujeito de direitos, interlocutora da cultura contemporânea e consumidora. Esta figura, cada vez mais publicizada, é caracterizada pelo reconhecimento de sua vontade e de

sua voz. Nos comentários do YouTube, essa concepção de infância fica clara na fala daqueles que enxergam Melody não só como uma criança que precisa ser protegida, mas como um sujeito de vontades: “todos tem direito de cantar o que quiser” (G. N. O.). O uso da palavra “todos”, e não “todas as crianças” indica um entendimento contemporâneo da criança não como alguém que ainda vai ser, mas como alguém que está sendo (CASTRO, 1998). Tornar-se alguém não é mais uma tarefa própria da criança, é uma responsabilidade dos indivíduos contemporâneos, que também precisam fazer-se e refazer-se ao ritmo das demandas que os cercam. Nesse sentido, crianças e adultos se equiparam no projeto pós-moderno de ser e existir no mundo. Logo, “se ela quer isso pra vida dela deixa ela ser feliz” (B. J.); “cada um escolheu seu caminho e ela escolheu ser uma fanquera então vamos apoiar ela não julgar” (H. A.). De novo, o enunciado se refere a “cada um”, dispensando as diferenças que possa haver entre Melody e um adulto no que diz respeito ao direito e não, certamente, à sua vulnerabilidade. Direito e escolha são certamente valores prementes na cultura contemporânea e, diferente da cultura moderna, não estão disponíveis a um homem, branco e burguês, mas são cada vez mais compartilhados pelos diferentes modos de ser e estar no mundo, inclusive o das crianças.

Considerações finais

Afinal de contas, “criança pode cantar e dançar *funk*”? A análise dos comentários postados no YouTube, referentes à reportagem do programa da Rede Record *Domingo Espetacular*, mostrou que a resposta a essa pergunta não é tão simples, muito menos única. Para respondê-la, são necessárias, pelo menos, outras duas perguntas: “que criança?” e “por que *funk*?”. Por questões de espaço e propósito de pesquisa, esse artigo não intencionou responder à segunda questão, que remete a importantes discussões sobre gosto e cultura popular. Quanto à primeira pergunta, ela foi um ponto de partida para esse artigo, que buscou entender de que criança, e mais especificamente, de que infância está se falando. É claro que, para ser completa, a resposta deveria incluir as questões de gênero, uma vez que a sexualização de que trata a matéria é vinculada à MC Melody e não aos demais meninos que também cantam *funk*. É a ela que chamam de “vaca” e “vadia”, enquanto a eles se reserva, sobretudo, o termo “mito”, em um sentido positivo.

Ao negar que Melody estivesse sendo criança, ou perdendo a infância, ou tendo essa experiência roubada de si, essas vozes fazem referência a uma concepção de infância cujas raízes, ao menos no Brasil, nos remetem ao século XIX. Antes disso, as crianças não iam para a escola e, se não fossem de famílias abastadas, tinham que trabalhar. Elas também não tinham roupas, alimentos e serviços produzidos especialmente para elas. Tais especificidades são fruto de uma criação moderna. As críticas à cantora mirim e a sua família, principalmente seu pai, indicam uma expectativa de que Melody estivesse usufruindo dessa infância, forjada em um contexto republicano, de orientação positivista e burguesa.

A análise dos comentários, entretanto, mostrou que as vozes que não reconheciam a infância de Melody não eram as únicas, mas, embora fossem mais audíveis e volumosas, coexistiam com diferentes vozes, por meio das quais foi possível compreender outras concepções ou categorias de infância. Elas foram concebidas a partir de uma perspectiva amparada na teoria fundamentada, que privilegia os dados oriundos do objeto e, com eles, elabora chaves explicativas. Nesse sentido, além da *infância imaginada*, atrelada a uma experiência ideal da criança, as falas mostraram uma *infância vigente*, que negocia o ideal burguês republicano com as múltiplas realidades que as crianças brasileiras precisam enfrentar, e, ainda, a *infância emergente*, uma narrativa que aponta para a percepção de um sujeito infantil dotado de direitos, vontades e possibilidades de escolhas.

Referências

AMARAL, Adriana. *Etnografia e pesquisa em cibercultura: limites e insuficiências metodológicas*. Revista USP. São Paulo, n.86, junho/agosto 2010, p. 122-135.

AMARAL, Adriana; MONTARDO, Sandra Portella. Pesquisa em cibercultura e internet: estudo exploratório-comparativo da produção científica da área no Brasil e nos Estados Unidos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 18, jul./dez. 2010, p. 57-73.

ARIÈS, Phillippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BOYD, Danah. How can qualitative Internet Researchers define boundaries of their project? A response to Christine Hine. Pp.26-32. In: MARKHAM, Annette N., BAYM, Nancy. *Internet inquiry: conversations about method*. Los Angeles: Sage, 2009.

CASTRO, Lucia Rabello de (Org.). *Infância e adolescência na cultura do consumo*. Rio de Janeiro: NAU, 1998. Versão PDF disponível em: nipiac.psicologia.ufrj.br/images/stories/livros/infancia_e_adolescencia_na_cultura_do_consumo.pdf. Acesso em 29 de junho de 2015.

DEL PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2013 [1999].

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet* (Coleção Cibercultura). Porto Alegre: Sulina, 2011.

FREIRE, Maria Martha de Luna. “Ser mãe é uma ciência”: mulheres, médicos e a construção da maternidade científica na década de 1920. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, supl., jun. 2008, p.153-171.

GLASER, Barney G.; STRAUSS, Anselm L. *The discovery of Grounded Theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1967.

GOULDING, Christina. Grounded Theory: some reflections on paradigm, procedures and misconceptions. *Working paper series*, WP006/99, Wolverhampton: University of Wolverhampton, 1999. Disponível em: wlv.ac.uk/media/wlv/pdf/uwbs_WP006-99-Goulding.pdf. Acesso em 28 de junho de 2015.

GULLESTAD, Marianne. Infâncias imaginadas: construções do eu e das sociedades nas histórias de vida. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 26, n. 91, p. 509-534, Maio/Ago. 2005.

HINE, Chrstine. *Virtual Ethnography*. London: Sage, 2000.

LAGE, Michele Torres, ROSA, Marco André. Evolução da infância no Brasil: do anonimato ao consumismo. *Revista Eletrônica de Educação*, IV (8), 2011, p. 1-19. Disponível em: unifil.br/portal/arquivos/publicacoes/paginas/2011/12/391_499_publicipg.pdf. Acesso em 21 de junho de 2015.

MARTINS, Ana Paula Vosne. “Vamos criar seu filho”: os médicos puericultores e a pedagogia materna no século XX. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.15, n.1, jan.-mar. 2008, p.135-154.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. *A sorte dos enjeitados: o combate ao infanticídio e a institucionalização da assistência às crianças abandonadas no Recife*. São Paulo: Annablume, FINEP, 2008.

PEREIRA, Milena. Funk de Menor: Identidade, Consumo e Engajamento dos MCs Mirins do Funk Ostentação no Facebook. *Anais... Comunicon 2015*, São Paulo, SP. Disponível em: anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT3/9_GT3_Pereira.pdf. Acesso em 05/01/2016.

RAMOS, Fábio Pestana. A história trágico-marítima das crianças nas embarcações portuguesas do século XVI. In: DEL PRIORI, M. (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2013 [1999], p. 19-54.

SCAVONE, Lucila. Dar a vida e cuidar da vida: sobre maternidade e saúde. SCAVONE, Lucila (Ed.). *Dar a vida e cuidar da vida: feminismo e ciências sociais*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p. 127-139.

SILVA, Mozart Linhares da. Biopolítica, educação e eugenia no Brasil (1911-1945). *Revista Ibero-americana de estudos em educação*. Araraquara: Grupo Internacional Cervantes de Pesquisa em Educação, v. 8, n. 4, 2013, p. 900-922. Disponível em: <file:///C:/Users/Renata/Downloads/5070-16791-2-PB.pdf>. Acesso em 22 de junho de 2015.

STEARNS, Peter. *A infância* (Coleção História Mundial). São Paulo: Editora Contexto, 2006.

TOMAZ, Renata. *Da negação da infância à invenção dos tweens: imperativos de autonomia na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-RJ, 2011.

_____. *Vende-se conselhos: poder pastoral, mídia e maternidade*. *Anais... XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Foz do Iguaçu, PR, 2 a 5 de set. 2014. Disponível em: intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-1396-1.pdf. Último acesso em 28 de jun. 2015.

WELLMAN, Barry. *The three ages of internet studies: ten, five and zero years ago*. *New Media & Society*. London, v. 6, issue 1, 2004, p. 123-129.

ZANIANI, Ednéia José Martins. *Sob os auspícios da proteção: Moncorvo Filho e a higienização da infância*. Dissertação (Mestrado em Constituição do sujeito e historicidade). Programa de Pós-graduação em psicologia da Universidade Estadual de Maringá. Maringá-PR, 2008.

ZOTTI, Solange Aparecida. *Sociedade, educação e currículo no Brasil dos jesuítas aos anos de 1980*. Campinas, SP: Autores Associados; Brasília, DF: Editora Plano, 2004.

Por uma arqueologia da fotografia da cidade: imagens do caminhar¹

TATIANA PONTES DE OLIVEIRA²

LUCRÉCIA FERRARA (ORIENTADORA)³

O processo arqueológico e as assinaturas

A cidade e a fotografia têm uma relação estreita desde o século XIX. Tanto uma como a outra se desenvolveram a partir desse período e guardam desde então intensos diálogos e vínculos. Essas relações podem ser estudadas a partir de um percurso arqueológico de acordo com o que propõe Giorgio Agamben (2010), quando afirma que a arqueologia está relacionada não à busca de uma origem de determinado fenômeno, mas à análise crítica do fenômeno constatado, como se vê em suas observações:

Podemos llamar provisoriamente “arqueología” a aquella práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen sino con la emergencia del fenómeno y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes y con la tradición (AGAMBEN, 2010, p.121).

1. Trabalho inicialmente apresentado no GP Fotografia, do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Pesquisadora do Espacc (Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura)

3. Doutora em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1964), é professora livre-docente pela FAU-USP, é professora titular emérita da PUCSP e professora titular junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Universidade Católica de São Paulo.

O processo arqueológico também indica implicações no modo de pensar e fazer pesquisa:

La emergencia es aquí, pues, a la vez objetiva y subjetiva y se sitúa, más bien, en un umbral de indecidibilidad entre el objeto y el sujeto. Ésta nunca es el emerger del hecho sin ser, a la vez, el emerger del propio sujeto cognoscente: la operación sobre el origen es, al mismo tiempo, una operación sobre el sujeto (AGAMBEN, 2010, p.121).

Desse modo, propor a pesquisa como um processo arqueológico significa o entendimento da indeterminação do objeto e de que, para apreendê-lo, é necessário mais do que sua descrição fenomenológica, mas uma operação cognitiva que não pode dispensar um olhar atento para sua ocorrência no presente em diálogo com sua trajetória no passado.

Para isso, Agamben afirma que é necessário investigar as assinaturas dos objetos e fenômenos pesquisados. O autor faz um longo percurso arqueológico para analisar o pensamento de diversos autores que definiram em momentos distintos o conceito de assinatura. A partir de uma rede que coloca em diálogo Paracelso, Michel Foucault, Aby Warburg, Enzo Melandri, Walter Benjamin, entre outros, Agamben define as assinaturas: “la signatura es aquello que, habitando en las cosas, hace que los signos mudos de la creación hablen y se vuelvan efectivos” (2010, p.57), e ainda:

la signatura es el lugar donde el gesto de leer y el gesto de escribir invierten su relación y entran en una zona de indecidibilidad. La lectura se hace aquí escritura y la escritura se resuelve íntegramente en lectura (2010, p.74).

Assim, é possível perceber que as assinaturas são rastros, elementos invisíveis impregnados nos objetos do mundo. Trabalhar com as assinaturas significa por em relação essas camadas invisíveis que se colocam sobre as coisas para que seja possível entender seu modo de ser. Esse processo se dá pela construção de sentido que é sempre múltipla, nunca dada previamente, mas produzida pelas possíveis relações traçadas entre as assinaturas.

Tendo em vista que o processo arqueológico leva em consideração as assinaturas para que seja possível entender como os fenômenos se apresentam e gerar conhecimento a partir deles, este trabalho pretende buscar e analisar os rastros das relações entre a fotografia e a cidade. E essa busca também levará em consideração a diferenciação que Walter Benjamin faz entre o vestígio e a aura:

O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 1989, p.226).

A articulação entre a Cidade e a Fotografia

A cidade como é conhecida hoje surge num contexto específico do século XIX, o Modernismo, período regido por três matrizes fundamentais relacionadas às necessidades de manutenção do sistema capitalista e dos interesses da revolução industrial: Universalismo, Racionalismo e Individualismo.

Esses valores marcaram o pensamento na formação do mundo moderno. O fato de que a fotografia foi entendida em princípio, como um modo para se reproduzir fielmente o mundo, em muito está relacionado a esses valores. O pensamento racionalista só pôde ver, num primeiro momento, a possibilidade técnica implicada na produção fotográfica, deixando de dar atenção a toda dimensão de construção interpretativa também envolvida na produção da imagem fotográfica. Isso fez com que intelectuais e artistas negassem à fotografia o estatuto de linguagem artística, como afirmou o poeta Charles Baudelaire:

É necessário, portanto, que ela se limite ao seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria à sua memória; que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, até fortaleça com algumas informações as hipóteses do astrônomo, que seja, enfim, a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão

material em sua profissão, até aí nenhuma objeção. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se lhe agradecerá e aplaudirá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós! (BAUDELAIRE, 1995a, p.803).

Baudelaire, como artista sensível e muitas vezes contraditório, afirmava também que não se podia crer na ideia de que a fotografia fosse capaz de registrar o mundo fielmente, mas, por seu caráter industrial, a fotografia é tomada por ele como extremamente banal e sem a grandeza da pintura.

A revolução industrial transformou a estrutura da sociedade da época fazendo surgir a cidade urbanizada que crescia com o intenso movimento de êxodo rural. Este movimento era impulsionado pelo desenvolvimento do capitalismo, que era alimentado por sua aliança com o Estado que gerenciava e promovia o consumo.

Este é também o cenário do surgimento da fotografia, desse modo, enquanto a articulação Capital-Estado-Mercado se configura como dispositivo para fazer com que o homem tenha seu comportamento modelado, consumindo passivamente sua própria produção, a fotografia, também filha da indústria, é entendida não como linguagem expressiva, mas como um modo de reproduzir o mundo com exatidão. E não poderia ser diferente, já que além de sua construção ótica e mecânica, outra de suas características fundamentais, a possibilidade de reprodução em série, é elemento básico do pensamento moldado pela linha de montagem.

Assim, o vínculo inicial da Fotografia com a cidade se deve a fatores culturais, sociais e também ao seu surgimento relacionado à revolução industrial, ao período em que a tecnologia passou definitivamente a influenciar a cultura. Desde o século XIX e como precursora do desenvolvimento das imagens técnicas, a fotografia passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, influenciando o modo como nos relacionamos com imagens e com o mundo.

Sobre o aspecto da constituição da fotografia como linguagem, não é possível esquecer que seu estatuto semiótico a aproxima do índice – o registro da imagem depende da sensibilização de um material fotossensível pela luz que reflete dos objetos e cenas registrados. No início, esse registro era feito a partir de longos tempos de exposição o que praticamente impedia que se registrassem objetos com o mínimo de movimento. Deste impedimento técnico, surge uma exploração visual da cidade – na sua imobilidade arquitetônica, a cidade passa a ser registrada por diversos fotógrafos.

Como lembra Joan Fontcuberta (2010, p.105), desde Niépce e Fox Talbot muitas fotografias foram feitas com a câmera apontando para a cidade a partir de uma janela. Esse olhar, segundo o autor, pode estar ligado a uma intuição fotográfica que nos leva a identificar a visão com o visor da câmera como aquela obtida através de uma janela. É histórica a fotografia de uma vista feita pela janela de Niépce - imagem que inaugura a linguagem fotográfica e seu olhar para a cidade.

O olhar fotográfico para a cidade no século XIX também esteve conectado ao desenvolvimento da prática da *flânerie*, um modo de estar na cidade proposto por Baudelaire como uma resposta às transformações do espaço urbano como a velocidade, a aglomeração de pessoas, o consumo, o surgimento das galerias de Paris. Sua poesia foi construída, como afirma Leda Tenório da Motta na apresentação do livro *Spleen de Paris*,

pele trabalho de por em prosa a poesia que só ele sabia tirar de uma deriva melancólica, mas infinitamente produtiva pela cidade. Perambulação ela também inaudita enquanto gesto de escritor, espécie de atenção flutuante *avant la lettre*, a que o poeta chama *flânerie* (Motta In: BAUDELAIRE, 1995b, p.10).

Em um dos textos, o autor diz: “Quanta coisa estranha não se pode ver numa grande cidade quando se sabe passear por ela e olhar” (BAUDELAIRE, 1995b, p.142). Quando Walter Benjamin analisa a obra de Baudelaire afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (1989, p.191), e que, o *flâneur* “está sempre em plena posse de sua individualidade, que não se deixa absorver pelo mundo exterior” (1989, p.202). Assim, o *flâneur* é o homem que faz parte da multidão nas

ruas das grandes cidades, mas não se perde nela, pois, seu método de estar na cidade o faz atento aos seus acontecimentos. Benjamin afirma ainda como o *flâneur* lida com os vestígios:

Na figura do *flâneur* prefigurou-se a do detetive. Para o *flâneur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto (BENJAMIN, 1989, p.219).

Ou seja, o *flâneur* não só habita a cidade, mas a investiga, embriagando-se pela ação de vagar pelas ruas, percebendo simultaneamente seus estímulos. A caracterização do *flâneur* chegou à virada do século na figura de fotógrafos como Eugène Atget, que desenvolveu trabalhos relacionados a esse caminhar na cidade guiado pela dúvida e pelo questionamento, e, não apenas pela passiva contemplação.

Atget foi ator de teatro e pintor antes de começar a fotografar Paris. Durante 30 anos andou sem destino pelas ruas buscando como diz Benjamin “coisas perdidas e transviadas” (1994, p.101). Seu olhar escapou dos retratos produzidos à época em grande quantidade, e se deteve no que a rua tinha de menos explorado – a simplicidade e o mistério da sua banalidade:

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde de manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada (BENJAMIN, 1994, p.101, 102).

Essa investigação da cidade em sua face mais banal pode ser percebida pela escolha dos temas a serem fotografados – sua preferência por bairros decadentes se opõe à iluminada Paris em desenvolvimento. Mas, mais do que isso, o trabalho chama a atenção pelo modo como as ruas foram fotografadas. Nas imagens de Atget a cidade não se presta a

cenar espetaculares nem a grandes ocorrências, ao contrário, está vazia, silenciosa.

Em uma de suas séries, os reflexos da cidade sobre as vitrines que anunciam o consumo, tornam as imagens repletas de camadas que podem ser entendidas como rastros, elementos que pulsam nas imagens e que indicam possíveis leituras da cidade registrada. Nesse sentido, Atget mostra a pluralidade de Paris ao mesmo tempo em que esclarece o quanto a fotografia recria o mundo que lhe serve de ponto de partida. As imagens das vitrines juntam, num mesmo plano de foco, algo que o olho humano insistentemente separa, nessas fotografias estão numa mesma superfície os produtos no auge de sua exponibilidade voltada ao consumo e outra camada de informação que desvia nosso olhar do objeto a ser consumido.



Fotografias de Eugène Atget

As ruas desocupadas são também resultado de um limite técnico – a necessidade de longos tempos de exposição para a produção das chapas fotográficas. Atget nem mesmo usava o equipamento mais desenvolvido disponível em sua época, fotografava com uma antiga câmera de madeira que produzia negativos no formato 18×24 cm. Mas, para além da impossibilidade técnica, as imagens apresentam uma cidade viva em suas próprias brechas, vista por um olhar que escapa das cenas previsíveis e já vistas nos cartões postais.

Nesse sentido, a afirmação de Benjamin (1994) de que Atget não fotografa lugares solitários, e sim privados de toda atmosfera, como uma casa que ainda não encontrou moradores, pode ser pensada como um apontamento à potência da fotografia em materializar não o mundo

tal como está, mas um outro, constituído por rastros de uma complexa elaboração entrelaçada pelo fotógrafo, sua câmara e a fluidez do mundo ao redor.

Essa conexão entre *fotógrafo-câmera-assunto* (KOSSOY, 2001, p.43) pode ser melhor compreendida pela definição de fotografia como um gesto, defendida por Vilém Flusser. No texto *O gesto de fotografar* (1994), o autor trata da produção fotográfica analisando uma situação hipotética em que um homem fotografa outro, que está sentado numa poltrona, fumando um cachimbo. Flusser descreve esta cena afirmando que aparentemente se pode pensar que o fotógrafo tenta congelar uma cena fixa (o homem sentado fumando), mas ao contrário, o que ele faz é “fixar uma situação móvel” (1994, p.103). Outro equívoco que Flusser esclarece: muitas vezes o fotógrafo pensa estar fora da situação que fotografa, já que a observa, quando na verdade, também a constitui. Portanto, de acordo com Flusser é necessário que o fotógrafo se perceba também dentro da cena, e a partir daí é possível entender o fotografar como um gesto filosófico, ou seja, um gesto intelectual e reflexivo:

Se trata de una serie de decisiones teóricas, tendentes al examen de la situación, que consecuentemente es el movimiento concreto de la duda metódica y que su estructura se define tanto por la situación considerada como por el aparato y por el fotógrafo, en forma tal que impide cualquier aislamiento de cada uno de los factores mencionados (FLUSSER, 1994, p.110).

Tendo essas considerações sobre o gesto de fotografar, é possível pensar no trabalho de Henri Cartier-Bresson, que assim como Atget, também atualizou a *flânerie* pelas ruas de Paris, e de muitas outras cidades, já no século XX. Cartier-Bresson dizia que para ser fotógrafo é necessário “envolver-se com a totalidade do mundo”, e suas abordagens a diferentes temas tinha a cidade como espaço comum, como lugar para voltar o olhar para os diversos aspectos da cultura e da sociedade.

O fotógrafo ficou muito conhecido pela força de suas imagens e também pelo seu modo de fotografar, baseado no conceito do *momento decisivo*. Em *O imaginário segundo a natureza* (2004), Cartier-Bresson define o que entendia pelo termo de uma maneira muito próxima ao gesto de fotografar pensado por Flusser:

Há quem faça fotografias previamente arranjadas e há os que vão à descoberta da imagem e a captam. A máquina fotográfica é para mim um bloco de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a senhora do instante, que em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo. Para “significar” o mundo, é preciso sentir-se implicado no que se descobre através do visor (CARTIER-BRESSON, 2004, p.12).

Portanto, o momento decisivo não está relacionado ao congelamento de uma cena pela capacidade técnica da câmara fotográfica, mas sim, a uma postura do fotógrafo diante do mundo e a seu envolvimento com o que fotografa. Desse modo, o que move o fotógrafo é a dúvida, um gesto intelectual que analisa, interpreta e transforma o mundo que vê.

Quando Cartier-Bresson explicita sua estratégia fotográfica diante de uma cena dizendo que “É preciso aproximar-se sigilosamente como um gato, mas ter o olhar agudo. Nada de atropelos; não fustiga-se a água antes de pescar” (2004, p.19), se evidencia como seu trabalho era desenvolvido também pela especificidade do equipamento que utilizava – a câmara Leica usada por ele como uma “extensão de seu olho” lhe propiciava a tentativa de passar despercebido pelas cenas que observava. Sobre este aspecto, Alberto Tassinari comenta:

Bresson perderia a imagem que antevê se o instantâneo não lhe proporcionasse versatilidade e velocidade. O instantâneo, como meio, encontra assim seu objetivo: a fixação rápida e conjunta de momentos de séries independentes de acontecimentos. (In: MAMMI; SCHWARCZ, 2008, p.13).

Nesse sentido, Tassinari desenvolve a proposta de que o trabalho de Cartier-Bresson é feito a partir de montagens, não relacionando diferentes imagens, mas acontecimentos distintos dentro de uma mesma imagem. Ou seja, o momento decisivo deve ser entendido como a busca pelo invisível dos acontecimentos, por aquilo que o fotógrafo antevê nas fissuras da materialidade visível das coisas.

Mais ainda, o fotógrafo passa a atuar com um “olho interativo”, fazendo suas montagens no próprio ato fotográfico e não apenas após o registro das imagens.



Fotografia de Henri Cartier-Bresson

A análise dessa clássica imagem de Bresson aponta para vários elementos a serem pensados. Primeiro, o modo como o fotógrafo se apropria da linguagem da cidade, sua visualidade, seus fluxos, ele não a observa passivamente, mas em uma relação interativa, ou seja, é a partir dessa relação de vivência com a própria cidade que a imagem é construída.

A fotografia também destaca o pensamento formal, a preocupação com a composição da imagem tão cara a Bresson – o movimento da escadaria e do seu corrimão parece ter continuidade na linha da calçada e no movimento do ciclista que passa. Desse modo, ao mesmo tempo em que registra, o fotógrafo transforma a cidade em outra, organizada sensivelmente pelo seu olhar.

Também se percebe o quanto o momento decisivo está relacionado à rapidez proporcionada pelo aparato fotográfico, à percepção e ao gesto rápido do fotógrafo, e, por outro lado, que essa estratégia poética do fotógrafo, também está relacionada a uma espera, para que a cidade lhe dê uma situação significativamente interessante. Nesse sentido, a imagem explicita a montagem, ou o “olho interativo” que evidencia o movimento intrínseco à cidade pela junção do movimento do ciclista ao movimento circular da escadaria.

Assim, a cidade se configura como um laboratório infundável para as vivências do fotógrafo e se faz ver nas fotografias com toda a intensidade de seus fluxos, acasos, situações imprevistas que o fotógrafo tenta prever e capturar.

A fotografia contemporânea e a imagens do caminhar na cidade

Do século XIX ao XXI tanto a cidade quanto a fotografia passaram por diversas transformações. A cidade de moderna à pós moderna; a fotografia dos seus variados e rígidos suportes à digitalização, das placas de metal, papel, chapas de vidro, negativos de acetato aos impulsos elétricos transformados em informação, e em todos esses momentos a fotografia sempre foi explorada como um meio comunicativo para pensar e dar visibilidade à cidade.

Essa íntima relação entre a fotografia e a cidade é marcada por Maurício Lissovsky⁴ que observa essa aproximação como um vínculo entre linguagens:

Nas cidades, tudo conspira contra a contemplação. A cidade exige de nós velocidade, instantaneidade, decisão. [...] De fato, nesta tensão entre o hábito, e mesmo o tédio, por um lado, e a agilidade que requer “reflexos rápidos”, constrói-se esta “afinidade eletiva” entre fotografia e cidade que só fez crescer ao longo do século XX. A cidade tornou-se o fotografável por excelência, em uma relação similar à que ocorreu entre a xilografura e a ruína, ou entre a aquarela e a marina.

A fotografia contemporânea também continua investigando a cidade, o olho interativo percebido na produção de Cartier-Bresson também se faz presente, está no fazer de fotógrafos que exploram caminhos que se fazem ao caminhar pelas ruas de São Paulo. Nesse sentido, é importante definir o que se entende nessa pesquisa por fotografia contemporânea, o que está em sintonia com a afirmação de Ronaldo Entler⁵:

Tudo pode ser feito em termos de técnicas, de procedimentos, de linguagem. Apenas um dado é irrevogável: a consciência desse tempo presente, e de algumas de suas conquistas. Não é mais cabível mistificar o meio, desconhecer seu sentido cultural, seu modo de funcionamento. Uma fotografia pode voltar a ser documental, pode abordar a realidade e a memória, mas deve estar ciente da intervenção gerada pelo dispositivo. Entenda-se

4. Maurício Lissovsky é professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO-UFRJ. Disponível em: iconica.com.br/site/a-cidade-como-autorretrato-parte-i. Acesso em 09/06/2014.

5. Ronaldo Entler é pesquisador do campo da fotografia. Disponível em: iconica.com.br/blog/?p=2088. Acesso em 09/06/2014.

como dispositivo não apenas o aparelho, mas os comportamentos e os rituais que ele gera, as dinâmicas de seu mercado, as formas de diálogo com outras linguagens, seus meios de difusão, suas formas de recepção. Portanto, a fotografia contemporânea não é um tipo de imagem, mas uma postura que se pode ter diante de qualquer imagem.

Portanto, o *contemporâneo* não é tomado como uma unidade de tempo. Assim, esta fotografia também pode ser vista pelo sentido de contemporâneo pensado por Agamben (2009, p.58), quando o autor diz que contemporâneo é aquele que não coincide exatamente com seu tempo, e que justamente por isso, é mais capaz para percebê-lo, ou seja, o fotógrafo contemporâneo é aquele que desconfia do presente e que dialoga com o passado para a produção deste presente.

Dessa forma, é possível pensar que a fotografia na atualidade deve ser aquela produzida por fotógrafos lúcidos quanto ao modo de funcionar de seu *aparelho* (Flusser), quanto às simultâneas potencialidades de documentação da realidade e de criação de novas realidades.

A imprevisibilidade do que ocorre na cidade desperta interesse e aguça o olhar do fotógrafo. Desse interesse, surgem muitos trabalhos que pensam a cidade vista e transformada pela errância. No livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), Francesco Careri⁶, investiga a prática do caminhar desde a antiguidade até sua absorção por artista a partir do dadaísmo e afirma:

A que é descoberta pelas errâncias dos artistas é uma *cidade líquida*, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de alhures, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. Uma cidade em que os espaços do estar são ilhas do grande mar formado pelo espaço do ir. (CARERI, 2013, p.28).

Tendo em vista essa proposta de que a cidade forma um *líquido amniótico* que envolve o artista, passamos a analisar os trabalhos de dois fotógrafos que operam em São Paulo: Cássio Vasconcellos e Daniel

6. Francesco Careri é arquiteto e professor da Universidade de Roma. Fundador do grupo Stalker (1995), que investigava Roma a partir de percursos nas áreas à margem do centro.

Ducci, que trabalham com a mesma estratégia poética, fotografam caminhando sem destino pelas ruas da cidade.

Vasconcellos em seu livro *Noturnos* (2002) apresenta uma cidade silenciosa e muito subjetiva. Sua busca foi por encontrar lugares escondidos, frestas, aquilo que não se vê.



Fotografias de *Noturnos* - Cássio Vasconcellos

No texto de abertura do livro o fotógrafo comenta: “Fui envolvido pelo lirismo noturno, que é quando os sonhos se fazem. A poesia e a atmosfera única captadas nas imagens não são encontradas, na mesma proporção, à luz do dia” (VASCONCELLO, 2002, p.8). E ainda, comenta que suas imagens mostram uma cidade fantástica que parece criada e não fotografada. Nesse sentido, se nota como a linguagem fotográfica se desdobra na sua ambivalência essencial: o fotógrafo explora a cidade existente, concreta, e extrai dela aquilo que imagina como sua face mais inquietante. Dá visibilidade ao banal, fotografando linhas, traços da arquitetura, restos de placas, tapumes, criando relações entre os elementos que compõem a cidade.

Nelson Brissac Peixoto ao comentar o ensaio *Noturnos* diz:

Cássio Vasconcellos não pretende mostrar onde estão as coisas, mapear. A luz intensa que joga sobre as coisas, na verdade, cega. Ela lhe permite andar pela cidade como se estivesse de olhos bem fechados. Sua empresa é essencialmente tátil. É o que lhe possibilita descobrir a presença, palpável, de tudo aquilo que, a princípio, não se pode ver (In: VASCONCELLOS, 2002, p.24).

Assim, em várias imagens, o fotógrafo concentra seu olhar nas espacialidades construídas entre planos, muitas vezes olhando para o

alto, vislumbrando novas possibilidades para uma construção visual da cidade. A luz que cega é também uma estratégia do fotógrafo que ilumina a cidade com cores improváveis, criando outra cidade através da visualidade particular do suporte fotográfico polaroid.



Fotografias de *Noturnos* - Cássio Vasconcelos

Daniel Ducci também constrói seu trabalho a partir do cotidiano banal das ruas e da exploração do suporte fotográfico como um meio comunicativo. Em seu ensaio *Lapa*, o fotógrafo registrou o bairro de São Paulo de forma singular, evidenciando um processo de transformação que ocorreu no local a partir da substituição de espaços industriais abandonados por edifícios de alto padrão.



Fotografias de *Lapa* – Daniel Ducci

O trabalho foi desenvolvido durante percursos livres para a exploração das ruas e vielas do bairro. As paisagens e os acontecimentos do cotidiano do local definiam o trajeto a ser seguido. As fotografias mostram o bairro como um lugar imaginário, são registros de fragmentos das paisagens e pessoas anônimas que andam pelas ruas, habitam os lugares, mas quase não são vistas, vagam pelas imagens em situações solitárias, muitas vezes pelas sombras.

Essas questões são evidenciadas por uma escolha técnica que resultou num elemento estético fundamental para a construção do ensaio: as fotografias foram feitas com negativo 35mm, os filmes foram sub-expostos e depois super-revelados, o que resultou em imagens muito contrastadas, profundamente densas, carregadas por uma atmosfera particular criada pelo imaginário do fotógrafo em contato com os personagens e paisagens do bairro.



Fotografias de *Lapa* – Daniel Ducci

Tanto no trabalho de Vasconcellos quanto no de Ducci, a criação das imagens se dá a partir da estratégia de transformar o cotidiano banal em matéria para pensar a cidade como um lugar a ser construído sensivelmente. Assim, percebe-se que o modo de operar dos fotógrafos se dá pela interação com a cidade, pelo olho interativo, que pode ser relacionado com o do visionário como proposto por Brissac Peixoto: “A percepção do visionário é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual, o excesso que acompanha a falta de visão comum. Ele fala por enigmas” (2003, p.40). Nas fotografias analisadas esses enigmas são justamente as assinaturas da cidade nas imagens. São os rastros que o olho interativo trata de perceber na cidade e traduzir em fotografias.

Nessa construção, os fotógrafos se encontram com imagens que não necessariamente buscavam, a busca é por percorrer caminhos e descobrir a cidade que se encontra no limite do invisível, como pensado por Ferrara:

A percepção do lugar não depende da forma da cidade, mas do olhar do leitor capaz de superar o hábito e perceber as diferenças: um olhar que se debruça sobre a cidade para perceber suas dimensões e sentidos, que estabelecem o lugar como fronteira entre a cidade e o sujeito atento (FERRARA, 2002, p.128).

Em consonância ao entendimento da fronteira entre a cidade e o sujeito, vista como um espaço poroso que permite trocas, Careri destaca que estas trocas podem se dar especialmente pelo caminhar:

O caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no *aqui e agora* das transformações (CARERI, 2013, p.32, 33).

Nesse sentido, o caminhar do fotógrafo se coloca como um meio comunicativo que interage com a cidade e com a fotografia, também entendidas como meios. Ou seja, estabelece-se uma fronteira fluida que permite trocas entre o caminhar como mecanismo construtor de lugares, o espaço da cidade e a fotografia. Desse modo, volta-se ao *gesto de fotografar* de Flusser, ao entendimento de que o objeto ou cena fotografada também está em ação - para o fotógrafo que caminha a cidade é um contraponto à sua própria ação, uma vez que a cidade entendida como meio comunicativo não é estática, ao contrário, ela se faz de fluxos.

As fotografias de Ducci e de Vasconcellos também podem ser pensadas a partir do método da Deriva desenvolvido pelos Situacionistas na década de 1960. No texto *Teoria da Deriva*, Guy Debord a caracteriza:

[...] técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio (Debord In: JACQUES, 2003, p.87).

Nenhum dos dois fotógrafos afirma que seus trabalhos foram desenvolvidos pela concepção da deriva, mas a análise de suas estratégias fotográficas na relação com a cidade aponta para essa aproximação. Assim como o *flâneur*, o fotógrafo à deriva faz parte da cidade, mas não se perde nela. Perde-se em seus caminhos, mas não pelo hábito, pela passividade de quem mira e não vê. Estes fotógrafos não estão a

passeio, ao contrário, estão em ação de reconhecimento da cidade e de construção de outras cidades por meio da fotografia.

Nessa interação, cidade e fotógrafo se afetam sensivelmente, assim, “Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar (La Cecla *apud* Careri, 2013, p.48). Essa dominância do espaço está diretamente relacionada à técnica da deriva e também à cidade que se mostra nas fotografias de Ducci e Vasconcellos. Ou seja, o fotografar pensado como um gesto e também como um jogo (Flusser), adiciona outra camada de sentido à deriva, que passa a ser usada como modo de apreender as assinaturas da cidade pela fotografia. Essas imagens se constituem como rastros da ação da cidade percebida pelos fotógrafos, é a cidade que coloca os fotógrafos em movimento.

O percurso arqueológico não tem a intenção de buscar a origem, mas de apontar que os fenômenos se dão em processos contínuos, proporcionando assim, possibilidades de uma análise crítica que gera conhecimento sobre o objeto pesquisado. Desse modo, é possível pensar que a fotografia contemporânea se faz do embate entre o que é produzido atualmente e a tradição. O caminhar como uma prática estética está relacionado ao início da produção da fotografia, mas é ressignificado pelos fotógrafos na contemporaneidade, porque a cidade se transforma, assim como a linguagem fotográfica.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Signatura rerum*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ATGET, Eugène. Paris. *Colônia*: Taschen, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. “O público moderno e a fotografia” em *Poesia e Prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a.

_____. Tradução: Leda Tenório da Motta. *O Spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1995b.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Herder, 1994.

FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LOTMAN, Yuri M. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.

MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *8X fotografia: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 2003.

VASCONCELLOS, Cássio. *Noturnos*. São Paulo: Bookmark, 2002.

Por uma ontologia das câmeras onipresentes e oniscientes: reconfigurações ao telejornalismo perante a ubiquidade de dispositivos que registram o real¹

MAURA OLIVEIRA MARTINS²

VICTOR AQUINO (ORIENTADOR)³

Onipresença de câmeras e a promessa discursiva de um real sem mediações

O jornalismo encontra-se em processo de experimentação e gradativas alterações em alguns de seus modos de funcionamento e formatos narrativos. Trata-se de um cenário complexo, que revela alterações sutis mas estruturais em um jornalismo que se considera pós-industrial, visto já não ser mais “organizado consoante uma lógica industrial em cascata produtiva; mas com marcas mais complexas: mais atores atuantes, mais circularidade, algoritmos, inteligência artificial,

1. Trabalho inicialmente apresentado no GP Telejornalismo, do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2. Jornalista e doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP; coordenadora e professora pesquisadora dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas do UniBrasil Centro Universitário, em Curitiba/ PR.

3. Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo. Desde 1991 É professor titular de publicidade na Escola de Comunicações e Artes da USP desde 1991.

mais computação em seu interior” (Bertocchi, 2014, p. 2). Ou seja, abordar a produção jornalística envolve entender o engendramento de uma trama formada por seus produtores, seus receptores e os profícuos dispositivos sociais e tecnológicos pelos quais tais instâncias se relacionam e que, por consequência, impossibilitam que se reduza o processo comunicacional a uma visão polarizada entre mídia e sociedade, “dualismo que é tão mais danoso na medida em que ele é redobrado implicitamente pela polaridade entre ativo e passivo” (Braga, 2006, p. 16).

Ao analisar este cenário, interessa-nos observar as alterações causadas ao *modus operandi* do telejornalismo pela popularização e a onipresença de dispositivos móveis de registro do mundo, como as câmeras, *tablets* e celulares de diversos tipos. Estes aparatos tecnológicos convertem-se em máquinas contemporâneas de visibilidade ao gerarem uma profusão de conteúdos inesgotáveis, ofertados cotidianamente aos veículos jornalísticos, e que expandem o alcance do que as mídias, com seus limites, são capazes de registrar e disponibilizar ao seu público. Assim, as emissoras de telejornalismo – muitas vezes, por meio de um discurso de jornalismo cidadão, sustentado no aproveitamento sistemático dos conteúdos gerados por usuários, ou CGUs (Klatell, 2014) – têm se apropriado gradativamente destes conteúdos, em razão, sobretudo, da expectativa de genuinidade que cerca este material.

Ou seja, os registros das câmeras tornam-se irrecusáveis tanto para os veículos quanto aos seus espectadores por supostamente disponibilizarem um conteúdo que rompe a representação performática do eu (Goffman, 2004) que ocorre sempre que algum indivíduo não parece ter ciência de estar sendo observado, ou mesmo quando esquece que está sob o foco do olhar alheio. Deste modo, estes dispositivos prometem trazer à esfera do visível justamente a ruptura, o relance de um real que escapa da intervenção das instâncias midiáticas, entendidas como altamente controladas. Como promessa ontológica (Jost, 2007) destes dispositivos está a expectativa de se assistir a algo que não seria focado se não fosse a existência e a popularização destas câmeras. Busca-se, assim, a “exposição do real através do enfoque de momentos anteriormente desconsiderados pela mídia, cenas e situações classificadas como da esfera íntima, de bastidores” (Martins, 2005, p. 07).

Soma-se a isso um processo de aquisição coletiva de linguagens midiáticas e a uma facilidade no acesso à produção de mensagens. O domínio destas tecnologias possibilita que muitos falem – ao menos em âmbitos restritos ao ambiente virtual da internet – o que potencializa uma crise da instituição jornalística enquanto instância central autorizada a produzir discursos que traduzem o mundo. Sucede a este processo “um sentimento constante de desorientação informativa, provocado sobretudo pela abundância noticiosa” (Nóra e D’abreu, 2014, p. 6). Ou seja, frente a um espectador letrado nas gramáticas midiáticas, e instado a responder a elas com desconfiança, os veículos passam a fazer uso de conteúdos gerados externamente – ou gerados pela própria instância midiática sob uma estética próxima do amador, como se pretende demonstrar nesta reflexão –, de modo a tentar trazer ao seu público narrativas nas quais o mundo exterior é exibido de forma pretensamente translúcida.

Assim, é possível apontar o fenômeno do aproveitamento das câmeras como um sintoma do decréscimo na confiança histórica atribuída à imprensa como instituição maior a promover e divulgar a verdade. As diferentes versões dos fatos publicizadas nas redes digitais – sustentadas por signos diversos, como testemunhos pessoais, interpretações, registros visuais colocados como provas incontestáveis – explicitam ao espectador que não é mais possível ter contato com uma verdade absoluta acerca dos fenômenos que se desenrolam. Os veículos de comunicação são compelidos a repensar sua atuação, frente à urgência na redefinição de suas funções e manutenção de sua legitimidade perante um público que, historicamente, o sustentou pagando pela verdade, e não pela dúvida; trata-se, portanto, de um panorama a ser considerado pelas mídias também em razão de uma necessidade comercial (Castilho, 2015).

A discussão aqui apresentada se insere em pesquisa de doutorado em desenvolvimento⁴, na qual busca-se investigar as diferentes nuances técnicas, estéticas e narrativas pelas quais o telejornalismo faz uso da

4. Refere-se à tese “Em busca de uma estética das câmeras onipresentes – reconfigurações do telejornalismo frente à ubiquidade dos dispositivos de registro do real”, atualmente em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com previsão de defesa para fevereiro de 2016.

ubiquidade de dispositivos que registram visualmente o real. Haja vista a amplitude deste material, propomos um exercício de categorização das câmeras no intuito de agrupar a especificidade destas múltiplas imagens, cuja apropriação pelo jornalismo revela um caminho de renovação das estéticas realistas (Polydoro, 2013). Assim, acredita-se que as emissoras utilizam cotidianamente estes registros externos em razão do efeito de real possibilitado por eles – efeitos gerados, em parte, por sua baixa qualidade técnica (na maioria das vezes, as imagens amadoras são enquadradas de um modo que impossibilita o reconhecimento dos objetos em cena, não possuem áudio, possuem baixa definição, etc.).

Uma proposta de categorização: câmeras onipresentes e oniscientes

Deste modo, consideramos que os conteúdos gerados por estes dispositivos podem ser separados entre as **câmeras onipresentes**, que compreendem as gravações feitas pelas pessoas comuns e/ou profissionais e empregadas posteriormente pelas mídias, disponibilizando registros de baixa mediação fundamentados na promessa de que, se não fosse por essa qualidade tecnológica da ubiquidade, o público certamente não teria contato com um acontecimento; e as **câmeras oniscientes**, que compreendem o material registrado por câmeras de vigilância ou outros dispositivos e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a expectativa da captura de um real ocorrido sem ciência dos participantes em cena, efeito sustentado pelo reconhecimento do público de que assiste, na maior parte das vezes, a algo provindo de um olhar mecanizado, de uma visão sem olhar, o que confere à imagem um caráter de evidência incontestável (Bruno, 2013); a estratégia narrativa é de que não há intencionalidade àquilo que se exhibe, e o espectador é incitado a reconhecer a narrativa como uma transposição à tela do que efetivamente aconteceu.

À sistematização das câmeras oniscientes e onipresentes, propõe-se ainda uma subdivisão em quatro grandes categorias observadas aos registros. Antes de conceituá-las como categorias estanques ou definitivas, propomos estas classificações no intuito de um olhar mais preciso às idiosincrasias destes materiais e, por conseguinte, de uma melhor descrição dos efeitos estéticos gerados por eles, ajudando por fim a compreender as estratégias de narrativização destes conteúdos nas reportagens.

a. A primeira categoria de câmera onisciente compreende as **câmeras de vigilância**, que oferecem um olhar maquínico que promete transpor à tela o real sem intervenções, conforme teria acontecido sem ciência dos sujeitos observados. Este recurso aparenta-se da estratégia *fly-on-the-wall*⁵ típica do cinema direto, que preconizava a não interferência do autor nos acontecimentos em busca da representação da realidade “tal qual” (Penafria, 2012). A promessa discursiva, portanto, é a de uma representação translúcida de um real imediato, visto que os participantes da cena agem, a princípio, sem estarem conscientes da visibilidade midiática. Estas câmeras fundamentam-se em dois argumentos implícitos: “a anulação da subjetividade humana, substituída pela objetividade da objetiva, e portanto, no final das contas, a anulação do olhar” (Jost, 2009, p. 21).

Entende-se que a câmera de vigilância traz a público não a *performance* controlada pelo ator ao saber estar perante sua plateia, mas justamente a expressão emitida de forma não-intencional, as confissões provindas do comportamento expressivo involuntário (Goffman, 2004). Nestes escapes da representação performática – no comportamento autêntico de quem age quando está sozinho, no corpo que pulsa a emoção quando surpreendido por algo inesperado, na reação instintiva de espanto ou medo perante um acidente, agora capturado por uma câmera invisível – desnudaria-se o *self* real, para além dos papéis assumidos pelos indivíduos na sua vida cotidiana.

Esta legitimação da quebra dos protocolos da representação como chave de leitura a certos formatos televisivos⁶ serve ainda de

5. Expressão típica do cinema direto, movimento cinematográfico que pressupunha a utilização em documentários de equipamento leve e som síncrono na cena, de forma a criar uma representação realista e pouco mediada ou alterada pelas câmeras. A estratégia do *fly-on-the-wall* compreende o que se convencionou chamar de plano-sequência, que consistia na intenção da representação tal qual dos acontecimentos filmados – como se o autor das imagens não tivesse qualquer interferência na abordagem do fato; uma “mosca na parede”; alheio à qualquer participação (Penafria, 2012).

6. Como exemplo estão os formatos televisivos que tiram proveito na captura de sentimentos que sobrevêm para além da *performance* esperada aos que se postam ao alcance das câmeras midiáticas, tais como: os reality shows, que se fundamentam na expectativa de um certo esquecimento das câmeras e a esperada revelação do verdadeiro *self*, para além das “máscaras” utilizadas na vida cotidiana; os formatos jornalísticos televisivos dos programas populares e os policiais, que automatizaram o recurso do enquadramento em close do rosto de um entrevistado a toda vez que ele se emociona; os formatos em estilo “confessionário” que operam na expectativa de despir um indivíduo

sintoma do que Sennett (2001) chama, em sua obra já clássica, da progressiva ascensão no valor da vida privada e a consolidação de uma sociedade intimista. Este processo se prenunciaria perante a erosão da vida pública, resultante do desgaste dos conceitos de público e privado, haja vista a permeação entre ambos os domínios, o que ocorre a partir do momento em que o eu toma lugar e importância como algo a ser investigado a todo custo. Na vigência de uma ideologia da intimidade (id), o contato entre as pessoas e a revelação do *self* que se esconde para além da representação pública se tornam um bem moral. Na exposição da vida privada – algo potencializado pelas tecnologias que operam cotidianamente como máquinas de visibilidade – se explicitaria “a morada mesma da verdade do sujeito na modernidade” (Bruno, 2013, p. 64).

Assim, a onipresença das câmeras de vigilância, hoje naturalizadas como parte da paisagem, disponibiliza às mídias tanto um conteúdo da esfera da vida privada (como as câmeras que secretamente gravam babás e cuidadores de idosos enquanto maltratam seus clientes; câmeras instaladas nos carros da polícia, registrando erros e más decisões profissionais dos indivíduos registrados), no qual os atores estão em momento de descanso da *performance* pública; tanto cenas provindas dos espaços de vida pública (como nos inúmeros registros de acidentes, assaltos, cenas inesperadas como mães que abandonam filhos em lixos sem saber que estão sendo filmadas), nas quais espera-se contemplar o flagrante de algo deslocado à visibilidade pública. Esta gama de registros é apropriada pelas emissoras em estratégias narrativas diversas⁷ de modo a contemplar um espectador que almeja ver uma cena que irrompe dos filtros de um olhar midiático, reconhecido coletivamente como algo que acarreta determinações ao real que é exibido.

Não obstante, conforme já ressaltado, as imagens geradas por estes dispositivos costumam ser qualificadas pelas narrativas propostas pelos veículos por verbos como flagrar e capturar, e sempre destacadas

7. Em outros momentos da pesquisa, refletimos sobre as estratégias utilizadas para a narrativização destes vídeos, como a domesticação das reações do corpo que reage de modo a adequar os indivíduos em cena a uma narrativa melodramática, forçosamente redutora e maniqueísta (Martins, 2014).

como imagens impressionantes. O sentido postulado na ideia de flagrante – ou seja, de uma ruptura à normalidade, de um acontecimento deslocado de seu ambiente esperado, que irrompe da esfera íntima rumo a uma apresentação pública e visível à coletividade – demonstra a consolidação de uma “estética do flagrante” (Bruno, 2008), que aponta a um processo de naturalização da vigilância como modo de olhar e prestar atenção na cultura contemporânea.

Deste modo, a onipresença dos dispositivos que registram o mundo acaba por normalizar a busca e exposição do flagra, ou seja, de tudo o que é uma fratura da ordem corrente. Em certos registros, “a ausência de uma intencionalidade suposta, o registro de uma visão sem olhar, o fortuito maquinicamente flagrado, conferem à imagem de vigilância um caráter de prova que está intimamente articulado às suas funções de controle” (id, p. 7). Pode-se definir o flagra preconizado por esta câmera de vigilância como a exibição daquilo que rompe a representação da fachada e traz à tona cenas do pulsante real normalmente reservado aos momentos de repouso da *performance*.

b. Como segundo tipo de câmera onisciente, indexamos as câmeras ocultas normalmente utilizadas por repórteres, que produzem registros cuja promessa discursiva se baseia na crença de que os sujeitos filmados desempenham certas ações por acreditarem estar na esfera dos bastidores, visto não terem ciência de estarem sendo filmados. Este tipo de câmera costuma ser utilizada em programas de humor estilo câmera escondida e em reportagens investigativas de denúncia. O “êxito de sua promessa repousa sobre a crença do telespectador de que as imagens não sofreram nenhum tratamento a posteriori” (Jost, 2009, p. 22), e na crença do público de que divide apenas com o veículo a percepção da visibilidade midiática da cena; caso o espectador descubra que o indivíduo flagrado sabia estar sendo registrado, a promessa será quebrada⁸.

Da mesma forma que as câmeras de vigilância, este dispositivo busca apreender flagrantes do *self* real que escapa da representação da *performance* pública. Por esta razão, a narrativa prescrita a tais vídeos

8. É o que acontece, por exemplo, em programas estilo câmera escondida em que o público coletivamente desconfia que os envolvidos são atores contratados e não indivíduos flagrados em situações cotidianas.

tende a ressaltar o contraste entre o registro feito pela câmera escondida e a representação do indivíduo capturada posteriormente, quando ele descobre que havia sido filmado. É o que ocorre, por exemplo, em reportagem veiculada no Jornal Hoje, da Rede Globo, em janeiro de 2015. Ao registrar a fala de um representante de empresa que oferecia suborno a médicos para realização de cirurgias desnecessárias, a narrativa organiza sequencialmente o testemunho dado à câmera escondida e a reação do indivíduo ao saber que havia sido gravado para o Fantástico. O representante foge – está “desesperado”, conforme significa o texto em *off* do repórter. A cena é vislumbrada quase sensorialmente por meio da câmera instalada no repórter que grava enquanto ele corre atrás do homem que escapa⁹.

A câmera escondida ou oculta também se sustenta na promessa de uma anulação do olhar (pois a imagem é capturada por um dispositivo ligado ao corpo do jornalista sem que ele veja através dela) e, por consequência, em sua associação a uma objetividade máxima (Jost, 2009). Não obstante, esta câmera estabelece um outro tipo de experiência em relação à câmera de vigilância – por estar acoplada ao corpo do repórter, seu enquadramento pressupõe um olhar subjetivo, como se o espectador observasse a cena pelo ângulo de quem participa dela. Ou seja, trata-se de uma espécie de narrativa em primeira pessoa: ainda que a câmera não esteja à altura dos olhos do repórter, o dispositivo gera um registro que possibilita uma experiência estética quase carnal, como se o espectador participasse do acontecimento; deste modo, tal recurso sinaliza conexão a uma “cultura da fetichização testemunhal” (Serelle, 2012, p. 262), que se fortalece e legitima a ideia de vínculo entre relato e experiência.

A primeira pessoa proliferou-se, ne sempre vinculada a situações-limite, tanto nas narrativas sobre o passado como em relatos de circunstância, como, por exemplo, reportagens jornalísticas ou textos de mídias sociais, em que a vivência já vem à tona narrada – daí a menção ao caráter epidérmico da subjetividade na contemporaneidade, à diferença daquela cultivada na interioridade, como a plasmada pelo romance burguês (id, p. 258).

9. Disponível em <glo.bo/1BB9PWm>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

Empregada sobretudo nas iniciativas de jornalismo investigativo, voltado a denúncias e à descoberta de informações sigilosas ou restritas às esferas privadas, o uso da câmera escondida costuma ser questionado por colocar em risco os repórteres e por vezes inverter o papel do jornalista, atribuindo-lhe uma tarefa especializada que não é sua, e sim da polícia. O recurso ainda gera críticas de ordem ética, levando Dalmonete (2012) a denominá-la de uma estratégia de máscara, pois o repórter assume outra face – a de uma falsa paciente interessada em fazer aborto em uma clínica ilegal, por exemplo –, constituindo uma prática criminosa de falsa identidade e, por consequência, fazendo uso de meios ilícitos para revelar ações ilícitas.

c. O primeiro tipo de câmera onipresente descreve o que aqui chamamos de **câmeras onipresentes** amadoras em suas crescentes modalidades e usos – como os registros feitos por câmeras digitais, celulares, *tablets*, *webcams*, câmeras Go-Pro¹⁰ – que oferecem imagens de baixa qualidade e apuro estético, com enquadramentos instáveis e pouca edição. Ou seja, toda espécie de inserção nas agendas do telejornalismo de conteúdos gerados por usuários (CGUs)¹¹, que acarretam no que os veículos tendem a chamar de jornalismo colaborativo, participativo ou cidadão – expressões que se prestam mais a funções de *marketing* das emissoras do que conseguem efetivamente descrever as imbricações e as mudanças nos processos produtivos do telejornalismo frente a este material inesgotável.

Refere-se aqui a uma gama de materiais que tende a ser gradativamente mais adotado pelas empresas de jornalismo, por circunscrever uma narrativa entendida pelo público como autêntica. Assim, tais conteúdos concretizam uma espécie de estética do amador, que se sustenta como recurso retórico em oposição a uma transparência anêmica das imagens profissionais do jornalismo (Costa e Polydoro, 2012). Ou seja, a ubiquidade de câmeras onipresentes nos veículos televisivos pode ser compreendida também como sintoma de um certo esgotamento dos formatos do telejornalismo enquanto recursos retóricos mais adequados para a representação do real.

10. Trata-se de uma pequena câmera digital voltada ao público esportista ou aventureiro, cuja característica principal é sua versatilidade: por ser leve, pequena e resistente, pode ser acoplada a equipamentos esportivos e registrar imagens de movimentos, simulando a visão de quem participa de uma experiência.

11. Uma tradução do que os pesquisadores chamam de user generated content ou UGCs.

O telejornalismo, a seu modo, criou também uma estética da transparência baseada na montagem, com o repórter atuando como uma espécie de narrador do fato, narração empiricamente validada pela sequência de imagens apresentadas depois das passagens ou da narração em off. Por um tempo, como a decupagem clássica, a ‘decupagem jornalística’ conseguiu criar sua própria visão da realidade. Contemporaneamente, atendendo os apelos cada vez mais fortes de imediação, as filmagens amadoras acabaram por constituir, com sua retórica, uma nova forma de transparência (id, p. 4).

Neste sentido, as câmeras amadoras são articuladas também como denúncia à artificialidade dos recursos jornalísticos, explicitando os limites de sua “ideologia da transparência absoluta entre o enunciado e o fato, como se a linguagem funcionasse ao modo de uma pintura realista do mundo” (Sodré, 2009, p. 49). A subjetividade pressuposta ao conteúdo trazido pelo cidadão – que, de forma antinômica, revela-se mais próxima ao real do que o relato enxuto e protocolar feito pelo jornalismo – evidencia certo perecimento da noção de objetividade jornalística.

Tendo em vista este panorama, Sodré (id) propõe o conceito de uma objetividade fraca, que admite certa ingerência do observador nos eventos, como oposição a uma objetividade forte, típica da física clássica, que exige a independência do observador em relação aos fatos. As câmeras onipresentes, deste modo, produzem reportagens que rompem com a ideia de uma narrativa jornalística autoritária (porque velada) que apaga seu olhar enquanto representação subjetiva do real (Resende, 2009) e assume-se enquanto ângulo personalizado, que pressupõe e explicita um sujeito que configura um olhar sobre o objeto. Visto que este sujeito é externo à empresa jornalística, entende-se que não estará associado a seus interesses e produzirá um registro que se pretende mais honesto, pouco ideológico.

Enquanto fenômeno em construção, os CGUs impõem desafios em seu uso pelas emissoras, que ainda se adaptam e refletem ao emprego destes dispositivos onipresentes. Em pesquisa atualmente em desenvolvimento, na qual investigam a apropriação destes conteúdos em oito emissoras televisivas internacionais e seus respectivos *websites*, Brown, Dubberley e Wardle (2014) levantam constatações iniciais:

- a) os conteúdos gerados por usuários são utilizados pelas empresas jornalísticas diariamente de modo a produzir histórias que não seriam – ou não poderiam – ser contadas sem eles. Entretanto, são usados com mais frequência quando outras imagens (as geradas pelos próprios veículos) não estão disponíveis;
- b) há uma considerável confiança nas agências de notícia na busca e na verificação das CGUs, e não padrões unificados para o trabalho com este conteúdo;
- c) as empresas de notícias têm pouco discernimento de quando estão usando CGUs e não costumam creditar os indivíduos que capturaram o material;
- d) os responsáveis pelas empresas de notícia frequentemente não têm consciência das complexidades envolvendo o trabalho diário de descobrir, verificar e observar a legislação acerca dos CGUs. Por consequência, as equipes de muitas redações não recebem o treinamento e apoio necessários para trabalhar com este conteúdo;
- e) o impacto vicário causado pelas imagens geradas pelos usuários é uma questão importante para os jornalistas que trabalham diariamente com CGUs. Estes jornalistas entendem que se trata de um impacto diferente do causado pelos conteúdos normais do jornalismo;
- f) entre os empresários de comunicação, há um medo que futuramente questões legais impactem sobre o uso das CGUs pelas organizações.

As câmeras onipresentes ainda trazem aos veículos jornalísticos uma imagem que Jost (2007) denomina como “violenta”, que produz um choque perceptivo, encarnado (em oposição à “imagem da violência”, que produz um choque emotivo, ainda que sob um olhar distante), visto permitir “viver o acontecimento, porque ela constrói, por sua enunciação, uma humanidade atrás da câmera” (id, p. 101). Sua atratividade reside no reconhecimento das convenções formais típicas de um registro amador, o que traz à narrativa uma promessa discursiva de representação de um real que, além de reportar o visível, reproduz a experiência e o drama de viver a situação mostrada.

Ao analisar os impactos causados pela transmissão televisiva direta do World Trade Center, Jost (ibid) compara a recepção distanciada das imagens iniciais – que não exibiam signos normalmente atribuídos ao direto: tratavam-se de cenas estáveis, bem enquadradas, que exibiam o terror de “um ponto de vista desencarnado, quase divino” (ibid, p. 100) – com a reação de assombro causado pelas imagens posteriores, amadoras, com menos qualidade técnica e, portanto, menos legibilidade. Para o autor, estas imagens revelavam mais “os movimentos que testemunham uma hesitação sobre o que é preciso olhar” (ibid) do que algo efetivamente da esfera do visível, ou seja, uma imagem mais vivida do que propriamente vista.

Assim, as câmeras onipresentes amadoras são empregadas justamente pelo reconhecimento de uma imagem violenta, sensorial, que pressupõe um sujeito que olha e vive o acontecimento reportado. Enquanto recursos retóricos, estão calcadas em uma promessa de autenticidade e de não-interferência midiática naquilo que é representado. Não obstante, como toda retórica, a dos vídeos amadores angaria sua força em uma denúncia da falsidade sobre as outras visões de mundo (Costa e Polydoro, 2012), tal como as convenções historicamente consolidadas aos produtos jornalísticos. As estratégias preconizadas pelas câmeras fundamentam-se na constatação do público de uma estética amadora, de baixa qualidade, o que convoca o espectador a reconhecer o rompimento com a narrativa jornalística convencional, altamente controlada – ainda que este seja apenas outro efeito de sentido, que busca silenciar o fato de que os CGUs tendem a ser fortemente narrativizados pelos veículos jornalísticos.

d. Por fim, as **câmeras onipresentes profissionais**, talvez as mais difíceis de serem apreendidas, que consistem em registros carregados de autenticidade, que exploram algum elemento da estética do amador, ainda que sejam visivelmente mediados pelas instâncias midiáticas. São formatos explorados pelas mídias, voluntária ou involuntariamente, nos quais a irrupção da espontaneidade pode ser entendido como chave de leitura – a autenticidade do sujeito que fala ou da cena mostrada se torna mais importante que a “objetividade da indicialidade pura”, ou seja, da relação semiótica da imagem enquanto índice que explicita “um laço existencial com a realidade de onde ela tirava sua força” (Jost, 2009,

p. 23). É o que vemos, por exemplo, nos registros que tiram proveito na captura de índices corporais que sobrevivem à *performance* esperada aos que se colocam à visão das câmeras midiáticas.

As câmeras onipresentes profissionais tendem a ser exploradas historicamente em muitos formatos televisivos, tais quais os *reality shows*, que se fundamentam numa expectativa de esquecimento da câmera para que o “verdadeiro eu” irrompa à cena; ou nos formatos ao estilo “confessionário”, em que todos os protocolos visam estimular uma revelação do self perante as câmeras, como no quadro *Arquivo Confidencial* do programa *Domingão do Faustão*, na Rede Globo. Mais do que apreender uma suposta verdade naquilo que se narra, o formato intenta registrar estes escapes involuntários à representação – o corpo que emite nervosismo ou tensão, que acaba por revelar, acredita-se, aquilo que o homem tenta dissimular pela linguagem (Brooks, 1995).

As emissoras têm lançado mão de recursos retóricos que concretizam narrativas jornalísticas complexas, nas quais os formatos tradicionais do telejornalismo são reconfigurados: são notas cobertas que exibem vídeos capturados pelos produtores de forma clandestina, entrevistas longas sem corte, reportagens sem repórteres, longos vídeos exibidos sem texto em *off*, optando-se por um aparente silenciamento do veículo – ou seja, toda uma série de formatos híbridos em que supostos equívocos da prática são inseridos nos telejornais, que tendem a aproximar às narrativas efeitos estéticos mais comuns às câmeras amadoras.

É o que vemos, por exemplo, em reportagem exibida pelo Jornal Nacional¹², em fevereiro de 2014, que exhibe o depoimento do tatuador Fabio Raposo, que fala à câmera profissional da Rede Globo para assumir, em primeira mão, que teria passado um rojão ao suspeito de ter explodido o artefato em direção ao repórter Santiago Andrade, que em seguida faleceria. Chama-nos a atenção de que se observa na reportagem (que nada mais é que um longo depoimento de Raposo, sem a presença de um repórter) apenas um corte feito pela edição.

A pauta que se oferece aqui é o corpo de Raposo que pulsa significações: seu nervosismo, seu olhar que escapa da câmera, como se evitasse encontrar os olhos do interlocutor, sua fala titubeante, a

12. Disponível em <bit.ly/1mGh88t>. Acesso em 18 de fevereiro de 2015.

linguagem marcada por gírias do Rio de Janeiro. Ainda que Raposo esteja evidentemente sob o foco de uma câmera da mais forte emissora do Brasil, e que, em alguma medida, tenha consciência da exposição midiática que isto acarreta – e, portanto, seleciona elementos de sua *performance* tendo em vista esta potencial visibilidade –, o mote do vídeo é o contraste causado pela fala orquestrada por ele e pelos escapes da representação emitidos por um corpo não-domesticado, que pulsa lapsos, equívocos. Portanto, observa-se aqui, que a aparente não-edição do vídeo é também estratégia narrativa.

Assim, de modo a sistematizar as categorias aqui apresentadas, organiza-se abaixo um quadro que busca explicitar as especificidades das câmeras identificadas (Tabela 1).

TABELA 1 Tipos de câmeras

Câmera	Categoria	Promessa discursiva	Exemplos apropriados pelo telejornalismo
Câmera de vigilância ou de segurança	Onisciente	Representação do real por um olhar maquínico, sem ciência dos observados, e, por isto, cercado de um sentido de objetividade	Câmeras que operam formas de vigilância em espaços públicos e privados
Câmera escondida ou oculta	Onisciente	Representação do real por um olhar maquínico, sem ciência dos observados; experiência estética fundamentada na subjetividade do repórter em cena	Câmeras portáteis escondidas no corpo do repórter
Câmera onipresente amadora	Onipresente	Promessa de autenticidade fundamentada na baixa qualidade técnica do registro, que aponta que o autor da imagem é externo à instância jornalística	CGUs de diversas modalidades: câmeras portáteis, filmadoras, celulares, smartphones, tablets, webcams, câmeras Go-Pro
Câmera onipresente profissional	Onipresente	Promessa discursiva ocorre pela apropriação/ simulação de estratégias estéticas mais típicas do registro amador	Dispositivos tecnológicos da própria emissora

O exercício proposto nesta reflexão, por fim, busca apresentar uma sistematização a um fenômeno em desenvolvimento no jornalismo, tendo como foco fomentar futuras análises que contemplem as especificidades dos usos das câmeras. Visamos, sobretudo, suscitar olhares complexos a estas máquinas de visibilidade, cuja ubiquidade no telejornalismo pode ser lida também como sintoma de reconfigurações nas relações mantidas entre as empresas jornalísticas e seus receptores.

O que se observa é que os produtos de telejornalismo tendem a aproveitar estes conteúdos em busca de efeitos de maior genuinidade àquilo que exhibe – e, conseqüentemente, pela manutenção ou mesmo reconquista da credibilidade, antes praticamente unânime (Castilho, 2014). Perante um público inserido em uma época de indeterminações de sentidos, o telejornal se vê desafiado a lidar com sua histórica “atribuição de sentido ordenador que produza enunciados eficazes” (Nóra e D’abreu, 2014, p. 4). É possível que, no intuito de resgatar e efetivar novos efeitos de real, o jornalismo gradativamente explore – e mesmo mimetize – os conteúdos gerados pelas instâncias externas a ele.

Referências

BERTOCCHI, D. *Dos dados aos formatos: o sistema narrativo no jornalismo digital*. Texto apresentado no GT Estudos do Jornalismo, do XXIII Encontro Anual da Compós. Belém, 2014.

BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BROWN, P.; DUBBERLEY, S.; WARDLE, C.. *Amateur footage: a global study of user-generated content in tv and online-news output*. Columbia Journalism School: Tow Center for Digital Journalism. New York, 2014. Disponível em <towcenter.org>. Acesso em 16 de fevereiro de 2015.

BRUNO, F. *Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos*. Cinética: Programa Cultura e Pensamento, Ministério da Cultura. Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CASTILHO, C. *O questionamento da confiança na imprensa*. Observatório da imprensa. Disponível em <observatoriodaimprensa.com.br>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.

COSTA, B. S.; POLYDORO, F. *A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal*. Revista Líbero. São Paulo: 2012.

DALMONTE, E. Em nome do interesse público: o jornalismo de máscara e o uso de ações ilícitas no telejornalismo. (in) GOMES, I. (org). *Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2004.

JOST, F. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. O que significa falar de “realidade” para a televisão? (in) GOMES, I. (org). *Televisão e realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009.

KLATELL, D. *A arte da reinvenção: enquanto as TVs patinam no modelo tradicional da narrativa em vídeo, redações digitais apostam nos filmes produzidos por amadores*. *Revista de Jornalismo ESPM*, São Paulo, n.11, 2014.

MARTINS, M. O. *Estratégias de representação do real: um olhar semiótico às narrativas do New Journalism e de Linha Direta*. Dissertação [Mestrado em Ciências da Comunicação] - Unisinos. São Leopoldo, 2005.

_____. *O corpo capturado: narrativas melodramáticas a partir da apropriação dos dispositivos de registro do real*. Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul. Palhoça: 2014.

NÓRA, G.; D'ABREU, P. Telejornalismo e o aprisionamento do sentido: reconfigurações em tempos de mídias sociais. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*. Foz do Iguaçu: 2014.

PENAFRIA, M. *O plano-sequência é a utopia*. O paradigma do filme Zapruder. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em <bocc.ubit.pt>. Acesso em 12 de novembro de 2012.

POLYDORO, F. *A ubiquidade das câmeras e a intrusão do real na imagem*. Texto apresentado no GT Cultura das Mídias, do XXII Encontro Anual da Compós. Salvador, 2013.

RESENDE, F. *O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro*. São Paulo: Revista Galáxia, n. 18. 2009.

SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SERELLE, M. *Post de uma revolução em declínio: Cuba na narrativa de Yoani Sánchez*. (in) FRANÇA, V.; OLIVEIRA, L. *Acontecimentos: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SODRÉ, M. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.

FIM