



POR UMA CRÍTICA DO VISÍVEL

CADERNO DE RESUMOS

ROSANA DE LIMA SOARES E
MAYRA RODRIGUES GOMES
(ORGS.)

POR UMA CRÍTICA DO VISÍVEL

CADERNO DE RESUMOS

ROSANA DE LIMA SOARES E MAYRA RODRIGUES GOMES
(ORGS.)

ISBN: 978-85-7205-129-3



POR UMA CRÍTICA DO VISÍVEL

CADERNO DE RESUMOS

AUTORES

Andrea Limberto, Cíntia Liesenberg, Claudio Rodrigues Coração, Daniele Gross, Eliza Bachega Casadei, Felipe Polydoro, Fernanda Budag, Gislene Silva, Ivan Paganotti, José Augusto Lobato, Juliana Doretto, Leandro Carabet, Mariana Duccini, Mariane Murakami, Mayra Rodrigues Gomes, Nara Lya Cabral, Natália Keri, Rafael Duarte Venancio, Rosana de Lima Soares, Seane Melo, Sílvio Anaz, Sofia Guilherme, Thiago Venanzoni, Wania Bittencourt.

São Paulo
Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP)
2014

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

S612c II Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas: Por uma Crítica do Visível
(2. : 2014 : São Paulo)
Caderno de Resumos / Rosana de Lima Soares e Mayra Rodrigues Gomes
(orgs.); Andrea Limberto ... [et al.]
– São Paulo: ECA/USP, 2014.
64 p.

Resumos apresentados no Simpósio, realizado em 25 de novembro e 2 de dezembro de 2014, Escola de Comunicações e Artes/USP.

ISBN: 9788572051293

1. Meios de comunicação de massa – Congressos 2. Linguagem e comunicação
– Congressos I. Soares, Rosana de Lima II. Gomes, Mayra Rodrigues III.
Limberto, Andrea IV. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e
Artes.

CDD 21.ed. – 301.161

EXPEDIENTE

Reitor da USP
Prof. Dr. Marco Antônio Zago

Vice-Reitor
Prof. Dr. Vahan Agopyan

Pró-Reitora Adjunta de Pesquisa
Profa. Dra. Belmira Amélia de Barros Oliveira Bueno

Pró-Reitor Adjunto de Pós-Graduação
Prof. Dr. Arlindo Philippi Júnior

Pró-Reitora de Cultura e Extensão
Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor Adjunto de Graduação
Prof. Dr. Paul Jean Etienne Jeszensky

Diretora da ECA-USP
Profa. Dra. Margarida Maria Krohling Kunsch

Vice-Diretor da ECA-USP
Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Coordenador do Programa de Meios e Processos Audiovisuais
Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação
Prof. Dr. Eneus Trindade

Chefe do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP
Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes

EXPEDIENTE DA PUBLICAÇÃO

Organização: Rosana de Lima Soares e Mayra Rodrigues Gomes

Editora: Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP)

Diagramação: Andrea Limberto

Preparação e revisão: Andrea Limberto

Arte da capa: Juliana Doretto / Imagem de capa disponível em: www.freeimages.com

SUMÁRIO

Apresentação	8
Imagens mentais e materiais: a obesidade e sua representação <i>Mayra Rodrigues Gomes</i>	13
A imagem do jornalismo nas interações críticas dos leitores <i>Gislene Silva e Wania Célia Bittencourt</i>	16
Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em <i>Black mirror</i> <i>Ivan Paganotti e Rosana de Lima Soares</i>	19
A arena de <i>Viomundo</i>: tensionamentos críticos do acontecimento social e novas visibilidades <i>Cláudio Coração</i>	22
A imagem arquetípica do vigilante: a salvação pela ciência, tecnologia e ética na trilogia cinematográfica “O Cavaleiro das Trevas” <i>Silvio Anaz</i>	25
Violência e máscara nas imagens do Estado Islâmico <i>Felipe da Silva Polydoro e Thiago Siqueira Venanzoni</i>	28
Ruínas imagéticas do real na arte contemporânea: uma perspectiva crítica a partir de obras da 31ª Bienal de Artes de São Paulo <i>Andrea Limberto e Nara Lya Simões Caetano Cabral</i>	32
Crianças em “Sombra e água fresca”: a imagem do ideal contemporâneo de infância na <i>Vogue Kids</i> <i>Juliana Doretto</i>	36
“Eu sou rolezeira”: um estudo crítico de imagens e imaginários de marcas jovens <i>Fernanda Elouise Budag e Seane Melo</i>	39
Quem são os Superstars? Uma leitura das trajetórias de artistas no reality show da TV Globo <i>Natália Favrin Keri e Sofia Franco Guilherme</i>	42

Olhar, experiência e mediação nas narrativas visuais de alteridade: por uma análise estrutural das imagens do Outro no espaço televisivo <i>José Augusto Mendes Lobato</i>	45
Imagens da pobreza como paisagem ideológica <i>Cíntia Liesenberg e Daniele Gross</i>	49
A fotografia entre o autobiográfico e o documental: autoria e referencialidade na crítica de imagem <i>Eliza Bacheга Casadei e Mariana Duccini Junqueira da Silva</i>	52
O movimento-cristal de navios em tempestade: a poética da pintura romântica de J. M. W. Turner <i>Rafael Duarte Oliveira Venancio</i>	56
Gamificação na educação: quem está no controle? <i>Leandro Carabet e Mariane Murakami</i>	59
Sobre MidiATO	62

Apresentação

Faz-se necessária uma abordagem sobre o estudo das imagens que seja metodologicamente desafiadora e potencialmente crítica. MidiAto, em seu II Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas assume o debate por uma crítica do visível. Tendo um caráter de levantar problemáticas e promover a troca de ideias, mais do que doar interpretações sobre objetos, o evento articula a possibilidade de olhar esses mesmos objetos investindo numa perspectiva crítica em relação às mídias. É justamente a possibilidade de teorizar sobre o discurso das mídias – e não apenas analisá-las ou descrevê-las – que caracteriza o que, num primeiro momento, estamos estabelecendo como uma possível definição de *crítica midiática*.

Assim, um dos objetivos do evento é delimitar cada vez melhor o que entendemos então por “crítica de mídia”, compreensão que deverá balizar, do ponto de vista metodológico, o desenvolvimento das análises que realizaremos em torno da questão da imagem. A perspectiva crítica que devemos adotar pode se conectar com os estudos de linguagem, explicitando seu caráter meta-analítico, ou seja, não apenas empreendendo as análises buscadas, mas inserindo-as numa dimensão crítica para pensarmos as próprias imagens contemporâneas.

Sobre a opção pela análise crítica, entendemos que ela possibilita não se fixar no objeto como algo fechado, mas privilegia olhar as conexões que ele estabelece com outros (outros textos, outras cadeias de sentido, por exemplo). Uma perspectiva crítica permite, ainda, desse modo, inserir o objeto em seu estado relacional, mais do que gerar novos conteúdos. Trata-se de articular historicamente, socialmente e culturalmente sobre determinados objetos, apontando suas amarras, conexões e balizas.

Numa análise crítica nos deparamos com juízos de valor e julgamentos vindos dessas mesmas esferas que conformam o objeto. A qualificação e a circulação a partir de tais marcas pode ser uma questão colocada, como também a separação entre uma suposta alta e uma suposta baixa culturas, muitas vezes ainda evocada. Associado a um juízo de valor positivado, podemos elencar posturas que se anunciam críticas e pretendem educar para a inserção, como pode ser o caso nos projetos de *media*

literacy. Ou ainda, que pretendam estabelecer parâmetros para se pensar uma produção de qualidade, como no caso da televisão.

Nosso objetivo é pensar quais poderiam ser os caminhos da crítica em relação aos discursos midiáticos. Consideramos, nesse sentido, que a realização de um trabalho crítico depende de um repertório compartilhado e da referência a cânones de uma determinada área. Nosso desafio será, então, delinear em que bases podemos nos posicionar criticamente sobre as mídias em geral, e sobre as imagens especificamente.

Há caminhos teóricos mais tradicionais de crítica na área da filosofia, da arte, do cinema e, ainda, para o jornalismo enquanto prática profissional, como no caso das análises da cobertura jornalística. Buscamos delimitar, portanto, interesses vindos de tradições críticas diversas para assentar nossos trabalhos. A recuperação bibliográfica revela um pouco a tentativa deste desenho.

Três questões principais colocam-se como desafio, a primeira delas sendo justamente o que é que se pode chamar, em termos conceituais, de crítica de mídia? A segunda pergunta diz respeito a onde ela se encontra e quem a realiza? E a terceira pergunta seria delimitar objetos específicos sobre os quais nos debruçarmos a partir da perspectiva teórico-metodológica que pudermos fundamentar na abertura mencionada.

Podemos estabelecer um lugar para a crítica de mídia na universidade e refletir sobre tal lugar. Ele não se equipara ao que é feito na prática jornalística a título de comentário, opinião ou exercício de observação e controle sobre conteúdos noticiados. Acreditamos que pode haver o reconhecimento de uma vocação da academia para esse tipo de perspectiva crítica. E, ao acionarmos a própria noção de crítica, enveredamos pelo arcabouço teórico de diversas correntes filosóficas pretendendo desembocar na aplicabilidade deste conceito para a área da comunicação.

Além disso, os trabalhos têm convergido para a observação das implicações artísticas, políticas, econômicas, estéticas, culturais e sociais para além da (e presente na) materialidade dos objetos estudados. Pensamos ser um desafio apresentar a criticidade inerente aos objetos analisados e questioná-los intertextualmente uns em relação a outros. Nesse sentido, o atual percurso é aquele de encontrar lugares

teóricos em que possamos assentar os estudos. Acreditamos que, de modo geral, o trabalho da crítica é necessário, relevante e que estamos em posição acadêmica e institucional de fazê-lo aos nos voltarmos para a análise de imagens.

Reforçamos que o Simpósio foi voltado aos estudos da imagem, em que a questão da crítica, mais do que um tema, representa um posicionamento teórico e metodológico a partir do qual realizar as análises, somado a outros aportes conceituais. Isso não implica, necessariamente, trabalhar apenas com imagens visuais ou audiovisuais, como fotografia, cinema ou televisão, nem apenas com o registro ficcional, embora isso também tenha sido feito. Pensar a imagem inclui o vasto campo das representações sociais, das construções imaginárias, do fantástico, das figurações mentais e tantos outros conceitos que dão conta daquilo que circula fazendo laço social para além de traços elementares. E podemos pensar no próprio texto como imagem, nos infográficos, na internet, nas telas de pintura, nos meios digitais, e em tantas formas imagéticas verbais e/ou visuais. A variedade é um ponto valorizado para termos um panorama rico e plural dentro do que se propõe.

Cada um dos trabalhos foi pensado a partir de uma perspectiva referente à tradições críticas correntes, de modo a explorarmos as diversas possibilidades desse campo, fomentando o debate em torno dele. Foram norteados alguns pontos que são preocupações da crítica e que puderam ajudar a direcionar os objetos selecionados:

1. A análise da produção crítica em si, como um campo disciplinar.
2. A questão de especialistas e produtores autorizados a fazer a crítica.
3. A questão da audiência e do público.

Essas três possíveis vertentes para os estudos da crítica de mídia se desdobram em diversas questões:

- a. Fundamentação teórico-conceitual.
- b. Formatos e gêneros de produção midiática.
- c. Práticas sociais estabelecidas.
- d. Percepção da crítica autorizada/especializada.
- e. Lugar da crítica informal e coletiva.
- f. Realização de exercícios crítico-analíticos.

Em termos gerais, apontamos que *criticar* significa desenhar os contornos que colocam o objeto em crise. A relação lógica que se constrói é do objeto para fora dele. Pressupõe, assim, apontar os endereçamentos que partem de cada objeto e o ampliam, evitando ficar concentrado em suas relações textuais mais intrínsecas. Entendemos que, ao mesmo tempo, são essas mesmas vinculações que delineiam sua inserção discursiva, bem como sua circulação e recepção.

A imagem apresenta, então, a perspectiva de mundo que a engendra, o que implica um dado padrão visual, uma forma de visualidade materializada em diferentes regimes de visibilidade e políticas da representação. Interessa-nos propor, nesse sentido, uma recuperação dos regimes escópicos e nos determos no ponto em que o olho começa a se mover junto com o mundo, configurando-o e sendo por ele configurado. Pensemos como a mobilidade assenta a distância entre modos de olhar e modos de dar a ver, circuito este sempre em descompasso entre duas esferas, partes de um mesmo objeto. Podemos, desse modo, trabalhar a partir da diferenciação entre a imagem representada e o objeto factual da origem (seria esta identificável?) que ela se dispôs a retratar. Há, em muitos casos, a exploração de um movimento de retorno, em que o que está dado é mais fiel ao imaginário do que a sua representação pela pintura, pelo vídeo ou outras formas materiais.

Uma proposta aqui ensaiada é a de trabalhar nos *entremeios*, pensar no “entre” da imagem, em seus espaços intermediários – nem excesso de sentido, nem a negação tautológica do sentido. Tentamos recuperar o ponto em que a concretude dos objetos traz sua vinculação a *imaginários*, ao mesmo tempo em que coloca sua particularidade crítica. Exemplificamos com o ponto de virada que permitiu entender logicamente o recorte que ocorre nas cenas do cinema, o momento em que é possível conceber pernas e braços desprovidos de corpos íntegros. Assim, buscamos trabalhar a crítica no sentido de colocar em crise e de operar no resgate de seu movimento de ruptura, buscando um método crítico de trabalho ou, ainda, considerando que os objetos nos apelam de um lugar de crise. E perguntamos, uma vez mais: onde está a possibilidade de produzir um salto de sentido? O sentido da crítica deve nos ajudar, ao final, a entender objetos fragmentários que passam a habitar ordens de circulação diferentes das suas de origem. Fragmentos de não arte, por exemplo, dos quais se faz uma produção artística. Ou fragmentos dispersos que ordenam discursos midiáticos.

Entendemos, portanto, que a imagem que vemos só pode ser acessada como imagem existente na cultura, no sentido de que toda imagem nos aparece já como marcada por um certo campo do visível. Cada imagem apresenta em si um modo de pensar a própria imagem, como um efeito de *déjà vu* superposto sobre o enunciado. Estendemos esse pensamento à ideia de que a imagem é também uma espécie de ruído que enxergamos na assunção de posturas sociais, estereótipos e marcas sobre o corpo. Podemos pensar sobre o que se enxerga “lá”, na imagem, como sendo a descrição de um lugar de enunciação, e não apenas um enunciado. Recuperamos um trecho de Didi-Huberman, que fica como reflexão de uma das possíveis entradas para tomar os objetos imagéticos e reviver uma perspectiva crítica ouvindo ecos da tradição filosófica:

A entender claramente Benjamin, compreendemos então que a origem não é num uma ideia da razão abstrata, nem uma “fonte da razão arquetipal”. Nem ideia nem “fonte” – mas “*um turbilhão no rio*”. Longe da fonte bem mais próxima de nós que imaginamos, na imanência do próprio devir – e por isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica –, a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela restitui, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre *aberta* como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens em “via de nascer”, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja uma verdadeira dialética em obra. Assim devemos retornar ao motivo da imagem dialética e aprofundar aquilo sobre o qual a análise de Die nos havia deixado mais acima. Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão “*crítica*”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio –, e em sua dimensão de *análise crítica*, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 171).

Esperamos ver ressoar, nos textos agora apresentados, ecos de suas palavras, perturbando e apontado o visível.

Imagens mentais e materiais: a obesidade e sua representação

Mayra Rodrigues Gomes (mayragomes@usp.br)

Professora titular do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, possui bacharelado e licenciatura em filosofia pela Universidade de São Paulo, mestrado em ciências da comunicação pela Universidade de São Paulo, doutorado em ciências da comunicação pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, livre docência em ciências da comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Este artigo trata das imagens enquanto disposições que implicam compartimentos para acolhê-las. Sem estes, ainda que se relacionem a materialidades concretas, as imagens podem até não serem vistas. A título de exploração de seu tema central, o artigo toma o estatuto da obesidade nos dias de hoje em comparação com seu entendimento em tempos passados. Para tanto, percorre matérias jornalísticas, sites noticiosos e outros tantos espaços em que a obesidade é apresentada como enfermidade, ou problema de saúde pública que demanda estratégias de contenção.

Não estou certa de que possamos enxergar as coisas do mundo sem que uma dimensão que propicie esse ato esteja devidamente instalada para nós, em termos de cognição. Em outras palavras, o dado a ver é precedido de um dado.

Antes de nos comprometermos, explicitamos que não se trata aqui de afinidade com um idealismo radical. Para nós a matéria do mundo é sempre um pré-dado que consiste em concretude. Ocorre que sua existência não se segue, necessariamente, por sua apreensão.

Também não se trata aqui de um certo tipo de fenomenologia que tudo reduz a perceber, com todo o aparato sensório para tanto mobilizado. Percebemos não só porque algo do mundo nos estimula, não só porque poderíamos ser definidos, num outro registro, como seres de percepção, mas também porque algo de nossas capacidades mentais, suscitadas pelo trabalho acumulativo do que chamamos de cultura, está pronto para perceber.

Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na

linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente (MOSCOVICI, 2003, p. 37).

Para representar o processo, pensemos em enquadramentos. É como se, mentalmente, um compartimento tenha sido criado e esteja pronto para captação de determinados conteúdos. Na mesma proporção, deixamos de ver assim que falte o compartimento que comporte a coisa a ser vista.

Faço tais considerações a propósito dos trabalhos que o MídiaTo, grupo de estudos de linguagem e mídia, desenvolve neste segundo semestre de 2014. Eles versam sobre análise de mídia, enquanto suporte e produto, estudos críticos que pretendem apreender os movimentos de geração, mutação e formação de cultura e, portanto, dos indivíduos que a vivenciam, tendo a imagem como um dos temas condutores.

De qualquer modo, uma imagem é sempre, ao mesmo tempo, material e mental, mental como compartimento que propicia a visão da material, mental, ainda que induzida por estímulos materiais, enquanto imaginação que vai encontrar sua materialidade no mundo.

No caso da imagem como ordem material, ela nos parece um dado da natureza e, no caso da imagem mental, ela nos parece, simplesmente, natural. De um lado e de outro, sempre obtemos a resposta calcada na identidade das coisas como per se confirmadas: é assim porque é, claro.

Em todo caso, é preciso que tenhamos um objeto/imagem na tentativa de demonstrar o dado que habita um dado a ver. Para tanto, escolhemos como objeto de teste o tema da obesidade e suas representações, enquanto e como têm sido apresentadas nas mídias. É certo que tanto as ações restritivas quanto as matérias jornalísticas correspondentes só podem ensaiar acontecer porque há uma categoria, a da obesidade, atravessada por interdições.

Assim, o conjunto das matérias que selecionamos para exploração neste trabalho dá conta, implicitamente, de Foucault. Dá conta do enquadramento, da supervisão e do controle, do poder que se revela no exame e descrição minuciosa de casos, das regulações, das normas, das políticas públicas, por sua vez, também, formas de controle. Dá conta de um mercado de bens, materiais e

simbólicos, que se entranham no enquadramento, das imagens e visões das coisas aí empenhadas.

Há certamente uma nova imagem do obeso que se distancia de tradicionais associações: comilão, bem humorado e de bem com a vida. Onde foram parar nossas formações imaginárias? Onde foi parar o gordo brincalhão, maroto, degustador de todas as iguarias, com sorriso contagiante? Aliás, o que será, daqui para frente, de Papai Noel? Para além da gordura excessiva, agora as imagens do gordo portam o manto da enfermidade, assimilando-o ao quadro vasto dos estados doentios.

Referências

BANCO DE SAÚDE. CID 10 Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde. Disponível em: <http://cid10.bancodesaude.com.br/cid-10/capitulos>. Acesso em: 21 nov. 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. A vontade de saber. V. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GERCINA, C. “Estado reprova mais duas professoras obesas”. *Agora*. Disponível em: <http://www.agora.uol.com.br/trabalho/2014/03/1424670-estado-reprova-mais-duas-professoras-obesas.shtml>. Acesso em: 21 nov. 2014.

GUGLINSKI, V. “Ficha Lipo: candidatos obesos, concursos públicos e o peso da (in)justiça”. *Atualidades do direito*. 2 set. 2013. Disponível em: <http://atualidadesdodireito.com.br/vitorguglinski/2013/09/02/ficha-lipo-candidatos-obesos-concursos-publicos-e-o-peso-da-injustica/>. Acesso em: 21 nov. 2014.

ICAD. Instituto de Cirurgia do Aparelho Digestivo e Obesidade. Disponível em: <http://www.icadgoiania.com.br/aparelho-digestivo-goiania/54-o-que-%C3%A9-obesidade-m%C3%B3rbida-ou-obesidade-grave>. Acesso em: 21 nov. 2014.

LACAN, J. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

“Perícia barra docente obeso em concurso”. *Folha de S. Paulo*. Cotidiano 2, p. 4, 17 mai. 2014.

VIDAL, G. *Criação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

A imagem do jornalismo nas interações críticas dos leitores

Gislene Silva (gislenedasilva@gmail.com)

Professora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em ciências sociais/antropologia pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP), com pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP). Autora do livro *O sonho da casa no campo: jornalismo e imaginário de leitores urbanos*.

Wania Célia Bittencourt (wania1603@yahoo.com.br)

Mestre em Jornalismo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em comunicação social (jornalismo), pela Universidade do Vale do Itajaí, e em letras (inglês), pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Ao mesmo tempo em que a experiência de recepção e circulação de materiais noticiosos nos ajuda a pensar o consumo de notícias e sua relação com o entendimento da vida cotidiana, ela também nos permite pensar as imagens sociais que se tem do próprio jornalismo. A construção deste entendimento coletivo em uma sociedade midiática, segundo Braga, ocorre por interações críticas sucessivas: “A sociedade, suas instituições e pessoas não apenas se *comunicam*, mas pensam sobre isso e organizam largas partes de seu comportamento e seus processos sociais conforme o entendimento que têm a respeito” (BRAGA, 2012, p. 27).

Interessa-nos discutir a crítica de mídia em diferentes instâncias¹, mas nesse momento nos atemos à uma instância particular, aquela em que receptores, em interações críticas específicas, revelam imagens sociais que têm da imprensa e dos jornalistas, reafirmando ou questionando fundamentos da divulgação de notícias.

Para discussão neste II Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas – Por uma Crítica do Visível, trouxemos uma problemática dessa terceira instância, vinculada ao acontecimento “polêmica do livro didático”, ocorrido na imprensa brasileira em maio de 2011 e que se refere a notícias publicadas em diferentes

¹ Primeiras discussões sobre a crítica de mídia no artigo “Para pensar a crítica de mídias”, de Gislene Silva e Rosana Soares, e também na dissertação *Critérios de crítica de mídia noticiosa: uma investigação a partir da polêmica do livro didático*, de Wania Célia Bittencourt, sob orientação de Gislene Silva.

veículos que denunciaram o uso de um livro de língua portuguesa² por supostamente “ensinar errado” o português nas escolas públicas brasileiras³. Tomamos como material empírico o dossiê *Por uma vida melhor: intelectuais, pesquisadores e educadores falam sobre o livro* organizado pela ONG Ação Educativa⁴, que questionou a qualidade das notícias publicadas sobre o assunto. O objetivo da publicação online do dossiê era reunir “manifestações favoráveis à publicação e aos autores e responsáveis pela publicação”, produzidas por associações educacionais, linguistas, pesquisadores, educadores, jornalistas, intelectuais e outros membros da sociedade civil, especialmente após o grande debate sobre o assunto que circulou na grande imprensa⁵. Importa saber que a ONG não convocou estes autores para escrever especificamente sobre o assunto para a publicação. Ela coletou na imprensa, nas redes sociais e em sites alternativos as opiniões favoráveis ao livro, reunindo em material disponibilizado para *download* tanto no site da ONG quanto em sites de universidades e do Ministério da Educação (MEC). É nesse dossiê que fomos localizar imagens sociais sobre o jornalismo.

Foram capturados, do dossiê, 48 fragmentos de interações críticas explícitas sobre o jornalismo. Nesse corpus, identificamos seis noções-chave que motivaram a crítica feita pelo dossiê a este episódio da imprensa: (1) Opinião x informação; (2) Ausência de fontes; (3) Desinformação; (4) Ausência de contexto; (5) Interpretação da realidade; (6) Omissão de informações. Todas elas ajudam a compor um mapa cultural sobre o que é a prática jornalismo para a sociedade. Em geral, tais críticas discutem o descumprimento de fundamentos básicos do jornalismo, como omitir informação, não ouvir outras fontes, não dar informação correta, não contextualizar, não interpretar bem o acontecimento, entre outros. A partir delas, é possível dizer que a sociedade considera que o jornalista deve se ater aos fatos; deve ouvir os vários lados da mesma história; deve observar a

² O capítulo do livro didático criticado pode ser acessado em: www.acaoeducativa.org.br/downloads/V6Cap1.pdf.

³ A acusação recaía contra a publicação *Por uma vida melhor*, da Coleção Viver e Aprender, da Editora Global, e seus responsáveis (o Ministério da Educação, que distribuiu o livro, e a autora Heloísa Ramos). De acordo com o MEC, foram distribuídos exemplares para 4.236 escolas públicas, destinado à educação de Jovens e Adultos (EJA).

⁴ Sediada em São Paulo, a ONG Ação Educativa foi fundada em 1994. Mais informações podem ser obtidas em: <http://www.acaoeducativa.org.br/>.

⁵ Disponível em: www.acaoeducativa.org.br/portal/index.php?option=com/content&task=view&id=2620&Itemid=2.

informação correta; não deve ser superficial; deve esclarecer a realidade; e não deve omitir informações do público.

Essas imagens compõem o imaginário da profissão, em consonância com a própria visão que os profissionais da área e estudantes têm do jornalismo ou do dever-ser do jornalismo. Ou seja, tais impressões e expectativas fazem parte não apenas do universo dos profissionais da área, mas configuram certo imaginário coletivo sobre o jornalismo, um imaginário social compartilhado entre todos, fontes, jornalistas e receptores.

Referências

- BITTENCOURT, W. C. *Crerios de crítica de mídia noticiosa: uma investigação a partir da polêmica do livro didático*. 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado). Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- BRAGA, J. L. "Interação como contexto da Comunicação". *Matrizes*, São Paulo, ano 6, n. 1, p. 25-42, jan.-jul. 2012.
- SILVA, G.; SOARES, R. L. "Para pensar a crítica de mídias". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 820-839, set-dez. 2013.

Metacrítica midiática: reflexos e reflexões das imagens em *Black mirror*

Ivan Paganotti (ipaganotti@usp.br)

Doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo sob orientação da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes com bolsa Capes, realizou doutorado-sanduíche no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, sob orientação da Profa. Dra. Helena Sousa, com bolsa Capes-PDSE. Membro do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM-USP) e do Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto/ECA-USP).

Rosana de Lima Soares (rolima@usp.br)

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professora no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais dessa mesma Escola, realizou pesquisa de pós-doutorado no *King's College Brazil Institute* (Londres/Inglaterra). É pesquisadora do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas e autora de *Margens da comunicação: discurso e mídias* (2009), além de diversos artigos publicados em livros e revistas acadêmicas.

Ao pensarmos o estatuto da imagem na contemporaneidade, marcado sobretudo por práticas midiáticas cada vez mais hibridizadas, torna-se imperativo fazê-lo em perspectiva crítica. Nesse sentido, uma questão se coloca: se não estamos mais situados no campo da literatura e do cinema enquanto artes modernas, qual o lugar da crítica frente a objetos diversificados, em que modos de produção e circulação passam a fazer parte dos próprios discursos difundidos? Como reunir elementos dispersos da crítica – seja ela autorizada, especializada ou informal – para estabelecer critérios e valores que possam dar conta do universo multifacetado das mídias?

Para além da compreensão da crítica de mídia como a avaliação sistemática e permanente dos meios em relação à cultura (social e profissional) na qual se inserem, propomos pensar a crítica como uma desconstrução não apenas dos objetos sobre os quais se volta, mas também das condições de possibilidade que engendram sua materialidade. Desse modo, ampliamos a proposição de que a crítica se volta apenas para o estabelecimento de juízos de valor, mais ou menos adequados, sobre a mídia, realizando também uma espécie de “dobra” em que não há origem possível para a interpretação, posto que esta é rastro de algo para sempre inapreensível. No caso da televisão, em que os espectadores tomam parte de seus processos de codificação e decodificação, para além da mera

transmissão de conteúdos buscamos articular uma visada externa capaz de, ao mesmo tempo, distanciar-se e dialogar com a crítica produzida no interior de seus relatos.

Ainda que o acervo de críticas publicadas sobre a programação não seja sempre reconhecido, nos meios acadêmicos, como uma fortuna crítica televisiva, faz-se necessário reconhecer a constituição de um repertório próprio, em que a análise expressiva dos programas aponta para inovações técnicas, estéticas, narrativas e, mais do que isso, para certos modos de endereçamento de formatos e de públicos específicos. À medida que a formação de uma cultura televisiva se consolida, os embates entre elitização e popularização, a relevância dos índices de audiência, a definição da grade e de padrões de qualidade, bem como os desafios éticos pressupostos nesse debate são problematizados, possibilitando que surja, assim, uma crítica da mídia engendrada nela mesma.

Fúria canalizada, forma e conteúdo incômodos: julgamento crítico em Black mirror

Como exposto por Fuchs (2010, p. 180), produtos críticos também podem estar inseridos em meios de comunicação *mainstream* desde que adotem formatos ou conteúdos que exponham histórias e pontos de vista alternativos, critiquem limites impostos pela representação midiática tradicional, contestem discursos reproduzidos como consensuais, ou adotem novas propostas de linguagem em formatos que comumente não encontram caminhos nos grandes meios. Entretanto, algumas questões centrais surgem nesse sentido: qual a especificidade do discurso da crítica sobre outros meios de comunicação, que, por ser também midiática por sua publicação, poderia ser chamada de “metacrítica”? Como essa crítica sugere e apoia-se na recepção do público nessa instância intermediária? E, para além dos discursos orais ou textuais, como as imagens por si só podem propor (ou decompor) discursos críticos?

A análise de um objeto midiático na intersecção desses problemas permite avançar essas questões. A série inglesa *Black mirror* é composta de histórias curtas sem conexão narrativa, mas que justapostas compõem um panorama trágico sobre a relação da humanidade com suas tecnologias. Criada por Charlie

Brooker, suas duas temporadas foram exibidas pelo Channel 4, canal público britânico, em dezembro de 2011 e fevereiro de 2013, com três episódios de uma hora cada. O segundo episódio da primeira temporada – “Fifteen million merits”, com roteiro do próprio Charlie Brooker e de Kanak Huq – trata de Bing Madsen, personagem solitário em um futuro distópico em que todos trabalham em bicicletas para gerar energia enquanto consomem produtos em plataformas virtuais. O personagem principal procura então canalizar sua revolta contra esse sistema desumano durante um programa televisivo de talentos – paródia de sucessos como *The voice*.

Em primeiro lugar, o episódio apresenta um formato inovador e “crítico”, com longas sequências em silêncio, intercaladas com breves diálogos e músicas, até longo monólogo final descontrolado, que reflete a saturação do protagonista. Além disso, trata-se de um “conteúdo crítico”, ao tratar de relações sociais problemáticas por trás do consumismo, da divisão de classes e da alienação. Por fim, o episódio questiona os limites da própria crítica que é “canalizada” na mídia, que pode ser definida como “metacrítica” não só por tratar de outros meios, mas também por refletir sobre o próprio sentido de uma crítica que acaba por ser inserida como engrenagem dentro dos mecanismos que pretende questionar.

Referências

- ARENDR, H. “Crise na cultura: sua importância social e política”. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 248-281.
- BERG, L.; WENNER, L. *Television criticism: approaches and applications*. New York: Longman, 1991.
- CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- FUCHS, C. “Alternative Media as Critical Media”. *European Journal of Social Theory*. Vol. 13, n. 2, p. 173-192, 2010. Disponível em: <http://fuchs.uti.at/wp-content/uploads/altmedia.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2014.
- HALL, S. “Codificação/Decodificação”. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (org. Liv Sovik). Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MARX, K. *Liberdade de imprensa*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

A arena de *Viomundo*: tensionamentos críticos do acontecimento social e novas visibilidades

Cláudio Coração (claudiocoracao@ig.com.br)

Professor da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Comunicação pela Unesp. Autor do livro *Repórter cronista em confronto* (Annablume; Fapesp, 2012). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa de pós-doutoramento na Universidade de São Paulo. É integrante dos grupos de pesquisa Jornal – Jornalismo, Narrativas e Práticas Comunicacionais (UFOP) e MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (ECA/USP).

O site *Viomundo*, dirigido pelo jornalista Luiz Carlos Azenha, parece nos advertir que o convencimento é um “bem simbólico”, a partir de sua instância reveladora de tensões. Isto é, os inconvenientes da pauta pública, principalmente do universo político, são elucidados por meio de uma representação que pressupõe a resistência a certo modelo de jornalismo (convencional, tradicional, hegemônico?!). Se aceitarmos essa premissa como plausível, ela deve ser pensada, contudo, como um dispositivo de convocação ao debate, em uma espécie de “suporte digital de participação”, com todos os louros e todas as “precariedades” comunicacionais aí embutidos. Nesse sentido, a visibilidade de *Viomundo* (com o perdão da redundância implícita) é engendrada por características e necessidades de vigília: a chancela do jornalista renomado, a *práxis* da reportagem, a crítica de mídia como instrumento de aprofundamento democrático etc. Trata-se de uma “reprodução desorientada das coisas do mundo”. No caso mais específico, os descaminhos da política partidária e institucional. A noção de esfera pública se vincula a outro componente crucial, cuja configuração discursiva de arena temática, sobretudo a função do jornalista, é seu caráter de “mediador universal” das visibilidades e invisibilidades do universo político.

Pretende-se, aqui, identificar como esses tensionamentos (de abordagem crítica), entre mídia *tradicional* x mídia *progressista*, presentes em *Viomundo*, norteiam os acontecimentos e sustentam disputas pelo controle das narrativas contemporâneas. Não deixa de ser um pressuposto em que balizas do espaço

crítico se confundem com a noção diluída da arena pública democrática, em certa medida.

A problematização em torno do acontecimento social, em *Viomundo*, pode ser vislumbrada ao nos apropriarmos da ideia mais acabada de observatório. Assim, a visibilidade do site se constrói com o princípio de participação política, revestida de opinião múltipla. Além disso, a noção do acontecimento é elaborada com outra acepção, não menos desconcertante: como acidente de percurso das inconstâncias e das narrativas do real, na “fala selvagem de espontaneidade” (BARTHES, 2004).

O curioso nessa incorporação é que a lógica do real se arruma a um fundamento de crítica. Eis o jogo da *poética da função jornalística*, colocada a serviço da visibilidade pública e alçada à vigília do acontecimento. Lembremos que o princípio da alteridade/mediação de *Viomundo* pressupõe o engajamento jornalístico como código de conduta, mas também faz o diagnóstico incontestado do cotidiano político. Tal complemento não deixa de ser um paradoxo. Nesse sentido, o semblante de um “jornalismo partidário”, na contrainformação do “golpismo midiático”, implica uma transformação jornalística. Nesse filão, a figura de Luiz Carlos Azenha é síntese de apropriações as mais variadas sobre a ideia constitutiva da verdade, credibilidade e representatividade.

Desse modo, a necessidade/proposição crítica nos leva a dois instrumentos: a) a *intriga factual* e b) o dispositivo de chamamento/entrelaçamento mediático. *Viomundo* estabelece uma *visibilidade inconveniente*, no fim das contas, por se permitir impertinente na construção de sentido jornalística, ao se mostrar desarticulador das relações míticas e referenciais da notícia moldada pela mídia convencional. Esse emaranhado interpretativo migra o mero observatório ao ambiente-arena, e ratifica uma teorização sobre o acontecimento, por meio da intriga de embate ideológico, essencialmente. Não deixa de ser curiosa a hipótese de um entendimento da pauta global ante a luz que cega, a informação pautada como verdade. *Viomundo* nos convoca, portanto, às seguintes batalhas: a) o discernimento crítico dos acontecimentos diversos; b) a arena ininterrupta pela chancela jornalística e política. Podem-se vislumbrar, com isso, simulacros e hiper-realidades que se mostram amparadas por potências de mediação e

fastidiosas visibilidades. Esses desconcertos são os mais emergenciais, talvez, no casamento de três acepções: acontecimento- intriga – crítica. Assim, *Viomundo* porta sua visibilidade diluída, paradoxalmente, na *opinião forte*, uma *outra* opinião pública, cuja chancela se desenvolve como dialética e observação das inconstâncias da vida pública, dos desarranjos do problema nacional e do jogo estético e sensitivo da política, com mais intensidade. Aprender e verificar a manifestação desses tensionamentos é uma instigante tarefa.

Referências

- BARTHES, R. "A escrita do acontecimento". In: _____. *O rumor da língua*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.
- GOMES, W.; MAIA, R. C. M. *Comunicação e democracia: problemas e perspectivas*. São Paulo: Paulus, 2008.
- MEDINA, C. *O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus, 2006.
- PRADO, J. L. A. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2013.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2009.
- RICOEUR, P. *O tempo e a narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- VOGEL, D.; MEDITSCH, E.; SILVA, G. *Jornalismo e acontecimento: tramas conceituais*. Florianópolis: Insular, 2013.

A imagem arquetípica do vigilante: a salvação pela ciência, tecnologia e ética na trilogia cinematográfica “O Cavaleiro das Trevas”

Silvio Anaz (sanaz@uol.com.br)

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pós-doutorando em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Batman é, dentre os grandes super-heróis midiáticos, provavelmente o mais humano deles. Seus poderes são fruto de suas próprias virtudes, como suas capacidades físicas e intelectuais, o uso que faz da ciência e da tecnologia e o poder econômico que detém e financia suas ações.

Desde sua criação, nos anos 1930, até a conclusão da trilogia cinematográfica *O cavaleiro das trevas*, em 2012, as narrativas sobre Batman – em gibis, *graphic novels*, seriados televisivos, filmes para o cinema e videogames – o fizeram um dos super-heróis mais bem-sucedidos mundialmente, em termos de popularidade e de resultados comerciais. Consequentemente, essas narrativas constituíram um imaginário poderoso, arcabouço de imagens, símbolos, mitos e arquétipos que extrapolam as próprias narrativas do super-herói e se fazem presentes em vários momentos da vida contemporânea, criando intertextualidades que ultrapassam os significados imediatos desses elementos simbólicos. Assim, a consagrada imagem do símbolo do homem-morcego impressa na camiseta de um fã remete não apenas ao super-herói, mas também aquilo que ele representa no imaginário coletivo.

E quais são os principais elementos simbólicos que estão presentes nesse imaginário coletivo construído pelas narrativas de Batman? Esta investigação desenvolve um mapeamento deles a partir da trilogia cinematográfica *O cavaleiro das trevas*, que apresenta o super-herói a partir de três momentos chave de sua trajetória: a origem, o auge e o renascimento. Apesar de ser uma das inúmeras variações na mitologia do homem-morcego, nela encontram-se os elementos canônicos da mitologia batmaniana. E, dado o seu sucesso mundial, a trilogia constitui-se em uma fonte representativa do imaginário compartilhado globalmente sobre o super-herói.

Para entender o papel que o imaginário tem no sucesso de um produto cultural – sendo o imaginário um dos vários fatores que contribuem para isso na lógica de produção, distribuição e consumo da indústria criativa –, é preciso entender de que forma ele opera nos processos de identificação fluida da audiência com as visões de mundo expressas nesses produtos.

O universo dos super-heróis surge e se desenvolve através das histórias em quadrinhos como a atualização do arquétipo do herói, principalmente na sociedade norte-americana sob os efeitos da Grande Depressão econômica das décadas de 1920 e 1930 e da Segunda Guerra Mundial. Ele tem sido fonte de imaginários que permeiam gerações em diferentes culturas, do Ocidente ao Oriente e do Hemisfério Norte ao Sul, e em diferentes linguagens, dos quadrinhos ao videogame. Nas primeiras décadas do século XXI, esses imaginários têm sido atualizados e ganhado força comunicacional à medida que os super-heróis tornam-se uma das principais fontes de sucesso da indústria cinematográfica.

Como esses imaginários, em larga escala fantasiosos, dos super-heróis são capazes de seduzir a audiência? Um caminho para entender isso passa pela concepção de imaginário de Gilbert Durand. Para ele, o imaginário é um trajeto antropológico que une o biológico ao social. É nesse percurso de mão dupla que, segundo Durand, há “a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). É nesse trajeto antropológico que se produzem os elementos simbólicos a partir das interações dos gestos pulsionais (biológicos) e dos meios materiais (mundos social e natural). Entre esses elementos, estão os arquétipos e os mitos.

Durand (2004) entende que os mitos fundadores, como o do herói, estão sempre circulando em todas as sociedades ao longo da história, havendo o predomínio de alguns na produção cultural em determinados momentos ou movimentos – como no caso do mito prometeico, que reina no Iluminismo e no auge do racionalismo científico. O arquétipo do herói tem sido preenchido e atualizado por diferentes mitos ao longo dos tempos, como Hércules, entre os antigos

gregos, Momotaro, entre os japoneses do século 17, e o Super-Homem, globalmente a partir do século 20.

Nessa perspectiva, as narrativas de Batman são compostas por arquétipos e mitos com potenciais de estabelecer a identificação da audiência com o imaginário que delas emerge, pois, o sucesso popular de um produto cultural pode ser um índice da penetração ou do alcance de um imaginário específico no âmbito sociocultural. Esta investigação analisa um dos aspectos essenciais das narrativas de Batman: as várias faces do arquétipo do herói-vigilante.

Referências

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. "O retorno do mito: introdução à mitologia (mitos e sociedades)". In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 23, abril de 2004, p. 7-22.

HOPPENSTAND, G. "Justified bloodshed: Robert Montgomery bird's Nick of the woods and the origins of the vigilante hero in American literature and culture". In: *Journal of American Culture*, v. 15, n. 2, p. 51-61, jun. 1992.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. "O imaginário é uma realidade". In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 15, agosto de 2001, p. 74-82.

Violência e máscara nas imagens do Estado Islâmico

Felipe da Silva Polydoro (felipepolydoro@gmail.com)

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, onde desenvolve pesquisa com bolsa Fapesp. Mestre em Comunicação Social pela PUC-RS.

Thiago Siqueira Venanzoni (thiago.venanzoni@gmail.com)

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, onde desenvolve pesquisa com bolsa Fapesp.

No texto *The making of the world's scariest terrorist brand*⁶, o jornalista americano Marshall Stella (2014) observa que a “estratégia diabólica” do Estado Islâmico da Síria e do Iraque (ISIS) une práticas comunicacionais da cibercultura com “selvageria medieval”. O ISIS, apontado pelo jornalismo ocidental como o grupo terrorista mais violento já criado, ganhou amplo espaço no noticiário depois que passou a divulgar vídeos em que registra a decapitação de reféns norte-americanos e ingleses como forma de retaliação aos governos desses países, que declararam oficialmente guerra ao grupo.

Esses vídeos chocantes e brutais são discursos políticos no sentido mais estrito. Nessa estratégia, o ato assassinato é produzido para a câmera; serve à confecção de uma imagem em movimento feita para circular, repercutir, chocar e gerar efeitos políticos – no caso, gerou a intensificação dos bombardeios dos Estados Unidos e seus aliados.

Trata-se, abertamente, de uma encenação: a ação é toda arquitetada para produzir uma *cena* com pouco mais de um minuto em que um refém é morto diante da câmera. Há um controle tanto do ato violento, quanto da filmagem deste ato: imagem e fato são indissociáveis no plano discursivo, na medida em que os agentes do ISIS são autores do homicídio e também autores do registro audiovisual. Nota-se, até mesmo, um certo profissionalismo na filmagem, que inclui duas câmeras, montagem e boa nitidez. Essa construção cênica remete mais diretamente à ordem do semblante. Mas há também o fato incontornável do assassinato de um ser humano registrado ao vivo, a imagem mais violenta

⁶ Em tradução livre: “A construção da marca terrorista mais amedrontadora do mundo”.

que se possa imaginar. Há uma cena e há também uma imagem referencial que registra uma morte violenta. O fato de o refém ser um ocidental é fundamental para a repercussão midiática. Circulam muitos relatos sobre agressões do ISIS a sírios e iraquianos, inclusive assassinatos, sem tanto impacto no noticiário.

Nenhum site de notícias exibe esses vídeos. No máximo, mostram *frames* estáticos de trechos menos violentos. Não se trata apenas de um cuidado com a brutalidade excessiva, pois o jornalismo por vezes mostra imagens de violência explícita⁷. Neste caso, exibir os vídeos na íntegra e reproduzir o discurso do ISIS acarretaria cumplicidade. E concederia ao Estado Islâmico a chance inadmissível de narrar seu próprio ato terrorista e de, ao menos durante alguns minutos, enunciar também as palavras que significam as imagens.

Os vídeos podem ser encontrados, porém, em sites que reúnem conteúdos como pornografia, pirataria e violência explícita. O agrupamento desses conteúdos no mesmo lugar revela o pertencimento a um mesmo regime visual, pornográfico na representação do sexo e também da violência. Black (2002) define essa etapa da cultura visual de “imperativo gráfico”.

Em certo sentido, os vídeos de decapitação se enquadram no que Barthes (1990), refletindo sobre o fotojornalismo, chama de imagem traumática, cujo choque e horror geram uma suspensão momentânea de sentido, algo próximo a uma denotação pura. Ainda que essas imagens do ISIS sejam discursos fechados, ainda que haja a produção deliberada de uma cena de horror, a visão do horror em si mesmo teria o mesmo tipo de efeito de suspensão da linguagem que Barthes (1990) atribui às fotografias jornalísticas traumáticas, tão diretas na transmissão de um acontecimento que essa imediatez se antecipa a qualquer processo de significação e conotação?

Outra categoria que usaremos neste artigo como ferramenta para reflexão dessas imagens de horror que provocam repulsa – e também fascínio – é a de *objeto*, relevante nos movimentos da arte contemporânea que visam a um “retorno do real” (FOSTER, 2014, p. 144) e presente em fenômenos da cultura midiática como o jornalismo sensacionalista. Conforme Seligmann-Silva (2005),

⁷ O site da *Folha de S. Paulo* exibiu, por exemplo, vídeos de violência extrema feitos durante as rebeliões no presídio de Pedrinhas, em São Luís (MA), sempre alertando os internautas previamente sobre o horror das imagens.

na psicanálise de Julia Kristeva, o abjeto é “uma espécie de primeiro não eu, uma negação violenta que instaura o eu” e vincula-se “ao que há de mais primitivo em nossa economia psíquica”. Sua manifestação, geralmente associada a figuras de separação/exclusão e ao corpo, “seus dejetos e fluídos”, “nos envia novamente a esta protomorte de onde o eu começou a se desenvolver, nos atira de volta ao campo caótico e pré-simbólico da natureza” (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Ainda segundo Seligmann-Silva, o abjeto não funciona no paradigma da imitação, pode-se apenas apontar para ele, um modo de representação próximo ao mecanismo de reversibilidade entre Real e semblante descrito por Badiou (2007) – outra referência fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Para o filósofo francês, o abrupto do Real só se manifesta na máscara e no semblante, mas jamais no modo da imitação (há um apontamento, uma função de desconhecimento que remete ao Real, tal como descrito na teoria de Jacques Lacan). E as figuras do Real que preponderam desde o século XX são exatamente as do choque e da violência (BADIOU, 2007).

Uma hipótese, portanto, é a de que a potência das imagens de violência explícita do Estado Islâmico não reside apenas no caráter gráfico, mas na capacidade de apontar para o Real do horror e do abjeto. Importante levar em conta, nesta reflexão, a opção do ISIS, na montagem dos vídeos, de não mostrar o instante da decapitação. Há um movimento da faca no pescoço e depois um corte. Em seguida, surge um plano em que a cabeça já aparece sobre o corpo ensanguentado. O corpo e o sangue são suficientemente brutais, mas é preciso pensar o significado pleno dessa decisão de ocultar o instante mais violento, a ocorrência mesma da morte. Finalmente, o artigo vai contrastar esses vídeos mais crus de decapitação com outras imagens também fabricadas pelo ISIS, mas com outro estatuto: pastiches de games e filmes de guerra com o intuito de atrair membros ocidentais para o grupo.

Referências

- BADIOU, A. *O século*. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.
- BARTHES, R. “A mensagem fotográfica”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLACK, J. *The reality effect: film culture and the graphic imperative*. New York: Routledge, 2002.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KRISTEVA, J. *The powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”. In: _____. *O local da diferença*. São Paulo: 34, 2005.
- SERELLE, M. “Da sedução e do abalo: a narrativa jornalística do horror”. In: SILVA, G.; KÜNCH, D.; BERGER, C.; ALBUQUERQUE, A. *Jornalismo contemporâneo: figuras, impasses, perspectivas*. Salvador: Edufba, 2011.

Ruínas imagéticas do real na arte contemporânea: uma perspectiva crítica a partir de obras da 31ª Bienal de Artes de São Paulo

Andrea Limberto (andrealimberto@gmail.com)

Pós-doutoranda da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), estudando a interdição a obras artísticas, sob supervisão da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes e com bolsa Fapesp. É doutora (2011) e mestre (2006) pela mesma instituição. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas e do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom) da USP.

Nara Lya Simões Caetano Cabral (nara.cabral@usp.br)

Mestranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), sob orientação da Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes, e bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela mesma instituição. Atualmente, possui bolsa de mestrado do CNPq. Integrante do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas e do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom) da USP.

Assumimos um estudo sobre experiências em arte contemporânea que tenham o potencial de renovar a produção imagética, especialmente em relação à sua tentativa de inovação formal e de desafiar regimes do visível (RANCIÈRE, 2009). Tal desafio é favorecido por se tratarem de produções limítrofes entre os discursos das mídias e das artes. Adotamos, como *corpus*, obras da 31ª. Bienal de Artes de São Paulo⁸, cuja curadoria norteia-se pela proposta de presentificar coisas que não existem. Mais do que buscar o que não existe, investigaremos, na justaposição dos elementos artísticos e midiáticos, a forma de articulação dessa inexistência, do que se diz ocultado, a ser revelado, ruína do real.

Observamos que, num primeiro nível, tais articulações localizam hoje a falta, de maneira geral, na apresentação de situações de conflito, de embates identitários e da ênfase em questões de outro modo silenciadas nos discursos sociais e, então, abrigadas sob o discurso institucional de uma Bienal de Artes. Assim, estamos privilegiando obras que, também em seu desígnio temático, coloquem-se sob a égide da dualidade interdição/libertação. No entanto, assumimos que, num segundo nível, a criticidade observada está menos em levar essas questões

⁸ Site do evento disponível em: <http://www.31bienal.org.br/>, com referência das obras de arte, incluindo fotos de divulgação. Alguns vídeos de divulgação estão disponíveis na página do Facebook do evento: https://www.facebook.com/events/1458595441065802/?ref_dashboard_filter=past.

ao espaço de exposição e, mais, em deslocar a possibilidade de ruptura para os espaços de invocação dos corpos.

Nessa abertura crítica estamos entendendo a possibilidade, mesmo que intangenciável, de ter contato com o novo através do corpo ausente e na tentativa de sua presentificação de forma distorcida e recortada. A partir disso, teremos três principais questões de trabalho. A primeira delas consiste em questionar as possibilidades de representação artística da realidade, que tem sido tema em grande parte dos trabalhos de arte contemporânea. Em seguida, observaremos figuras e objetos representados sob a égide das dualidades interdição/libertação, da submissão/exposição, tendo em vista que o lugar da interdição é um lugar de visibilidade privilegiada. Por fim, analisaremos em que medida a produção resultante de tais marcas compõem uma proposta de alargamento do visível baseada na exposição de tabus, na inclusão dos corpos e nos movimentos de interatividade.

Exemplificamos em favor desta hipótese com a seleção de três obras: *Espaço para abortar*, do coletivo *Mujeres Creando*; *AfroUFO*, de Tiago Borges e Yonamine; e *Errar de Deus*, do grupo Etcétera e Leon Ferrari. Todas são atravessadas por temas considerados tabus – o aborto, a aceitação do racismo e a representação do sagrado, respectivamente –, que são postos à luz, e convidam o público, em maior ou menor grau, à interação. Cabe sublinhar, ainda, que as três obras selecionadas podem ser incluídas nas experiências da chamada *arte relacional*, com sua proposta de reconciliação com o mundo da vida e construção de imagens de vida compartilhada, as quais mobilizam um certo regime do visível pelo qual se busca articular a relação entre estética e política (FABRINNI, 2013).

Na instalação *Espaço para abortar*, por exemplo, o visitante pode transitar por pequenos espaços rodeados por tecidos vermelhos que lembram úteros, onde se podem ouvir depoimentos de mulheres que abortaram. Em *AfroUFO*, o público adentra, descalço, um espaço que apela, em uma profusão de representações de alteridades periféricas, para os vários sentidos – visão, audição, tato e até olfato. Já em *Errar de Deus*, o visitante pode gravar, por meio de aparelhos telefônicos, mensagens de voz para Deus, que depois serão reproduzidas, compondo a

playlist do ambiente. O que destacamos especialmente em todas elas é a falta dos corpos: desde a necessidade de incluir o espectador na estrutura criada até a apresentação de corpos recortados na forma de manequins despedaçados, montagem de partes do corpo em arame e escultura em isopor.

Trata-se, assim, de um trabalho de investigação sobre formas de ver o outro e a si mesmo como corpos faltantes no visível. De modo mais específico, o percurso aqui é feito pela arte contemporânea e sua necessidade de desconstruir as formas tradicionais de se fazer arte, de aproximar-se de elementos da realidade e de se propor a recobrir a distância com o outro. Nesse trajeto, a arte aproxima-se da linguagem midiática e tem seu papel, uma vez mais, revisto e reassumido. No quesito estético, há o apelo a sentimentos de instabilidade, desconforto, interação, participação, rompimento de expectativas. Há um ponto em que a abertura crítica se fixa e defendemos que este seja sobre os corpos. Desde a perspectiva albertiniana até a inclusão em estruturas interativas, é em torno dessa medida que a estruturação formal se assenta. E nossa questão, dessa forma, será: qual a dimensão estética, formal e ao mesmo tempo política determinada pela medida crítica sobre a entrada e circulação dos corpos?

Referências

- AIDAR PRADO, J. L. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2013.
- AUMONT, J. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *A imagem*. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 1996.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp/Odysseus, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. Porto: KKYM, 2012.
- _____. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.
- FABRINNI, R. "Arte relacional e regime estético: Nicolas Bourriaud e Jacques Rancière". In: *Arte e ruptura*. Rio de Janeiro: Sesc, 2013, pp. 52-69. Disponível: <http://www.sesc.com.br/portal/publicacoes/cultura/livros/arte+e+ruptura/arte+e+ruptura>. Acesso em: 17 Nov. 2014.
- FOSTER, H. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- FREUD, S. "Totem e Tabu". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.
- _____. *O descentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
SILVA, G.; SOARES, R. "Para pensar a crítica de mídias". *Revista Famecos*, PUC-RS, v. 20, n. 3, p. 820-839, set./dez. 2013.

Crianças em “Sombra e água fresca”: a imagem do ideal contemporâneo de infância na *Vogue Kids*

Juliana Doretto (jdoretto@gmail.com)

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, com bolsa da Capes. Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo, também pela Universidade de São Paulo. Como repórter e redatora, passou pelo portal *UOL* e pela *Folha de S. Paulo*. É autora de *Pequeno leitor de papel: um estudo sobre jornalismo para crianças* (Alameda, 2013).

Victoria Bonnell (99) diz que o “repertório de referências disponível” numa cultura nos ajuda a interpretar seus significados (apud DUBINSKY, 2012, p. 12). Por meio de referências visuais recolhidas sobretudo a partir do século XVII, Ariés (2006) mostra que a infância é uma construção social: não há uma marca biológica que determina o que é infância ao longo dos tempo – ao ponto de, na Idade Média, não haver infância –; são os valores, as crenças, as normas sociais de um período e de uma sociedade que ditam os contornos que definem as infâncias (já que não há um único modelo, num determinado recorte de tempo). Dubinsky (2012), por sua vez, mostra como as imagens de crianças deslocadas do lugar social que, em geral, é reservado a elas, são usadas para mobilizações sociais. Meninos e meninas sofrendo em situações de guerra e de fome viram cartazes de campanhas mobilizadoras. Falamos aqui de um “ideal”, que perpassa os conceitos de infância das sociedades ocidentais atuais: a criança é aquele que tem de ser protegida de conflitos, de dores e de sofrimentos. Não necessariamente todas elas, mas as que Cristina Ponte (2005) chama de “nossas crianças” – as que são os filhos, os parentes, os alunos das classes médias e alta. O que entendemos, a partir disso, é que essas crianças que padecem nas guerras e na fome são destituídas de sua “aura” de infância, para lembrar Benjamim (1994). No entanto, as meninas e os meninos pobres – as “outras crianças”, diz Ponte –, mesmo privadas diariamente de sua condição de criança, não têm a capacidade de conclamar as pessoas para que sua “aura” seja reconstituída. O mesmo vale para situações que exploram a sexualidade de crianças, tal como o ensaio fotográfico divulgado em setembro de 2014 pela revista *Vogue*, que

mostra meninas em roupas ditas do vestuário adulto, e em poses parecidas às de modelos já crescidas. Imagens de prostituição (pobre) infantil não provocam, necessariamente, a mesma mobilização social que as fotografias de *Vogue* geraram.

A partir dessa reflexão, vamos analisar textos de crítica de mídia em torno do caso da revista: do blog Território de Maíra, publicado na *Carta Capital*⁹, do blog Maternar, veiculado no site da *Folha de S. Paulo*¹⁰ e da coluna de Rodrigo Constantino, de *Veja*¹¹.

No primeiro caso, Maíra Kubík Mano coleta alguns depoimentos sobre o caso: de uma roteirista e de uma arquiteta (sem explicar a razão para isso), de uma artista plástica que “já realizou performances no Brasil questionando a indústria da moda” e de uma jornalista e analista de moda. A opinião da blogueira aparece claramente apenas no começo do post: “Pernas abertas, calcinha aparecendo, blusa levantada. Se fossem modelos adultas, estaríamos discutindo aqui no blog, mais uma vez, a objetificação do corpo mulheres. Mas são crianças e as fotos [...] praticamente falam por si”.

No segundo caso, as autoras, jornalistas da *Folha de S. Paulo* publicam texto que segue estrutura noticiosa, sem clara exposição do pensamento das autoras, e com uma série de citações de especialistas na área, como advogados e psicóloga. No entanto, todas são contrárias às fotos; a revista foi procurada, mas não se pronunciou. Não houve a busca por alguma fonte que apoiasse o ensaio. O início do texto diz que a revista “foi criticada em redes sociais e acusada por um instituto de ter publicado fotos de meninas menores de idade em poses sensuais, vestidas de biquíni. Em algumas imagens, elas aparecem deitadas e com pernas abertas”.

Na coluna de Rodrigo Constantino na *Veja*, a crítica é politizada, no sentido institucional do termo: ele relaciona o ensaio à pedofilia, prevendo que a “esquerda revolucionária” vai defender exposições como essa:

⁹ Disponível em: <http://mairakubik.cartacapital.com.br/2014/09/11/vogue-kids-faz-ensaio-com-criancas-em-poses-sensuais-e-pode-ser-acionada-pelo-mp/>.

¹⁰ Disponível em: <http://maternar.blogfolha.uol.com.br/2014/09/11/instituto-acusa- revista-de-publicar-fotos-sensuais-de-meninas/>.

¹¹ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/rodrigo-constantino/tags/vogue/>.

Fotos sensuais com meninas de dez anos! Que pais compactuam com isso? A revista tenta se justificar, diz que as fotos retratam as modelos infantis em um “clima descontraído”. Então é isso: vamos estimular pequenas Lolitas com o argumento de que tudo não passa de um “clima descontraído”. Afinal, ser mais recatado com crianças é coisa de “reacionário”, não é mesmo?

Nos três casos, nota-se que, em primeiro lugar, não fica claro se a crítica é feita apenas à exploração das meninas modelos retratadas ou se de alguma forma outras crianças serão afetadas também. Parece haver uma certa confusão entre o estímulo à pedofilia e à sexualização precoce, como se a primeira decorresse da segunda. Em nenhum dos textos, é referido que a publicação não se destina a crianças, mas sim a adultos, que seriam os compradores da moda para os filhos. Além disso, nenhuma das críticas avalia outros ensaios da revista: uma rápida análise em seu site mostra que há várias fotos com o mesmo teor. Em suma, notam-se pouca contextualização e pouca reflexão nas críticas feitas.

Referências

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DUBINSKY, K. "Children, ideology, and iconography: how babies rule the world". *The Journal of the History of Childhood and Youth*, v. 5, n. 1, 2012.
- PONTE, C. *Crianças em notícia: a construção da infância pelo discurso jornalístico (1970-2000)*. Lisboa: ICS/Imprensa de Ciências Sociais, 2005.

“Eu sou rolezeira”: um estudo crítico de imagens e imaginários de marcas jovens

Fernanda Elouise Budag (fernanda.budag@gmail.com)

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo, pela ESPM-SP. Docente da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação, Fapcom.

Seane Melo (larvitarkenobi@gmail.com)

Mestranda em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

Num mundo permeado e atravessado por imagens, tomamos justamente as imagens como nosso objeto de estudo. Imagem assumida em suas duas dimensões: (1) a imagem mental, da ordem do imaginário, que se assenta numa cultura e é repassada adiante; e (2) a imagem enquanto materialidade, imagem física, linguagem, veículo de uma multiplicidade de sentidos. Nesse contexto, articulado a nosso repertório prévio em estudos do consumo e da linguagem que estão no pano de fundo, propomos estudar as imagens postas em circulação por marcas e os imaginários negociados a partir delas por jovens urbanas.

Trata-se de uma proposta de crítica das imagens publicitárias em dois níveis: 1) buscando a compreensão dos imaginários que são conscientemente mobilizados pelas marcas, visando à sedução do consumidor; 2) e confrontando estes imaginários com as apropriações feitas pelos seus consumidores, que podem se manifestar em novas imagens materiais e em novos imaginários.

Com base em um vídeo¹², de janeiro de 2014, com depoimentos de “rolezeiras”¹³, levantamos marcas que fazem parte do cotidiano de jovens urbanos da periferia de São Paulo (SP). Assim, definidas as marcas – Melissa, Quiksilver, Nike, Hollister, Aeropostale e Oakley (Juliet) –, selecionamos imagens postas em circulação pelas marcas nas redes sociais (*Facebook* e *Instagram*), no período que abrange a data de publicação do mencionado vídeo das “rolezeiras”

¹² UOL MAIS. “Você conhece as rolezeiras? Descubra quem são e o que pensam essas meninas”. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/1575mnadmj5c/voce-conhece-as-rolezeiras-descubra-quem-sao-e-o-que-pensam-essas-meninas-04024E9B3162CCC14326?types=A>. Acesso em: 22 ago. 2014.

¹³ “Rolezeiras” foi a denominação que se deu às jovens que participaram dos “rolezinhos”, encontro de jovens da periferia de São Paulo em shoppings e praças da cidade, que se tornou notícia no período de dezembro de 2013 a janeiro de 2014.

e que marcou as ocorrências dos rolezinhos: dezembro de 2013 a janeiro de 2014.

Nesta pesquisa, entendemos imaginário como um enquadramento, ou, nos termos de Durand (2012), como uma referência ou conjunto de atitudes imaginativas do homem que se manifestam através do discurso. Dito isto, recorreremos à noção de arquétipo, como “imagens primordiais” que fazem parte da experiência humana, para definir que valores identitários as marcas acima mencionadas pretendiam construir.

Identificados os arquétipos, buscamos colocá-los em crise com a imagem e o discurso dos jovens da periferia paulista no vídeo supracitado. Para tensionar o imaginário marcário, em primeiro lugar, identificamos o local de recepção destes consumidores. O consumo dos jovens de periferia deve ser avaliado tanto em um contexto global quanto nacional. Por um lado, o fenômeno de veneração de marcas globais por jovens de periferia é recorrente em outros países. Por outro, o consumo dos jovens brasileiros é fruto de um contexto recente de expansão do consumo por parte dos grupos populares proporcionado por políticas públicas, bem como de um cenário de efervescência e insatisfação política cujo símbolo são as manifestações de junho de 2013.

Assim, o que observamos em três minutos de imagens de jovens da periferia em um parque de São Paulo é a apropriação possível dos arquétipos vendidos pelas marcas a partir desse local de recepção. O resultado é a perfuração desses valores identitários, pois enquanto tentam reproduzir os valores hegemônicos recorrendo aos mesmos bens de consumo, os jovens da periferia modificam esse imaginário por meio de suas atitudes e práticas. O ideal do surf, do esporte e da aventura (ou simplesmente o arquétipo do explorador) acionados por muitas das marcas aqui analisadas é substituído pelo ideal da rebeldia e da ostentação, que representa uma tentativa de aproximação do status da riqueza, principalmente entre os homens, vistos como provedores de bens para as mulheres. Dessa forma, acreditamos que os imaginários das marcas acabam se convertendo em outros arquétipos (o fora da lei, o governante etc.), em virtude das condições de recepção de seus consumidores.

Referências

- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. 6ª ed. São Paulo: Edições 70, 1993.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- FÍGARO, R.; GROHMANN, R. "Lutas de classes e os "rolezinhos": uma abordagem na perspectiva dos estudos da recepção". In: XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- MARK, M. e PEARSON, C. S. *O herói e o fora-da-lei: como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- PINHEIRO-MACHADO, R.; SCALCO, L. "Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil". *Revista de Estudos Culturais*. Nº 1, São Paulo, junho de 2014. Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/rolezinhos-marcas-consumo-e-segrega%C3%A7%C3%A3o-no-brasil>. Acesso em: 14 nov. 14.
- ROCHA, R. M. "A pureza impossível: consumindo imagens, imaginando o consumo". In: ROCHA, R. M. e CASAQUI, V. (orgs.). *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- SAMAIN, E. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.
- TROTТА, F. C. "A música que incomoda: o funk e o rolezinho". In: *XXIII Encontro Anual da Compós*, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014. Disponível em: http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT06_COMUNICACAO_E_SOCIALIDADE/trotta2014_2180.pdf. Acesso em: 14 nov. 2014.

Quem são os Superstars? Uma leitura das trajetórias de artistas no reality show da TV Globo

Natália Favrin Keri (nataliakeri@usp.br)

Jornalista e mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Sofia Franco Guilherme (sofia.guilherme@usp.br)

Estudante de graduação em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisa a área de comunicação, focando em jornalismo cultural e televisão.

O presente trabalho investiga a construção imagética dos ídolos da música como fenômeno midiático desenvolvido em meio e por meio de apelos visuais e do campo do imaginário. Reflete sobre a dinâmica de estabelecimento de valores no ambiente do mercado de produção e consumo cultural de massas. Este processo é observado por meio das narrativas apresentadas no *reality show Superstar*, veiculado pela TV Globo entre abril e julho de 2014.

No programa, 35 bandas disputaram a atenção do público e o prêmio composto pela gravação de um disco com a empresa Som Livre, mais R\$ 500 mil em dinheiro e quatro automóveis. A seleção das bandas é realizada por meio de votação do público pela internet, além da avaliação de três jurados, os músicos Fábio Júnior, Ivete Sangalo e Dinho Ouro Preto. A votação é apurada em tempo real e exibida por meio de um termômetro localizado no canto esquerdo da tela.

A análise debruçou-se sobre as biografias produzidas sobre as bandas finalistas da competição e sobre o último episódio do *reality show*, em que a banda Malta foi escolhida campeã. É importante apontar que o formato do programa no último episódio foi alterado e a decisão foi inteiramente definida pelo voto do público. Os jurados apenas fizeram comentários sobre as apresentações e sobre a trajetória das bandas.

Esse poder do público ligado às formas de comunicação digital evidencia de certa maneira uma maior participação de diversos atores sociais na legitimação de um produto. Nesse processo decisório confluem diversos fatores, todos mediados pelo ponto de vista dos indivíduos participantes da votação. No caso do *reality*

show, trata-se das falas dos artistas mais experientes e dos famosos, da performance musical, das entrevistas e depoimentos dos próprios artistas e da opinião dos demais membros do público.

O programa apresenta diversos espaços para expressão de opiniões sobre as bandas e o gosto musical: entrevistas com os apresentadores, depoimentos e *videotapes* (vts), expressão corporal durante as apresentações (gestos como cantar, dançar, bater palmas), votação e mensagens pelas redes sociais.

No entanto, o público em geral fica apartado de uma expressão presencial, e, portanto, mais significativa, podendo apenas se expressar por meio da votação e das redes eletrônicas. Todos os outros espaços são ocupados por vozes de famosos, ligados ou não ao campo musical. Mesmo a plateia, lugar tradicionalmente ocupado por fãs e pelo público em geral, fica restrita a convidados.

Cria-se, assim, uma polarização entre público especializado e público comum. Para quem deve ser direcionada a estratégia das bandas competidoras? Isto depende da dinâmica de construção da opinião e do gosto do público, e do papel das instâncias validadoras. Esta dinâmica simula a próprio mecanismo de funcionamento do *showbiz*. Convida à problematização da ideia corrente de uma fórmula de fabricação sucessos na música de massa, cuja repetição seria suficiente para conquistar mentes e corações da massa dominada.

Ao mesmo tempo em que decreta um suposto poder ao público, a presença do show em uma grande emissora de televisão mostra que a grande mídia ainda tem um papel importante ao dar visibilidade para grupos amadores. Esse valor é celebrado inclusive na cenografia do programa, em que uma tela móvel "esconde" a banda até que ele atinja uma meta de votos do público. A tela é uma metáfora sobre os parâmetros aceitação mercadológica dos músicos: se um grande público o apoia, o músico pode ter participação em espaços midiáticos. Mas como conquistar esse público se não houver acesso à comunicação de massa?

Na fala dos participantes, tanto nas biografias quanto nas entrevistas, os prêmios do programa ficam em segundo plano em relação à oportunidade de exposição midiática. Os músicos reafirmam que o grande atrativo é aparecer, ter exposição

e ser conhecido pelo grande público. Neste sentido, as bandas finalistas comemoram poder ter se apresentado em todas as edições do programa. Além da exposição na televisão, o programa conta com uma página na internet, em que é possível acompanhar notícias e apresentações das bandas.

Nos perfis de cada banda, são destacados como o grupo se formou, sua trajetória, suas referências musicais. São criadas narrativas em torno de traços da personalidade de cada um, que criem uma empatia com o público. Ao mesmo tempo, reiteram traços de identificação para gerar reconhecimento e diferenças para mostrar a novidade, autenticidade daquela banda.

Ao direcionarmos nosso olhar para o programa *Superstar*, podemos levantar questões que dizem respeito não somente à sua estrutura particular, mas também críticas sobre o funcionamento do mercado cultural. Tais questões críticas se referem à construção do imaginário sobre o artista popular e as características valorizadas pelo mercado de música. Ao mesmo tempo refletem sobre implicações da posição ocupada por artistas estabelecidos e iniciantes na produção de cultura e legitimação dos bens produzidos.

Referências

- BOSI, A. "Cultura brasileira, culturas brasileiras". In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- BUCCI, E.; KEHL, M. R. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CHARAUDEAU, P. *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.
- JANOTTI JR., J. "Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia". In: *Comunicação, mídia e consumo*. Vol. 3, n. 7, 2006, p. 31-47.
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- SOARES, R.; SILVA, G. "Para pensar a crítica de mídias". In: XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2003.
- TROTTA, F. "Música e mercado: a força das classificações". *Revista Conte*, s/d.

Olhar, experiência e mediação nas narrativas visuais de alteridade: por uma análise estrutural das imagens do Outro no espaço televisivo

José Augusto Mendes Lobato (gutomlobato@usp.br)

Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP), mestre em Comunicação pela Faculdade Cásper Líbero (2011) e graduado em Jornalismo pela Universidade da Amazônia (2009). Autor de “O próximo e o distante na ficção: experiência, enunciação e (re)conhecimento do Outro na narrativa televisual brasileira” (2014). Consultor de conteúdo na agência Report Sustentabilidade. Pesquisa os eixos de fotografia, narrativas de ficção e telejornalismo.

Já avançadas em termos de abordagens e procedimentos metodológicos, as discussões sobre as representações de identidade são um objeto clássico de estudo no campo da comunicação social. Dos estudos culturais às ciências da linguagem, diferentes referenciais teóricos têm sido aplicados no intuito de compreender de que modo determinados grupos ou comunidades são convertidos em discurso e inscritos no fluxo das mídias. Daí nascem noções clássicas, como a de narrativa da nação (HALL, 2001) e a de escrita da tradição (BHABHA, 1998), que pressupõem a existência dos processos discursivos como forma de sedimentação de saberes, valores e culturas.

É a partir desses debates teóricos que podemos mapear a relevância dos enunciados sobre o mundo: além de servir à “transmissão do *ethos* comunitário, ou seja, de tradições e modos de ser”, como diz Sodré (2009, p. 180), as narrativas dão forma às identidades coletivas, reforçando representações sociais (MOSCOVICI, 2003), e trabalham a favor da coesão e do sentido, conferindo legitimidade aos grupos nelas representados. Ou seja, o discurso, em suas vertentes verbal, imagética, sonora, gestual etc., é entendido não apenas como processo informativo, mas também autoconfirmativo, ao determinar e reforçar os traços visíveis do eu/nós e mirar a identificação contínua.

Nossa proposta é aplicar tais linhas de análise a um processo tão complementar, quanto frequente: o das representações sobre o Outro articuladas em narrativas de informação e entretenimento. Tal ideia se justifica ao levarmos em conta a relação de interdependência entre identidade e alteridade: se, de fato, a realização do sujeito se dá somente na linguagem e diante do Outro, como

aponta Freitas (1992, p. 54), podemos entender que, por razões as mais diversas, o próximo e o distante são categorias irremediavelmente entrelaçadas e tensionadas na textualidade midiática.

Tomando a televisão como objeto, buscaremos compor uma metodologia de análise estrutural dos discursos imagéticos que convidam à experiência de alteridade – ou seja, ao contato mediado das audiências com o Outro, que tem sua singularidade e materialidade narrativizadas a partir dos pressupostos e estéticas do audiovisual. Para isso, três campos de análise são essenciais: os estudos sobre representações, discursos e narrativas, ancorados nas ciências da linguagem e na psicologia social; trabalhos que debatem a questão da imagem, suas atribuições comunicacionais e os efeitos de sua transposição ao sistema midiático; e, também, estudos recentes sobre gêneros, formatos e o estatuto cultural da televisão na contemporaneidade.

Essas referências nos permitem abordar a narrativa televisiva a partir daquilo que ela reverbera de experiências simbólicas essenciais ao homem desde a Antiguidade – a saber, a produção de enunciados e imagens que explicam o mundo, demarcam sentidos e, como afirma Gomes (2003), definem aquilo que dele torna visível e, principalmente, *vivível*. É em função de uma “vontade de verdade”, nos termos de Foucault (1996), que o discurso disciplina, instaura regimes de visibilidade e nos oferece molduras para enquadrar experiências, com implicações diretas na configuração do que, nelas, é familiar ou exótico.

Adicionalmente, somos instados a compreender que textos e imagens são campos privilegiados para aquilo que Moscovici (2003, p. 89) denomina *rotinização*: processo psíquico-comunicacional que torna os indivíduos “mais familiarizados com objetos e ideias incompatíveis”, podendo, desse modo, se conectar a eles. Sendo as representações sociais mecanismos de redução de familiaridade, como diz o autor, aferimos que todo aparato discursivo – inclusive o visual-midiático – trabalha no rumo de propiciar identificações e rotinizar olhares. Inclusive, e principalmente, quando o assunto central do enunciado é um universo cultural ou geograficamente distante.

Em suma, as narrativas diaspóricas ou – como denominamos – de alteridade, que pressupõem o deslocamento, a instabilidade e a assunção do Outro e das

fissuras que o demarcam na linguagem, são um objeto de análise fecundo aos estudos críticos sobre a imagem. Resta uma questão: como mapear as estruturas e estratégias das narrativas de televisão que versam sobre a alteridade? Propomos, como ponto de partida, a utilização de três hipóteses oriundas de diferentes âmbitos dos estudos visuais: a imagem indicial, conforme os raciocínios de Dubois (1994); a imagem espetacular, segundo Debord (1997); e a imagem complexa, abordada nos estudos de Català (2005). Cada uma destas linhas oferece propostas metodológicas diferentes para conceituar os efeitos e, principalmente, a natureza das representações imagéticas.

De maneira preliminar, observamos que alguns dos mecanismos utilizados para demarcar a alteridade no texto televisivo são os jogos de oposição; estratégias testemunhais (via singularização/personalização do Outro); a produção de efeitos de real, via referencialidade e produção da verossimilhança (BARTHES, 1988; GOMES, 2000); e a criação de fronteiras semiológicas (LOTMAN, 1998). Para fins de exemplificação, observaremos episódios do programa *O mundo segundo os brasileiros, reality show* da Band que propõe apresentar grandes cidades ao redor do mundo a partir da perspectiva de brasileiros que nelas vivem. Assim, pode-se mapear e construir linhas de análise que permitam abarcar a complexa teia de sentidos das narrativas de alteridade, independentemente dos gêneros ou formatos televisivos nos quais se inscrevem.

Referências

- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CATALÀ, J. M. *La imagen compleja*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- FREITAS, J. M. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992.
- FLUSSER, V. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996.
- GOMES, M. R. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Edusp/Hacker, 2000.
- _____. *Poder no jornalismo*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Guaracira Lopes Louro, 2001.

LOTMAN, I. "Acerca de la semiosfera". In: *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1998.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais*. Petrópolis, Vozes, 2003.

SODRÉ, M. *A narração do fato*. Petrópolis: Vozes, 2009.

Imagens da pobreza como paisagem ideológica

Cíntia Liesenberg (acintialie@gmail.com)

Mestre em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – com bolsa Capes (2004). Docente do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, desde 2005.

Daniele Gross (danielegross@danielegross.com.br)

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestre em Ciências da Comunicação e membro do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas pela mesma Instituição. Atua como docente em cursos de Comunicação Social.

A análise é motivada, entre outros aspectos, por artigo de Eduardo Peñuela Cañizal (2013) que aborda as imagens sob a rubrica de uma categoria específica, isto é, como paisagem em uma narrativa ou texto maior. Tais imagens, apreendidas assim, são tidas como componentes do entorno que, em um quadro, reúnem “configurações de objetos pertencentes ao mundo da natureza ou da cultura” (PEÑUELA CAÑIZAL, 2013, p. 96). Dessa forma, elas próprias como narrativas, atuam como enquadramentos que direcionam o olhar e a interpretação de imagens ou cenas e os sentidos ou efeitos de sentidos associados a elas. Como um tipo de *framing*, isto é, um conjunto de traços semânticos ordenados a fim de estabelecer uma plataforma de interpretação destinada a um determinado enfoque compreensivo de um texto (PEÑUELA CAÑIZAL, 2013, p. 101). Tais imagens, como paisagem, funcionam então como apresentação de mundo, como um recorte por visadas de valores e sentidos em que se situam padrões ideológicos e de ação e posicionamentos diante da vida.

É a partir desse olhar que o objeto de interesse para esse trabalho passa a ser estudado: imagens da pobreza como paisagem, em sua composição como elemento da narrativa que atribui assim efeitos de sentido e significados que recortam e condicionam elementos textuais, configurando aquilo que sob um enfoque específico permite ascender ao status da visibilidade.

É nesse terreno que o conceito de representações sociais pode ser evocado, como representações de algo ou alguém, cujo conteúdo se torna significante

como elemento da ordem simbólica que opera ao fazer sentido para uma comunidade, com eficácia que se amplia à medida que são apagadas as marcas de sua formação como construção, ao serem tomadas como naturalizadas (MOSCOVICI, 2011).

Estabelecem, desse modo, o lugar do “eu” e do “outro”, do familiar e do não familiar, do adequado e do inadequado a partir de um protótipo padrão que ganha fixidez, torna-se cristalizado, mas que, no entanto, pode ser modificado ou se modifica a partir da instauração de elementos que alterem os sentidos, relações e conteúdos a ele relacionados.

O estudo pauta-se, então, pela observação de políticas de representação acerca da pobreza, como elemento dotado de forte poder simbólico nos direcionamentos conferidos à narrativa. Mas, também, da própria conformação da pobreza como objeto em estudo, na medida em que tais políticas referem-se a recorrências e linhas diretivas de sentido e significado que podem ser atrelados a ela, na construção de enquadramentos e fixação ou transformação de olhares sobre o universo que engendra a seu redor.

Para tanto, o trabalho utiliza como aporte o filme *O contador de histórias*, de Luiz Villaça (2009), baseado na trajetória de vida de Roberto Carlos Ramos, que, na infância, é deixado pela mãe na Fundação de Bem Estar ao Menor (FEBEM), na época de sua criação pelo governo, nos anos 70 e da relação que se estabelece entre ele e pedagoga francesa, em pesquisa desenvolvida no Brasil.

Tal encontro se instaura pelo lugar que o menino ocupa na instituição, como sujeito “desviante” em relação à formação domesticadora proposta, mas também pelo teor imagético de seus relatos, dotados de forte veio criativo por meio da imaginação de outras versões tomadas por ele como possíveis e histórias fantásticas que visualiza como retrato e transformação de seu cotidiano. As relações entre realidade e fantasia são a tônica inicial que desencadeia parte da narrativa e um olhar específico e interessado da pesquisadora para o infante.

Apoiando-se ainda em outros autores, como Ítalo Calvino e Vera da Silva Telles, o trabalho analisa, então, as imagens da pobreza como paisagens que surgem em cenas diversas e os sentidos atribuídos às representações sociais em seu

entorno, na busca pelas variações e recorrências que se estabelecem sobre o objeto na tentativa de encontro de políticas de representação, ou ainda, na busca por “(...) diferentes maneiras de *apropriação dos mecanismos de produção da representação*” (HAMBURGER, 2005, p. 209, grifos do original). Isso, uma vez que, simbólicas por natureza, tais imagens determinam visadas, comportamentos e tomadas de posição, configurando as ações e assim também as formas de inscrição dos sujeitos no mundo e as implicações decorrentes de todo esse universo de sentidos e gestos que constituem nosso cotidiano na contemporaneidade, em um mundo e época que tem na pobreza um dos pilares de sustentação de seus sistemas econômico e social, como também, na multiplicação e circulação de imagens novas configurações de interação humana e convivibilidade.

Referências

- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HAMBURGER, E. “Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*”. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. “Enquadramentos ideológicos e escrituras em textos visuais”. In: *Matrizes*. Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, v. 7, n. 2., 2013. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/>.
- TELLES, V. S. *Pobreza e cidadania*. São Paulo: 34, 2001.

A fotografia entre o autobiográfico e o documental: autoria e referencialidade na crítica de imagem

Eliza Bachega Casadei (elizacasadei@yahoo.com.br)

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em jornalismo pela ECA-USP.

Mariana Duccini Junqueira da Silva (marianaduccini@yahoo.com.br)

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do Insper Instituto de Ensino e Pesquisa. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e bacharel em jornalismo Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

O tensionamento entre o documental e o autobiográfico na imagem (e, especialmente, na fotografia) é um tema recorrente na obra de autores como Sophie Calle, Hélène Cixous, Annie Ernaux, Georges Perec e Agnès Varda, que tomam sob diferentes perspectivas os engendramentos que ligam o tripé formado entre a memória, a ficcionalização do eu na imagem e os efeitos de referencialidade do dispositivo, espécie de “desejo ontológico” em relação à fotografia que garante sua distinção em uma comunidade das imagens (BARTHES, 2006).

Diante disso, o objetivo do presente artigo é explorar essas diferentes perspectivas para o alinhamento de uma crítica da imagem que se estruture para além da questão da imagem-fetice e do *punctum* barthesiano e reposicione o próprio conceito de referencialidade como decorrente do deslocamento de gêneros a partir da adoção de diferentes códigos de narração e técnicas de composição imagética específicas. Sobrevém, nessa perspectiva, a concepção do realismo como um operador estético, um conjunto de protocolos que articulam a relação entre o real e sua representação conforme expectativas socialmente determinadas, o que explica a disposição valorativa que torna certas representações mais legítimas do que outras, exercício contingente a cada época e a cada contexto cultural próprios às representações.

Serão discutidas, assim, as fronteiras entre a referencialidade (fotografia como técnica) e a criação (disposição autoral, decorrente do gênero) na estruturação da imagem fotográfica. As produções analisadas trabalham com uma qualidade estética que faz aparecer novas configurações de realismo, em que a legitimidade do relato não mais se atesta pela objetividade, mas pela ênfase no lugar de onde se enuncia: o espaço de uma experiência irreduzível, particular, em oposição às categorias universalizantes. Nesse sentido, as narrativas que se ordenam por um efeito de real deslizam de um realismo de matiz histórico para um realismo dos afetos, das subjetividades.

Nesse jogo, é a realidade da inscrição que toma o primeiro plano da narrativa, em que se enfatiza o envolvimento e o engajamento do narrador com o objeto de sua narração. O “realismo dos afetos”, portanto, tem na ênfase da experiência subjetiva seu valor ético e estético. É assim que as dimensões do testemunho, da autorrepresentação, do envolvimento pessoal com a matéria narrada, do sofrimento (no sentido patético) que se experimenta em primeira pessoa e, eventualmente, do amadorismo ganham compleição nas diferentes formas de expressão da contemporaneidade (entre elas, a própria fotografia documental).

A partir do entendimento de que a escritura é da ordem da *performance* e não da criação, a autoria é pensada não como a ação do sujeito-fotógrafo na feitura de sua obra particular, mas como o espaço a partir do qual se dá a organização discursiva das significações derivadas da fotografia (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2009). A autoria, portanto, é pensada como uma função e não como a estrita materialização da subjetividade no engendramento de uma *obra*. Em outros termos, é necessário considerar o autor como um efeito derivado de certos gêneros do discurso, ou seja, como um efeito simultâneo de um jogo estilístico, cujas regras subsumem a própria ideia do gênero, e de uma posição enunciativa. A isso, coaduna-se a ideia de que a função-autor é também um espaço de autoridade: ela “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói certo ser de razão que se chama de autor” (FOUCAULT, 2009, p. 276) e a quem

se dá um *status* realista e uma posição de autoridade. Toda autoria, portanto, sempre pressupõe operações de autorização de um lugar de discurso.

A partir do pressuposto de que sempre haverá, nas tipologias discursivas que contemplamos, um enunciador proposto, um lugar de onde as proposições de sentido serão irradiadas, é possível dizer que o movimento inerente à noção de autoria traduz-se em estratégias de autorização para que se ocupe esse posicionamento. Isso engendra espaços de reconhecimento e legitimidade para a produção fotográfica. Esse reconhecimento corresponde à validação de um “nós coletivo” que fornece as regras e leis de um meio circunscrito por determinações e imposições próprias, bem como por sistemas complexos de privilégios, obrigações e hierarquias.

É justamente a partir desses pressupostos que se pode pensar os modos de (autor)ização da fotografia como conceito núcleo para uma crítica da imagem.

No pacto autobiográfico, engendra-se uma relação com o verdadeiro que está no seu próprio aspecto formal, independentemente do conteúdo que serve de objeto a esta fé juramentada que sustenta um testemunho. Enquanto articulação formal, portanto, a promessa de verdade da autobiografia “não tem a ver com o enunciado como tal, mas com a garantia de sua eficácia: o que nele está em jogo não é a função semiótica e cognitiva da linguagem como tal, mas sim, a garantia de sua veracidade e da sua realização” (AGAMBEN, 2011, p. 12).

Esse aspecto é lastreado por um tipo de experiência que abrange igualmente a posição do espectador. Contemplar uma fotografia tem como correlata a disposição em colocá-la (ou não) em “situação de existência”. Tal investimento subjetivo, que se perfaz em termos dialógicos, há de levar em conta a vinculação de toda imagem com a esfera do simbólico: o domínio das relações socializadas, das convenções estabilizadas que modulam as formas de relação do sujeito com o mundo: “A imagem veicula, sob forma necessariamente codificada, um saber sobre o real” (AUMONT, 2012, p. 84).

Nesse sentido, o conceito de autoria nas imagens de tensionamento entre o autobiográfico e o documental será discutido em suas implicações éticas e estéticas, em que entram em questão os movimentos formais da memória, os

pactos estabelecidos entre os participantes do discurso e as diferentes articulações dos códigos de narração propostos.

Referências

- AGAMBEN, G. *O sacramento da linguagem: arqueologia do juramento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2012.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Porto: Edições 70, 2006.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALLE, S. *Exquisite pain*. New York: Thames and Hudson, 2004.
- CIXOUS, H. *Photos de Racine*. Paris: Des Femmes Editions, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 2010.
- _____. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.
- EDWARDS, N., HUBBELL, L., MILLER, A. (eds.). *Textual and visual selves: photography, film, and comic art in French autobiography*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2011.
- ERNAUX, A., MARIE, M. *L'Usage de la photo*. Paris: Gallimard, 2005.
- FOUCAULT, M. "O que é um autor". In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.
- _____. "O efeito de realidade e a política da ficção". *Novos Estudos*, n. 86, 2010, São Paulo, p. 75-90.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O movimento-cristal de navios em tempestade: a poética da pintura romântica de J. M. W. Turner

Rafael Duarte Oliveira Venancio (rdovenancio@gmail.com)

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação na Universidade Federal de Uberlândia.

Tempestades terríveis e naus a pique. A *mise en scène* romântica litorânea de J. M. W. Turner é uma das mais chamativas na história da pintura e uma forma de prelúdio ao Impressionismo. Nesses quadros, Turner não apenas trata com fidedignidade a sua representação, mas transmite movimento através de uma cena estática.

A ideia do presente trabalho é tratar Turner como um dos antecessores da cena discursiva clamante por movimento e verossimilhança – que impulsionará tanto a fotografia como o cinema – por engendrar aquilo que chamamos de *movimento-cristal*. Esse conceito está intimamente ligado ao campo da poética das imagens e, o mais importante, à ideia do pensamento por imagens, crucial para o campo de estudos de crítica do visível e do imaginário.

Gilles Deleuze acreditava que o cinema é uma forma de pensamento, onde não há pensamento conceitual, mas sim por imagens: “Daí a primeira grande tese de Deleuze ao elaborar uma classificação das imagens cinematográficas: o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo, as primeiras caracterizando o cinema clássico, as segundas, o cinema moderno” (MACHADO, 2009, p. 247).

As imagens-movimento são estudadas a partir da classificação de Peirce e de uma reflexão calcada nas três teses de movimento de Henri Bergson, a quem Deleuze destina a paternidade tanto da imagem-movimento quanto da imagem-tempo. Dessa forma, a imagem-movimento recebe características das categorias universais traçadas por Peirce que são a primeiridade, a segundidade e a terceiridade. Deleuze (2009, p. 289) deixa claro que:

Segundo Peirce, não há nada para lá da terceiridade: para lá, tudo se reduz a combinações entre 1, 2, 3. Ora, mas, além disso, o que é que tudo isso tem a ver com o cinema?

Quando Godard diz 1, 2, 3..., não se trata apenas de acrescentar imagens umas às outras, mas de classificar tipos de imagens e de circular por esses tipos (DELEUZE, 2009, p. 291).

Assim, se o cinema é a construção contínua de 1,2,3, vemos que as várias sequências fílmicas são esse amplo processo de ressignificação que vai da afeição à interpretação, passando pela ação. Dessa forma, é importante não apenas encontrar os momentos de imagem-mental, de interpretação, mas também os intercâmbios de situações (normalmente, imagens-afeição) e ações (a segundidade da imagem-movimento, a imagem-ação). A imagem-movimento é a soma de afeição, ação e mentalismo (interpretação).

E a imagem-tempo? Ora, também calcado na filosofia de Bergson, Deleuze vai falar da evolução da imagem-movimento. Para ele, a imagem-mental, fruto da terceiridade, era um passo importante do cinema, porém não o último. Afinal, “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo” (DELEUZE, 2005, p. 87). E é a cercania desse mundo que o torna enquanto uma forma de pensamento, de filosofar. A realidade filmada/representada pelo cinema acaba se vinculando à memória e ao pensamento.

A junção indiscernível entre atual e virtual, bem como real e imaginário, percepção e lembrança, físico e mental, forma um novo tipo de imagem: a imagem-cristal. Essa união, claramente inspirada na condição hjelmsleviana de conteúdo e expressão (DELEUZE, 2005, p. 89), é uma “confusão entre real e imaginário [que] é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz ‘na cabeça’ de alguém” (DELEUZE, 2005, p. 88).

Com isso, a imagem-cristal se torna a mais paradigmática das imagens-tempo. E sua condição de pensamento influencia, longamente, não só o cinema, mas também as outras atividades imagéticas. É isso que notamos no que chamaremos aqui de *movimento-cristal*.

Ora, o movimento-cristal é a cristalização estática da união entre o real da imagem-ação (segundidade da imagem-movimento) como a imagem-cristal (vinda da imagem-tempo. É isso que vemos em Turner e que devemos desvelar em pinturas tais como *The fighting temeraire tugged to her last berth to be broken up* (1838), *The slave ship* (1840) e *Snow storm: steam-boat off a harbour's mouth* (1842).

Referências

- DELEUZE, G. *A Imagem-tempo – Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *A Imagem-movimento – Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Gamificação na educação: quem está no controle?

Leandro Carabet (leandrocarabet@gmail.com)

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e bacharel em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Mariane Murakami (mhmurakami@gmail.com)

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo.

Os *videogames* tornaram-se um dos produtos culturais mais pervasivos, rentáveis e com grande influência na sociedade. Com esse exponencial crescimento, educadores e pesquisadores têm mostrado grande interesse nos efeitos dos videogames nos jogadores e como alguns desses aspectos podem estar atrelados à aprendizagem em qualquer fase da vida. Enquanto algumas perspectivas temem que essas mídias possam fomentar a violência, a agressão, a imagem negativa da mulher ou mesmo o isolamento social, há uma tendência cada vez mais crescente de se tirar proveito de jogos digitais em sala de aula, como grande aliado no ensino-aprendizagem.

A convivência intensa dos alunos com as diversas mídias em seu cotidiano tem levado a escola a refletir as suas práticas. Com o objetivo de captar a atenção de um aluno geralmente pouco engajado que, por vezes, tem seu foco disputado por uma série de outros aparelhos tecnológicos, a escola tenta entrar nessa seara digital investindo em jogos digitais educativos. Sendo assim, no esforço de repaginar uma certa imagem desgastada do ensino tradicional, a escola tenta se apropriar do imaginário do videogame, familiar aos alunos.

Essas estratégias em sala de aula lançam mão de elementos de jogos (no caso da gamificação do ambiente educacional) ou mesmo utilizam os jogos como material didático, a fim de engajar os alunos. A narrativa desses games torna-se um elemento importante de investigação, tanto em função do agenciamento do aprendiz-jogador, quanto da interatividade promovida por esses jogos, nos diversos caminhos narrativos possibilitados dentro de uma história. Nos

videogames aplicados à educação, apesar da infinidade de possibilidades narrativas, é possível afirmar que existem alguns padrões de narratividade e interatividade que visam atingir esses objetivos de ensino-aprendizagem. Podemos citar, segundo Marie Laure Ryan, dois tipos de interação, que vão determinar as narratividades desses jogos: o externo/exploratório, no qual o aprendiz-jogador experimenta o jogo externamente, como observador das ações; e o interno/ontológico, no qual o aprendiz-jogador pode interagir no ambiente como personagem. Esse último modelo preenche de fato as condições básicas da narratividade, convidando o jogador a se engajar no jogo de papéis e a realizar ações que alcancem metas pretendidas, realizando, segundo a autora, um “ato de imaginação”.

Porém, um olhar observador para as experiências práticas de gamificação da educação nos leva à seguinte problemática: em um primeiro momento, falamos de um investimento na apropriação do imaginário do game, com o esforço de resgatar a imagem da educação. Agora, no entanto, diante das propostas circulantes no mercado de educação, é possível observar que a maioria deles tende à interação observadora, em que o aluno continua em sua passividade de espectador. Esses pontos nos levam a pensar: no cenário atual, ocorre de fato interatividade ou se trata apenas de uma “representação de interatividade”, a fim de inserir o ambiente escolar no mundo digital?

Na sala de aula, a mobilidade, interatividade e colaboração são elementos intrínsecos no dia a dia dos jovens, reforçando a emergência de uma nova cultura baseada na participação dos alunos e na capacidade deles em migrar de uma mídia a outra, realizando leituras críticas desses conteúdos, ou, como afirma Jenkins (2012), participando criticamente desses textos.

Sendo assim, lançamos mais uma pergunta: já que, ao usar a gamificação “observadora”, a escola está apenas recriando a mesma metodologia da sala de aula com uma imagem nova, não seria na gamificação ontológica que o aluno teria mais possibilidades para ampliar sua percepção crítica do mundo?

Além disso, já que o aluno convive com mais de uma mídia em seu cotidiano, não seria na confluência dessas diversas mídias, inclusive do *videogame*, que ele encontraria a diversidade de imagens para ampliar seu repertório?

Acreditamos, portanto, que as narrativas transmidiáticas devem ser contempladas nas estratégias educacionais em que são abordados conteúdos midiáticos. Mais do que isso, propomos que na sociedade hiperconectada e em que as transformações tecnológicas convergem para a educação, não é mais suficiente falarmos apenas de “letramento digital ou midiático”. Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo realizar uma análise crítica sobre a gamificação do ambiente educacional, das formas de interatividade e narratividade presentes nessas estratégias e como essas questões revelam imaginários e concepções sobre a interface entre educação, sociedade e tecnologia. Por fim, propomos uma reflexão acerca de uma abordagem educacional do uso do videogame que considere a convergência das mídias e os sentidos produzidos quando pontes são construídas entre o videogame, livros, filmes etc., em uma perspectiva de desenvolvimento de um letramento transmidiático.

Referências

- ABBOTT, P. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge University Press, 2002.
- GEE, J. P. *What video games have to teach us about learning and literacy*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo, Aleph, 2008.
- _____. “Lendo criticamente e lendo criativamente”. *Revista Matrizes, ECA/USP*, São Paulo, v. 6, n. 1-2, 2012.
- LEE, J.; HAMMER, J. *Gamification in education: what, how, why bother?* Academic Exchange Quarterly, 15 (2), 2011.
- MCGONIGAL, J. *Reality is broken: why games make us better and how they can change the world*. New York: Penguin, 2011.
- RYAN, M. L. *Avatars of story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- _____. *Narrative and the split condition of digital textuality*. Disponível em: <http://www.dichtung-digital.de/2005/1/Ryan/>. Acesso em: 2 jun 2013.
- SCHWARTZ, G. *Brincar de aprender ou aprender brincando?* São Paulo: Paulus, 2014.
- VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

Sobre MidiATO

Constituímos um grupo de pesquisa, liderado pelas professoras doutoras Mayra Rodrigues Gomes e Rosana de Lima Soares e sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Voltamo-nos para os estudos de linguagem aplicados às produções das mídias em geral e, em particular, ao acompanhamento das disciplinas de graduação e pós-graduação, focadas no jornalismo e nas mídias em seus diferentes produtos e formatos verbais, visuais e audiovisuais.

MidiAto desenvolve diversos projetos que expandem o espectro do trabalho com a graduação, com a pós-graduação ou mesmo com as respectivas pesquisas individuais: desenvolvem-se atividades voltadas à divulgação de conhecimento, como publicações, blogs, sites interativos em plataforma *wiki*. Investe-se na participação em congressos e outros eventos, nacionais e internacionais, bem como organiza e sedia reuniões e eventos.

Há um investimento nas ferramentas que hoje podem congregam comunidades e ajudar a difundir conhecimento, publicando conteúdos a uma audiência interessada. Nesse sentido ressaltamos a produção de sites *wiki* engendrada nos trabalhos das disciplinas de ciências da linguagem: práticas midiáticas.

Tais ferramentas de informática são hoje fundamentais tanto no trabalho com o ensino, com a pesquisa e também nas atividades de extensão. Elas permitem, ao mesmo tempo, falar à comunidade USP e ainda extrapolar suas fronteiras, congregando numa comunidade de pessoas interessadas em torno desse veículo virtual. A dimensão do que seja extensão (estender o alcance de um conhecimento para além das fronteiras acadêmicas), se agiganta quando se trata de um trabalho que direciona sua divulgação ao digital.

Destacamos que o grupo possui duas publicações principais: RuMoRes, voltada para a divulgação de estudos científicos que contribuam para o debate sobre comunicação, cultura, mídias e linguagem, é uma publicação semestral da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP e Anagrama, publicação trimestral que tem como objetivo discutir temas relacionados à mídia, imprensa e comunicação social a partir de uma ótica interdisciplinar. A principal meta é divulgar a produção acadêmica dos graduandos de qualquer área do conhecimento. A ideia da revista surgiu a partir da constatação de que existe uma enorme produção acadêmica e

científica de grande qualidade e interesse feita por graduandos que, muitas vezes, não é absorvida pelas revistas científicas convencionais.

O trabalho se desenvolve em torno da rubrica “ciências da linguagem”, empregada por diversas linhas de pensamento para designar estudos que levam em conta as condições e implicações da assunção da linguagem pela espécie humana, assim como seus reflexos na atualidade dos sentidos socialmente desenhados. A realização de tais estudos encontra sua possibilidade no cruzamento da antropologia, das ciências cognitivas, da filosofia, da linguística, da lógica, da psicanálise, da semiótica etc. Ocorre que, para o vasto campo da comunicação e das mídias, e para o abrangente campo do jornalismo em particular, é justamente este tipo de estudo que pode promover uma compreensão melhor do poder das palavras, de seus efeitos e da responsabilidade de que se reveste quem assume a produção de discursos.

Apresentamos estudos que se valem de metodologias tomadas sob diversos enfoques, mas sempre na visada sócio/política que atravessa a produção midiática. Respaldados por esse instrumental, desenvolvemos o exame de produtos, que comparecem por meio de variados suportes, a partir de diversificados eixos de perspectiva: o da organização das práticas sociais, enquanto orquestrada pelo jornalista e seu lugar discursivo; o da recuperação do imaginário social por ele reafirmado, ou que se pretende introduzir; o do desenho deste imaginário, como veiculado pelos correspondentes internacionais, esquematizando estereótipos; o apontamento da ressignificação dos dados históricos, induzindo a interpretações específicas de acontecimentos atuais; o das narrativas jornalísticas que constroem os limites, e as políticas correspondentes, da exclusão e da inclusão sociais; o do retorno de conceitos operatórios, como massa e massificação, em virtude de novos enfrentamentos. Esses estudos firmam nossa orientação para a análise de discurso enquanto proposta para o entendimento da complexidade dos fenômenos comunicacionais.

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443 – Bloco A
05508-900 – Cidade Universitária – São Paulo – SP

http: www.usp.br/midiato
email: midiato@usp.br



PPGMPA
Meios e Processos Audiovisuais

PPGCOM
Ciências da Comunicação

