



# Sumário

## **1** APRESENTAÇÃO *Uma questão de diversidade*

### ARTIGOS

## **3** A crônica: entre o campo literário e o campo jornalístico *Sérgio Arruda de Moura*

## **17** A sacralização do cotidiano na mídia *Philippe Joron*

## **29** O corpo como ambiente inquietante nas fotografias de Alex Flemming *Fernando do Nascimento Gonçalves* *Carlos Romário Tavares Domingos*

## **47** Os novos empreendimentos comerciais de uma metrópole competitiva *Marcelo Pereira Matos*

### PÓS-GRADUAÇÃO

## **56** Electronic Tonalities: o espaço eletrônico e a impressão de realidade na ficção científica *José Cláudio Siqueira Castanheira*

## **75** Experiência com jogos digitais e causas sérias *Carlos Eduardo de Martin Silva*

## **86** Cultura e mito nas organizações: análise dos sentidos construídos sobre a morte de Roberto Marinho *Virgílio César da Silva e Oliveira* *Paulo José Silva* *Maria Cecília Pereira* *Mozar José de Brito*

### CONEXÕES

## **105** Faire du lien social un droit du citoyen *Hélène Houdayer*

## **118** Quelques elements de la phenomenologie du commerce du corps en pologne postcommuniste *Malgorzata Kobierska*

**136** **Variation sur la socialité chorégraphique**  
*Chloé Charliac*

**148** **INICIAÇÃO CIENTÍFICA**  
**Lygia Clark: um olhar estético sobre a comunicação**  
*Beatriz Morgado de Queiroz*

**160** **Seriados de TV e desenvolvimento de competências cognitivas: uma análise das séries “Perdidos no Espaço” e “Lost”**  
*Fátima Régis*  
*Raquel Timponi*  
*Andrea Cozzolino*  
*José Messias Santos*  
*Mariana Ferreira Aguiar*  
*Saulo Rocha*

**174** **RESENHA**  
**Mídia, entretenimento e tecnologia em debate: discursos sobre a ciência**  
*Marcos Vieira*

# Apresentação

## Uma questão de diversidade

Impor limites não é, definitivamente, uma tarefa fácil. Imaginem então, leitores, o quanto é difícil pensar em barreiras que delimitariam o universo da Comunicação. Poderiam as artes plásticas, o som no cinema, a fotografia, a dança, o mercado imobiliário e os jogos eletrônicos nos dizer algo sobre processos comunicacionais? Este foi o ponto de partida para a concepção desta *Contemporânea*.

Após muitas leituras, observamos que sim, todas estas propostas de objetos nos auxiliam a pensar nosso campo de estudo em suas diferentes formas. Por isso, a edição do segundo semestre de 2008 da *Contemporânea* se caracteriza pela diversidade. Diversidade de sugestões de objetos e de locais de produção. Do Brasil à França, as colaborações deste semestre nos fazem refletir sobre a Comunicação e suas imbricações com outras áreas.

Na seção Artigos, Philippe Joron (Montpellier III, França) nos apresenta o conceito de *telerrealidade*, ao analisar o processo de sacralização do cotidiano a partir dos meios de comunicação de massa. Em “*A crônica: entre o campo literário e o campo jornalístico*”, Sérgio Arruda de Moura (UENF) propõe uma discussão sobre os limites e as interseções entre os campos da literatura e do jornalismo, utilizando como exemplo autores como Clarice Lispector e Nelson Rodrigues para ilustrar essa dualidade tão comum na criação literária brasileira. Em uma discussão sobre a obra de artistas como Rosângela Rennó e, principalmente, Alex Flemming, Fernando Gonçalves e Carlos Domingos (UERJ) (re)pensam a imagem fotográfica no âmbito da arte contemporânea – e suas conexões com os mais diferentes suportes e técnicas – problematizando, assim, a “efemeridade e a transitoriedade da vida, sobretudo do corpo.”

Em *Conexões*, estreitamos os laços acadêmicos entre Brasil e França por meio da colaboração de três autoras das Universidades de Sorbonne – Paris V e Montpellier. Hélène Houdayer trata das Associações e do seu papel na construção de um vínculo social, com repercussões nos campos cultural, econômico e político, e seu reconhecimento pela sociedade civil e pelo Estado. Malgorzata Kobierska pesquisa o comércio de corpos na Polônia – entre o fim da década de 80 e o ano de 2004 – traçando um paralelo com as transformações sócio-políticas e econômicas que o país atravessou. Chloé Charliac investiga as companhias de dança atuais e nos informa como elas podem ser tratadas – no cenário contemporâneo – como um modelo de neotribalismo (seguindo a perspectiva de novas experiências de sociabilidades).

A seção *Pós-graduação* traz pesquisas de mestrandos e doutorandos das mais distintas áreas. Em “*Electronic Tonalities: o espaço eletrônico e a impressão de realidade na ficção científica*”, José Cláudio Castanheira (UERJ) estuda o espaço sonoro – mais especificamente o som eletrônico – no cinema e como ele é imprescindível ao processo de imersão na experiência cinematográfica. Em “*Experiência com jo-*

*gos digitais e causas sérias*”, Carlos Eduardo Silva (UNI-BH) nos apresenta outro aspecto das tecnologias da comunicação: a nova face dos jogos digitais. Normalmente associados a diversões passageiras e de menor importância, os jogos podem ter uma perspectiva “séria” e educacional, sem perder seu caráter lúdico e prazeroso. Mas não só de tecnologia vive esta seção! Em “*Cultura e mito nas organizações: análise dos sentidos construídos sobre a morte de Roberto Marinho*”, quatro autores da Universidade Federal de Lavras (Virgílio César da Silva, Paulo José Silva, Maria Cecília Pereira e Mozar José de Brito) analisam as matérias sobre a morte do jornalista Roberto Marinho publicadas pelo jornal *A Folha de São Paulo*. O objetivo do texto é compreender como esses discursos auxiliaram no processo de elaboração de representações sobre sua personalidade e sobre seu legado empresarial, as organizações Globo. Já Marcelo Matos (UNESP), em seu estudo sobre o bairro da Barra da Tijuca (no Rio de Janeiro), nos informa sobre um novo tipo de crescimento urbano, baseado na construção de espaços voltados para a prestação de serviços.

A Contemporânea também abre espaço para a produção acadêmica na graduação. Entre os artigos de *Iniciação Científica*, apresentamos o texto de Beatriz Morgado (UERJ/UFF), “*Lygia Clark: um olhar estético sobre a comunicação*”, que aborda a obra da artista plástica Lygia Clark a partir da noção de Comunicação como processo. Em seu trabalho sobre os seriados de TV “*Lost*” e “*Perdidos no espaço*”, os alunos Faculdade de Comunicação Social da UERJ (Andrea Cozzolino, José Mesias Santos, Mariana Ferreira Aguiar e Saulo Rocha) – juntamente com a professora Fátima Régis e a mestranda Raquel Timponi – nos mostram como o ato de acompanhar os atuais seriados televisivos está relacionado a novas formas cognição.

Para encerrar esta edição, trazemos a resenha de Marcos Vieira (UERJ) do livro *Comunicação e ciência: estudos de representações e outros pensamentos sobre a mídia*, de Denise da Costa Siqueira, lançado este ano pela EdUERJ.

Esperamos que a diversidade proposta pela *Contemporânea* possa ajudar a ampliar nossa visão sobre como os mais inusitados e diferentes objetos podem prestar-se a um estudo no campo da Comunicação e como este não pode furtar-se a manter sempre fortalecido um diálogo com as mais diversas áreas de pesquisa.

Boa leitura!

Luiza Real de Andrade Amaral  
José Cláudio S. Castanheira  
Ana Amélia Erthal  
**Editores Executivos**

# A crônica: entre o campo literário e o campo jornalístico

**Sérgio Arruda de Moura**

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ (1992).

Professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

Atualmente, em estágio pós-doutoral na Universidade de Paris XII – Val de Marne.

## Resumo

Neste artigo, abordamos o conceito de *campo literário* como teorizado em Bourdieu e Maingueneau, assim como em outros estudos contemporâneos na França, objetivando, por comparação, o desenvolvimento do conceito de *campo jornalístico*. Estas duas noções, pertinentes ao domínio da análise do discurso literário, constituem condições básicas de procedimentos metodológicos necessários à contemplação e análise das relações entre os escritores e as condições sociais particulares de produção da obra literária. Neste sentido, queremos avaliar os termos de inserção do escritor no chamado contexto social de produção. Discutimos alguns casos da problemática relação entre jornalismo e literatura objetivando um quadro ilustrativo das condições de criação em alguns escritores brasileiros do século XX.

**Palavras-chave:** campo literário; campo jornalístico; discurso literário.

## Abstract

*In this article, we approach the concept of literary field as it is theorized in Bourdieu and Maingueneau, as well as in some others contemporary French studies, aiming at, by comparison, developing the concept of journalism field. These two notions, included in the domain of literary discourse analyses, constitute basic methodological procedures necessary to contemplate and analyze the relations between the writers and their particular social conditions of production of their literary works. In this sense, we want to evaluate the terms of insertion of the writer in the so called social context of production. We discuss some cases of the problematic relation between journalism and literature towards a specific literary portrait of the conditions of creation in some twentieth century Brazilian writers.*

**Keywords:** literary field; journalistic field; literary discourse

## Introdução

Partimos do conceito de crônica como projeto poético-jornalístico com o objetivo de abordar o *campo literário* e, em seguida, argumentar em torno da proposta de um conceito de *campo jornalístico*, na realidade da relação literatura-jornalismo no Brasil da primeira metade do século XX. Sendo a crônica o resultado de uma prática de escritores nos domínios do jornal, ela tem forçosamente componentes híbridos, ou seja, os *poéticos*, organizados a partir de uma visão subjetiva do mundo, gerados por um investimento figurativo na linguagem, e um outro, mais *referencial*, gerado pela exigência do veículo impresso destinado a um público heterogêneo. Este hibridismo proclama o gênero *crônica* que, na imprensa brasileira, desde meados do século XIX, é fecundo. O cronista, na experiência brasileira, é também um ser híbrido, imbuído da inserção no campo literário pela via do campo jornalístico. O escritor brasileiro, historicamente, confirma sua inserção no campo da produção cultural e artística pela via de sua inserção no jornalismo, como forma de garantir sua subsistência material e divulgação do seu trabalho.

## 4

Uma abordagem da crônica e do seu campo (*o campo jornalístico e o campo literário*), nesses termos, levanta as seguintes questões: *podemos opor ou correlacionar o campo jornalístico ao campo literário?* Quais as implicações desta correlação? Estas questões, centradas nos domínios da análise do discurso literário, encaminharão o presente artigo. Forçosamente, recairemos em considerações sobre a atividade do escritor quando ele escreve para o jornal, seja como cronista, seja como colunista ou mesmo como editor. Em qualquer hipótese estaremos mergulhados em considerações conceituais pertinentes ao estudo do campo literário, cuja bibliografia, na França, é bastante alentada. Além da obra de Pierre Bourdieu (*As regras da arte*, 1996) e de Dominique Maingueneau (*Contexto da obra literária*, 1993; *Discurso literário*, 2006), temos ainda Marie-Ève Théranty (*Mosaïques: être écrivain entre la presse et roman*, 2003), Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (*L'écrivain-journaliste au XIXe siècle: um mutant des lettres*, 2003) e Bernard Lahire (*La condition littéraire: la double vie des écrivains*, 2006), só para citar alguns.

Primeiramente, vamos procurar reproduzir o conceito de *campo literário* a partir destes trabalhos, discutindo termos conceituais em paralelo tais como *contexto da obra*, *condição do escritor*, *imprensa literária*, *paratopia do autor*, *dupla vida do escritor*, *discurso constituinte*; em seguida nos apoiaremos na vivência de alguns escritores brasileiros na sua atividade de escritor-jornalista ou escritor-cronista, no batente de um jornal na expectativa de “viver da pena” para usar expressão consagrada segundo a qual o escritor nutre duplamente sua escritura com um segundo *métier* (trabalho), ou seja, sobrevive de uma remuneração como professor, advogado, médico e recolhe desta experiência subsídios de sua criação. Esta fórmula não é categórica, nem fechada. O certo é que a intensa negociação

de pertencimento a um campo demanda do escritor esforços de sobrevivência material e inclusão espiritual num campo que a um só tempo tem tanto suas regras próprias de inserção e aceitação quanto de construção simbólica e imaterial.

### Contexto literário e a paratopia do autor

Escritores e jornalistas dedicados à crônica têm identidades em contato, e, muitas vezes, se confundem totalmente: eles fazem parte, na realidade das letras, especialmente durante a primeira metade do século XX no Brasil, de um fecundo cruzamento de campos bastante distintos: a literatura e o jornalismo. Este cruzamento estabeleceu um lugar de práticas identitárias do escritor em vias de ascensão e reconhecimento público cuja problemática de inserção se dá de forma singular, ou seja, o escritor busca meios de pertencimento a um campo. Para estudarmos com mais afinco estas identidades, vejamos o que se configura como lugar do escritor, ou das letras, partindo de um conceito mais preciso de *contexto literário e campo literário*.

Para configurar o contexto de criação de uma obra literária, Maingueneau (1995) revê na obra citada parte da tradição crítica do Ocidente, desde Aristóteles até a atualidade, para concluir que o que está faltando é uma compreensão mais precisa do que seja este *contexto da obra literária*. Assim, o autor elabora as categorias de *enunciação, escritor e sociedade* como categorias produtivas imprescindíveis do texto literário, na concepção discursiva. Diferentemente da *sociologia do romance*, que vê a obra como reflexo da ideologia, o contexto da obra literária é o da própria instituição literária. Ou seja, o escritor tem um campo próprio de criação que se resume às estratégias de pertencimento a ele, nas intensas negociações que tem de levar a cabo para que seja aceito e admitido como escritor num campo em que a atividade não é remunerada formalmente como aquela do médico, do advogado ou do professor. Maingueneau (Ibid.) concebe ainda este espaço como perturbado com injunções das mais variadas ordens.

De um *topos*, espaço das condições materiais do escritor, é gerado um *paratopos*, localidade paradoxal em que o escritor tem de se relacionar de maneira particularizada com as condições de exercício da literatura de sua época. A literatura se mostra como um espaço de desenvolvimento do não-espaço, noção que parte da constatação de que “o escritor nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade.” (Ibid., p. 27). O conceito de *paratopia*, proposto por ele, se apresenta assim como esclarecedor do desenvolvimento da conturbada experiência social que é para o escritor a construção do seu trabalho. Assim, entendemos porque é impossível para um escritor produzir a partir de um “solo institucional neutro e estável” (MAINGUENEAU, 1995, p. 28).

A situação paratópica do autor o conduz a se identificar com todos aqueles que parecem escapar das linhas divisórias, diz Maingueneau (Ibid., p. 36). São



eles os boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América... A condição do escritor oscila, pois, entre um lugar e um não lugar, entre a integração e a marginalidade; a literatura é nutrida da irreduzível instabilidade entre a miséria e a riqueza.

Assim, o contexto da obra literária é o da própria instituição literária, quer dizer: trata-se de um campo – o literário – desde quando é nele que se escreve, publica e se organizam identidades em torno da atividade da escritura. Ainda: é “através da maneira pela qual os escritores gerenciam sua inserção no campo que eles indicam a posição que nele ocupam” (Ibid., p. 31). Assim também, torna-se compreensível o fenômeno da agremiação ou o da República das Letras (século XVII), os salões (século XVIII) e os cafés (século XIX). Nestes, a questão principal, cada uma a sua maneira, diz respeito ao modo de inserção do escritor no campo literário. A literatura constitui em si uma atividade; não só ela mantém um discurso sobre o mundo, como também gera sua própria presença nesse mundo (Ibid., p. 20).

### *Campo literário e discursos constituintes: alguma relação necessária?*

6

O primeiro problema a resolver é compor um conceito de campo jornalístico. Há de fato um, como há um campo científico, religioso, filosófico, literário? O primeiro obstáculo: o discurso jornalístico não é *constituente*, compreendendo-se por este termo a qualidade e a força que têm certos campos de atividade discursiva de se apresentarem como canônicos, discursos constituintes que se sobrepõem sem dificuldades aos textos “profanos”, i.e., não constituintes. Tais discursos se apresentam sempre como discursos de origem “validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”, enfim, “conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). O discurso jornalístico está, portanto, fora desta ordem de discurso, uma vez que sua existência se pauta no regime de *documentação da realidade*. Ele depende intensamente da referencialidade, de um espelho de correspondências intrínsecas com a realidade que a linguagem não tem como garantir. Por outra, o discurso jornalístico não garante a si mesmo, uma vez que busca sua argumentação nos ditos discursos constituintes. O jornalismo toma, assim, como fonte de validação discursiva o discurso filosófico, religioso, científico e literário, daí existir, no século XX, um jornalismo científico, literário, ou seja, um jornalismo procurando foros constituintes nos discursos legitimadores da ciência e da literatura. Contudo, se avaliarmos que, pelo menos na realidade da França do século XIX, o jornalismo é literário (THÉRENTY, 2007), o discurso jornalístico daquele mesmo século fica um tanto indeterminado como não constituinte.

Ora, o reconhecimento da relação destes campos discursivos, principalmente o literário, com o jornalismo dá a este tanto um certo sentido de dependência quanto de independência. Por exemplo: o discurso é científico, mas é

jornalístico também, como se ele pudesse ser autorizado por si mesmo a falar de ciência ou produzir literatura de ficção. Este seria um primeiro passo em direção à composição de um campo jornalístico: torná-lo correlato a outros campos constituídos, afinal o discurso jornalístico emana de um aparato formal bastante bem definido. Como veremos a seguir, os dois campos se imbricam de forma que as semelhanças são mais intensas que as dessemelhanças. E o foco de nossa investigação será a crônica.

### O campo literário: conceituação

Estas são, portanto, questões essenciais relativas à constituição de um domínio que chamamos de *campo literário*. Assim, a obra não é o resultado único do gênio criador, inteiramente entregue à elaboração de uma síntese do mundo ao mesmo tempo em que afastado dele. Ao contrário, a obra está na gênese do campo literário. Bourdieu (1996), por sua vez, entende que o estatuto da literatura se transforma no século XIX se a compararmos aos séculos anteriores. A ascensão burguesa industrial naquele século, na França, traz a reboque uma escala de atribuições de valores. Esta burguesia, sustentada por grandes fortunas, ao contrário do que pensamos, despreza a cultura intelectual a ponto de a relação entre os produtores culturais e os dominantes não terem mais nada daquilo que pôde caracterizá-la nos séculos anteriores. Ora, já se percebe aí “uma verdadeira *subordinação estrutural* (grifo do autor) que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo” (Ibid., p. 65).

É a partir do estudo de Bourdieu (1996) sobre a obra de Flaubert que construímos bem esta idéia. No romance *Educação sentimental*, percebe-se este enovelamento entre, de um lado, uma burguesia ascendente em pleno domínio das instituições e, de outro, uma atividade criadora (representada pelo escritor e artista) negociando com este domínio ao qual se contrapõe. Esta situação é inédita: o estatuto tanto do literário quanto da arte em geral sofre modificações apenas entre o século XVIII e XIX na Europa. Nesse século, “a burguesia atual quase não procura o homem de letras a não ser que ele esteja disposto a aceitar o papel de animal estranho, de bufão ou de cicerone do estrangeiro” (CASSAGNE apud BOURDIEU, 1996, p. 67). O que isso quer dizer?

Isto quer dizer que a sociedade francesa no século XIX dividiu o mundo da produção cultural, repetindo no plano artístico-literário a lógica capitalista da burguesia mercantilista que classifica as mercadorias de acordo com o seu valor. Dentro desta lógica, alguns escritores “baratearam” sua mercadoria e a venderam em mercados ascendentes como o jornal, que terminou cooptando o campo literário procurando lucros para si e para o autor.

Esta noção que procuramos ter da obra literária – conjunto no qual o gênero crônica se inclui por hipótese –, ainda segundo Bourdieu (Ibid.), tenta “compreender a gênese social do campo literário, da crença que o sustenta, [...] dos interesses e das apostas materiais ou simbólicas que aí se engendram”, enfim,

tenta tratar a obra “como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa da qual ela é também sintoma (Ibid., p. 15-16).

Ora, a este mundo de realizações havemos de conceber as estratégias materiais de sustentação. Se o escritor produz a obra, é muito provável que sua existência física se correlacione com ela de forma mais ou menos ostensiva. Então teremos o escritor que, além de escrever para a sua sobrevivência espiritual (escrever para se libertar, diriam uns), em certos momentos e em certas figuras, também tem de escrever prevendo sua sobrevivência material.

Alguns casos e eventos na vida de escritores brasileiros de meados do século XX nos fizeram supor – junto com Flaubert, e também com Bourdieu que o cita em epígrafe à primeira parte de sua obra *As regras da arte* (Ibid., p. 61) –, que o escritor se inspira, mas também transpira, quando a questão é viver a arte, mas também viver *dela*. Na citada epígrafe, diz Flaubert: “Quando se quer ganhar dinheiro com a pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro”.

Esta urgência se repete com mais insistência do que supomos em outras culturas literárias. No Brasil de meados do século XX, a escritora, romancista e cronista, Clarice Lispector, pouco depois de se consagrar como escritora com a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, vive esta contingência imposta pelo seu esforço de pertencimento ao campo literário. Para tal pertencimento, houve de abdicar em certos momentos de sua fina pena de ficcionista para produzir crônicas (que ela alegava não saber escrever) e colunas femininas assinadas (que ela alega descrever do seu ofício), nos jornais e revistas do seu tempo, no Rio de Janeiro. Antes de entrarmos na questão propriamente dita do caso brasileiro, com algumas considerações sobre Manuel Bandeira e Nelson Rodrigues e sua inclusão no campo literário, vejamos alguns aspectos do caso francês.

### O escritor e a imprensa: o caso francês

Thérenty (2003), Melmoux-Montaubin (2003) e Lahire (2006) não deixam dúvida: o século XIX – era de ouro do romance francês – assiste ao nascimento de artistas híbridos, a um só tempo escritor e jornalista e às influências cruzadas entre a imprensa e a literatura. Thérenty chega mesmo a pôr sob hipótese: “a imbricação constante entre o meio jornalístico e a literatura no século XIX explica as mutações estéticas e sociológicas da literatura (Op. cit., p. 12). Após uma vasta pesquisa, minuciosamente documentada, a autora conclui: “a prática jornalística contribuiu com a evolução, ao lado de outros fatores inextricavelmente relacionados, da escritura romanesca em torno de 1830.” (Ibid., p. 599)

Um dos mais fortes impulsos desta evolução é o fato de o jornal constituir uma tribuna onde o escritor pode experimentar, sem grandes riscos, temas, idéias, técnicas romanescas (Ibid., p. 602). Por exemplo: a *Révue de Paris*, fundada em 1829, não só se oferece como solução estética e econômica a toda uma geração de escritores em início de carreira em termos de publicação, como também suscita

a criação de numerosas outras revistas, e ainda favorece a emergência do gênero romanesco bem como do romancista.

Esta revista, ainda segundo a autora, se apresenta como um marco na constituição do campo literário. Pela primeira vez, uma revista emprega meios de garantir o direito autoral, a identidade de autor em um campo ainda mal definido, bem como meios financeiros de apoio prioritário aos produtores de literatura. Ademais, não só a *Révue de Paris* como também outras institucionalizam a assinatura do autor, fundando assim definitivamente o uso moderno de uma literatura concebida em termos de propriedade. (THÉRENTY, p. 93)

Mas a *Révue de Paris* não é um caso único. A autora a coloca, junto à *Révue des deux mondes*, no topo da pirâmide das revistas que alavancam o campo literário. Houve também as pequenas folhas que publicaram artigos sem assinatura e ainda os periódicos de orientação política que remuneravam razoavelmente bem, mas que corriam o risco de serem tragados pela máquina do jornalismo.

Por fim, a autora distingue três formas de relacionamento do escritor com esta imprensa. Do primeiro grupo fazem parte os escritores que não levam em conta o critério econômico; são geralmente poetas que já se beneficiam de recursos próprios. Do segundo, fazem parte aqueles que primam pela venda. Neste grupo estão os “*vaudevillistes*” que produzem em série, ou ainda romancistas populares que não se preocupam com imagem ou identidade de escritores, ávidos que estão de ganhos econômicos. Enfim, do terceiro grupo fazem parte os escritores preocupados com sua identidade cultural de verdadeiros homens de letras.

Melmoux-Montaubin, por seu turno, confirma as relações estreitas entre jornalismo e literatura. Objetivando comentar a relação entre estes dois campos a partir de quatro escritores do século XIX – Jules Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy, Jules Vallès e Octave Mirbeau –, ela afirma de antemão: o jornal, como suporte, teve alguma influência sobre a escritura literária, portanto, renovação das letras, a partir de um trabalho com o real (Op. cit., p. 8). Cada um desses escritores consagra-se ao jornal ou porque renegam a ficção e a questão do realismo e dos modos de representação do real lhe obcecaram (BARBEY), ou porque se colocam sob o signo da polêmica e da fantasia em conformidade com o espírito dos jornais com os quais ele colabora (BLOY), ou porque a literatura dos bacharéis, esta “literatura institucional”, esta “literatura literaturante” que fala de si mesma não admite jornalistas (VALLÈS), ou porque queriam libertar o gênero da sua rotina para inseri-lo na atualidade submetendo-o à influência multiforme do jornal para torná-lo um autêntico gênero moderno (MIRBEAU). De Barbey a Mirbeau, a postura do escritor-jornalista se funda no paradoxo e cultiva a marginalidade, pedra de toque de sua superioridade (MELMOUX-MONTAUBIN, 2003).

Enfim, Lahire (2006) desenvolve seu trabalho sobre o campo jornalístico definindo-o mais apropriadamente, segundo ele, como *jogo literário*. Não basta existir um campo literário se não concebermos de fato as circunstâncias em que

o escritor dele faz parte. Assim, o autor compõe um painel amplo com escritores franceses da atualidade centrado nas condições materiais do escritor com foco no segundo *métier* (emprego), aquele que nutre, de fato, sua subsistência.

No percurso do seu trabalho, o autor faz o balanço da *double vie* (vida dupla) de um dos maiores poetas expressionistas alemães, Gottfried Benn, balanço este bastante apropriado para caracterizarmos as condições materiais de um dos maiores poetas do modernismo brasileiro, Manuel Bandeira. Lahire começa pela nota biográfica do poeta no *Petit Robert*, edição de 2004, onde se lê sobre Benn: “discípulo de Nietzsche, tentou superar o niilismo” e “aderiu até 1937 ao nacional-socialismo, pensando aí encontrar uma ‘renovação’ que, fora do racionalismo e do funcionalismo, seria capaz de arrastar o país à anquilose” (p. 509-510).

Como sempre, nesses casos, a nota biográfica é centrada na dimensão literária e não menciona nada mais que suas posições políticas em favor do nacional socialismo. Nenhuma menção ao fato de ele ter sido médico-dermatologista (o que explica parte da temática dos seus poemas), atividade profissional à qual ele consagrou uma parte importante de sua vida. O que se segue é focado no relato do próprio poeta, *Double vie*, traduzido do alemão. Nele, o poeta faz um balanço de suas condições materiais e de sua atividade poética. Jamais recebeu qualquer benefício nem como médico nem como poeta, a não ser uma pequena quantia mensal de quatro marcos e meio pela tradução de um poema seu em várias revistas estrangeiras, quantia com a qual não subsistiria materialmente. Como tantos outros, Benn jamais esperou viver de seu trabalho de poeta. Seu trabalho de médico incluía jornadas estafantes de trabalho com ínfimas folgas, insuficientes para escrever ou mesmo descansar. Como acentua Lahire, o poeta tinha por hábito separar sua vida profissional de sua vida literária, e o fez de tal forma que mesmo no seu meio profissional não se imaginava que ali estava um dos mais eminentes representantes da poesia expressionista alemã. “Benn se declara dualista e se esforça por mostrar que os indivíduos são diferentes na vida profissional e na vida social, na forma de ser e na forma de pensar” (LAHIRE, 2006, p. 512).

A partir deste quadro, sugerimos uma reinterpretação da escalada de Manuel Bandeira, no plano do modernismo brasileiro. Diferentemente de Benn, Bandeira teve seu valor reconhecido em vida. Em *Itinerário para Pasárgada*, uma espécie de relato íntimo (BANDEIRA, 1986, p.101), lemos: “Uma tarde voltei para casa seriamente impressionado de ter ouvido, na Livraria José Olympio, Rachel de Queiroz me dizer: ‘Você não sabe o que sua poesia representa para nós’”. Contudo, este reconhecimento que partia da própria confraria de escritores à qual pertencia pouco ou nada lhe trouxe de dividendos materiais. Escreve ele:

O ano de 1937 me trouxe o primeiro provento material que me valeu a poesia: os 5.000 cruzeiros do prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira, da qual vim a fazer parte em 1942. Parece incrível, mas é verdade: aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão (grifo meu). [...] Por isso, maior alvoroço me causaram aqueles cinco contos do que os cinquenta que me vieram

depois, em 1946, como prêmio atribuído pelo Instituto Brasileiro de Educação e Cultura. (Ibid., p. 84-85)

Nesta passagem, ele atesta seu pertencimento a uma instituição – a literária – em constante conflito com os interesses de certo campo do poder (BOURDIEU, 1996) que chama para si a autoridade de comanditário (sócio capitalista) que dita as regras do que deve ser escrito.

### A crônica e o campo literário e jornalístico

A partir destes desenvolvimentos conceituais e históricos sobre escritor e sociedade e sobre a conturbada relação do escritor com o jornalismo, podemos agora inserir o estudo da crônica nestas bases.

Primeiramente perguntaremos: a crônica é um gênero literário ou um gênero jornalístico? Para responder a esta pergunta, teríamos que aproximar dois campos distintos: o literário e o jornalístico. A noção de campo literário, como desenvolvida em Bourdieu ou Maingueneau, prevê uma conjuntura de fatores sócio-culturais que compõe o espaço de enunciação, espaço este em que o escritor se move e legitima seu ofício. Já o campo jornalístico apresenta algumas outras complexidades que trataremos de discutir a seguir.

Começamos a desenvolver o termo *campo jornalístico*, inicialmente, por analogia a *campo literário*, nos dois autores citados. O campo literário existe anteriormente ao escritor porque a literatura (ficção e poesia) é um atributo da linguagem, portanto de categorias inconscientes. Deste campo fazem parte as instituições oficiais e não oficiais, por assim dizer, embora estas últimas apareçam como mais relevantes, já que a atividade do escritor rejeita um tanto o espaço da oficialidade por um além-lugar no meio dos quais encontra-se aquele espaço paradoxal, o espaço paratópico).

Assim, por lugares oficiais apontamos principalmente as academias de letras e demais espaços de consagração do escritor como as sociedades que o premiam; já por espaços não oficiais temos, historicamente, os salões parisienses do século XVIII e os cafés do século XIX e, ainda, as tabernas, no caso do romantismo brasileiro. Outro espaço é o da rua, dos becos, das mansardas em vielas recônditas onde o escritor constrói (e encontra já construídos) alguns dos sentidos essenciais à construção dos espaços paratópicos. João do Rio, cronista e jornalista conhecia bem estes espaços do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Sua literatura refletirá estes espaços e nunca constituirão raridades os romances ambientados em faróis, desertos, sertão ou mesmo salões suntuosos e iluminados nos quais as intenções inconfessáveis dos personagens constituirão o contraste.

E o *campo jornalístico*? Se nos reportarmos ao jornal hoje, encontraremos as redações como lugares frios, ocupados por profissionais habilitados para o ofício em faculdades de jornalismo, verdadeiros centros de aperfeiçoamento da escrita objetivada, fomentada por uma pauta igualmente direta e objetiva,



alimentada, ainda, pela ilusão da imparcialidade, ilusão importada do modelo norte-americano de indústria do jornalismo.

Se nos reportarmos, porém, ao ofício de jornalista de finais do século XIX e primeira metade do século XX no Brasil, o quadro será bem outro. Neste quadro o jornalista é um diletante, um escritor em formação e atento às mudanças de seu tempo, sem o auxílio da pauta e do endereço das fontes de pesquisa. Este status perdurou até pelo menos os anos 1960, quando teve início o modelo americano de objetivação da notícia e profissionalização do jornalista. Antes disso, porém, o jornalista tinha mais independência, saía às ruas à cata de notícias. O dramaturgo, romancista e cronista Nelson Rodrigues é um exemplo deste tipo. Tendo a redação do jornal como escritório, lá ele desenvolvia o seu trabalho formal e informal de escritor-jornalista, atividade cuja escritura já não se encontra inteiramente caracterizada. A pauta nasce de sua cabeça intensamente povoada pelos eventos. Ele é um escritor potencial às voltas com o ofício do jornalista; ou, então, é um jornalista que quer ascender ao status de escritor. Lembremos também o exemplo de Machado de Assis que, aos 16 anos, ingressou em uma oficina como auxiliar de serviços gráficos; depois, como revisor, entrou no mundo do texto para em seguida se tornar escritor e cronista. Assim, o seu “comércio de influência” se fez em função do mundo do jornal e do campo literário. Ambos se entrecruzam e se alimentam reciprocamente.

Também entendemos o campo jornalístico de forma análoga ao campo literário, associando o *métier* do escritor ao do jornalista, às voltas com o fato de que a sociedade de leitores, o efeito da palavra impressa, bem como o comércio de valores abstratos e de imagens do mundo, constituem esferas de interconexões sociais bastante relevantes tanto para um campo como para o outro.

Assumindo o nível discursivo destas interconexões, passamos também a compreender o discurso como chave-mestra das práticas narrativas, uma vez que ele endossa a linguagem em ação. Nestes termos, perguntamos: que relações coexistem entre escritor e jornalista? Que forças geram o poema e o romance que também não possam gerar o texto jornalístico? Acaso não é no jornal que nascem as crônicas? Não é no jornal que a história disfarçada de objetividade se faz? Não é por acaso no jornal de cem anos atrás que devolvemos vida aos nossos ancestrais mortos, que recompomos uma possibilidade de história e de memória social?

O jornal, constituição imaterial, tem também uma fachada pública, um suporte em papel, um parque gráfico que demanda a especialização; ele tem ainda um corpo de repórteres e uma consagração política entre autoridades constituídas e leitores; o jornal conta ainda com a banca de revista para a venda, o que constrói sua presença física cotidiana, expondo suas manchetes e fotografias de primeira página, em pleno espaço urbano. À imaterialidade do jornal (informação e análise como frutos constituídos pela abstração da linguagem) corresponde esta materialidade. E dentro do jornal, na redação, extensão da rua, o evento é interpretado como *fait-divers*, ou seja, é constituído imaterialmente. Assim, com

o objetivo de conceituar o campo jornalístico, não por oposição ao campo literário, entendemos que o trabalho do jornalista é um trabalho de escritor já que ambos se constituem imaterialmente na linguagem e fazem parte de confrarias, das quais a Associação Brasileira de Imprensa (A.B.I.) e a Academia Brasileira de Letras (A.B.L.) são apenas alguns exemplos.

### Campo literário e campo jornalístico: alguns casos

A atividade cotidiana do jornalista consistia, numa certa era romântica, inteiramente da presença do seu corpo físico na rua mais do que na redação (ver o caso de João do Rio em MOURA, 2006). Por outro lado, escritores, que tiveram de restringir seu precioso tempo de inspiração para a nobre tarefa da criação ficcional, viveram a experiência do batente. Clarice Lispector e Nelson Rodrigues são apenas dois exemplos mais recentes que podem ser discutidos. Também o de Machado de Assis como cronista mereceria umas linhas.

Nelson Rodrigues, apesar de ter dado mais ênfase a sua carreira de escritor – pois no seu dia a dia atribulado escreveu suas crônicas, seus romances e suas peças teatrais –, percebe a difícil divisão econômica do seu trabalho entre o jornalismo e a literatura. Depois de estreitar sua peça *Vestido de noiva* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943, ele começa a coroar sua admissão no campo literário com pompas e circunstâncias. “Depois de praticamente inventar o teatro brasileiro”, escreve Ruy Castro,

o autor de *Vestido de noiva* viu-se na avenida Rio Branco, escura e deserta, caminhando feito um zumbi em direção à leiteria “Palmira”, no largo da Carioca [...] O resto do elenco fora comemorar na chique sorveteria “A Brasileira”, na Cinelândia. E sabe por que Nelson não foi com os outros para “A Brasileira”? Porque não tinha dinheiro. (CASTRO, 1992, p. 174)

O múltiplo escritor não tem como escapar do seu status de escritor-jornalista. E nem o quer. O jornal não é uma escala de ascensão ao *panthéon* dos escritores imortais. Bastante convencido da grandeza das ruas e dos tipos humanos que lá encontra, seu trabalho de cronista é o exemplo típico daquilo que Melmoux-Montaubin (2003) expressa como a entrada do referente na obra de ficção, ou seja, a mistura e a coabitação de práticas heterogêneas, por fim, o trabalho com o real.

Machado de Assis também constitui um exemplo admirável da confluência dos campos jornalístico e literário. Como cronista, ele foi um arguto editorialista, numa época em que os jornais não tinham, sequer, um projeto gráfico, quanto mais um editorial assinado. Na *Gazeta de Notícias*, entre os meses de abril de 1888 e agosto de 1889, sob o título de “Bons Dias”, suas crônicas cumprem o papel de discussão pública da política (Cf. MOURA, 1990). Nestas crônicas, ele critica os papéis políticos de cada um dos dois partidos majoritários à época: o Republicano e o Conservador, ambos com atuações confusas em relação às duas



maiores causas políticas da época: a Abolição e a República. Incumbido desta verdadeira causa pública, Machado cronista e “editorialista” consoma, mesmo de dentro das páginas de um jornal, o processo coletivo de emancipação que progressivamente se realizou no campo de produção cultural (Cf. BOURDIEU, 1996, p. 150).

### Clarice Lispector jornalista

No século XX, a atuação de uma certa escritora na imprensa se dá de forma um tanto diversa e sob outras circunstâncias, mas cujo exemplo engrossa a discussão em torno da vivência do escritor no campo literário e jornalístico. Clarice Lispector, em um dado momento de sua carreira de escritora, assumiu três colunas de jornais sob os pseudônimos de Tereza Quadros (na revista *Comício*, em 1952) e Helen Palmer (no *Correio da Manhã*, entre 1959 e 1961), e como *ghost-writer* da atriz Ilka Soares (no *Diário da Noite*, em 1960), segundo estudo de Nunes (2006).

Sua trajetória na imprensa não é das menos conturbadas. Admitida como escritora no campo literário desde a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, Clarice se faz representar como tal, pertencente ao campo da literatura, campo que não deve ser confundido com o do jornalismo, e ainda mais um jornalismo de colunas. Originais recusados pela editora José Olympio, o romance acabou sendo publicado pela empresa do jornal *A Noite* nas seguintes condições:

A autora não pagaria nada pelo lançamento (mil exemplares) mas tampouco receberia nenhuma parte dos lucros obtidos. A primeira edição logo se esgota. Diante do sucesso de vendagem e crítica, Clarice desabafa numa entrevista: “Ao publicar o livro, eu já programara para mim uma dura vida de escritora, obscura e difícil; a circunstância de falarem de meu livro me roubou o prazer desse sofrimento profissional.” (NUNES, 2006, p. 66)

Ora, mesmo o lançamento de sua carreira de escritora foi inteiramente patrocinado por uma empresa editora proprietária de jornal; o momentâneo e imediato sucesso de estreante também parece tê-la frustrado, convencida que estava do duro ofício de escritor.

Temos aqui uma Clarice que devia estar orgulhosa de seu pertencimento à confraria de escritores, que começa a ser admirada, e a viver o “prazer do sofrimento profissional”, mas que não reconhece o jornal como participante deste mundo de consagração pelos seus pares. Esta escritora vai ser abordada pelos seus colegas para que traduza seu talento em um campo “menor”, profissional sim, mas imediato e isento: o jornal. “Numa entrevista para o jornal *Minhas Gerais*, em 1968, ela revela seus receios, dizendo saber que o lugar-comum jornalístico pode corromper a palavra do escritor” (NUNES, 2006, p. 114). O destino assim cobrou dela o ônus do ofício de escritor: o jornalista Alberto Dines a levou para trabalhar no *Jornal do Brasil*, fundamentalmente para escrever crônicas. Contu-

do, não se sentia confortável no ofício de cronista. “[...] eu não sei como vou fazer essas crônicas. Eu não sei fazer crônica. Eu não sei como vou fazer” (CLARICE LISPECTOR apud NUNES, 2006, p. 92). Sua produção nos sete anos em que trabalhou no *Jornal do Brasil* originou a coletânea de crônicas *A descoberta do mundo* (1984).

Igual receio de escrever fora dos quadros da ficção já havia sido experimentado anos antes, em 1952. Fora convidada para atuar, daquela vez, como colunista na *Manchete* a convite de seu diretor, o jornalista Hélio Fernandes. A mediação foi feita pelo seu amigo e escritor-cronista Fernando Sabino. A revista *Manchete* exigia assinatura nos textos e coluna. A carta enviada por Sabino ao exterior, onde ela estava morando, dá bem uma mostra do quanto ela relutava antes de firmar contrato com uma empresa jornalística, e ainda mais como colunista de futilidades. Teria Clarice pensado na coluna nestes termos? É provável que sim, daí a insistência de Sabino em autorizá-la a escrever o que quisesse: “[...] acho que você deve assinar o que escrever; como exercício de humildade é muito bom. E depois, você leva a vantagem de estar enviando correspondência do estrangeiro, o que sempre exime muito a pessoa de responsabilidade propriamente literária” (FERNANDO SABINO apud NUNES, 2006, p. 115).

A *subordinação estrutural* que Clarice receia é evidente. Ela não quer ser rotulada de escritora que se rendeu ao sistema. No seu livro, Bourdieu (1996) nos descreve os termos da “emergência de uma estrutura dualista”. A situação de conflito do escritor no século XIX na França é exatamente esta: a forçosa opção de pertencer a um quadro ou a outro, isto é, de cooptar as bênçãos da burguesia comanditária ou de se opor a ela.

O quadro descritivo de Bourdieu (1996, p. 144) é bastante elucidativo da questão da divisão econômica da arte e dos artistas. Dentro do *espaço social* (nacional), dois campos operam: o *campo do poder* e o *campo de produção cultural*. Para ser mais exato, o primeiro comporta o segundo, já que a *produção cultural* se traduz como força crítica da qual o *campo do poder* quer se apoderar. Dentro do *campo de produção cultural*, as duas forças constituem dois subcampos: o da *produção restrita* em que imperam a vanguarda e a boemia; e o da grande produção em que imperam o *vaudeville*, o folhetim e... o jornalismo.

É interessante conjecturar a partir deste quadro. A vanguarda e a boemia traduzem necessariamente o verdadeiro ofício do escritor e do artista, ocupantes de um lugar-além, um *paratopos*, cujos benefícios só existem se forem no plano espiritual da criação. Já o *vaudeville*, o folhetim, o jornalismo constituem o contraste, o lugar de onde querem fugir, mas do qual quase invariavelmente não se libertam.

Ao concentrarmos o foco nas atividades do escritor na sua dinâmica interpretativa da arte e de pertencimento ao seu contexto, objetivamos tão somente salientar o paradoxo que acompanha o artista na sua pertinência ao *campo da arte*, cujas regras extrapolam os domínios estéticos. Para os escritores, não basta escrever, mas também formularem os cânones da sua legitimidade de escritores.

## Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa & Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTRO, Rui. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.

LAHIRE, Bernard. *La condition littéraire: la double vie des écrivains*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MELMOUX-MONTAUBIN. *L'écrivain-journaliste au XIXe siècle: un mutant des lettres*. Édition des Cahiers Intempestifs, 2003.

MOURA, Sérgio Arruda de. *O lugar das letras: a literatura e suas relações constitutivas com o espaço*. Revista Contemporânea – Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

\_\_\_\_\_. Machado de Assis: cronista e editorialista. In: *Revista de Biblioteconomia e Comunicação*. Volume 5, jan/dez, 1990. p. 126-135.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector Jornalista: Páginas Femininas e outras histórias*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

THÉRENTY, Marie-Ève. *Mosaïques: Être écrivain entre la presse et Roman (1829-1836)*. Paris: Honoré Champion, 2003.

# A sacralização do cotidiano na mídia

**Philippe Joron**

Professor do Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Paul Valéry – Montpellier III, França. Coordenador da Graduação de Sociologia. Doutor em Sociologia pela Universidade René Descartes, Paris V - Sorbonne.

## Resumo

O estudo ora proposto tem por principal objetivo explorar algumas pistas de reflexão sobre o fenômeno da telerrealidade brasileira no amplo contexto da comunicação de massa, enfatizando a produção, a recepção e os significados potenciais das construções imaginárias elaboradas a partir da problemática da vida cotidiana nas suas modalidades peculiares e não apenas em função dos grandes acontecimentos políticos, econômicos, culturais e sociais que configuraram até então as preocupações jornalísticas e criativas. É nesse sentido que falaremos de sacralização do cotidiano na mídia, considerando esse campo plural do relato jornalístico ou ficcional e principalmente a própria ambigüidade do *fait-divers*, do noticiário sobre crimes, acidentes e escândalos de todo tipo (misturando sensacionalismo e banalidade), das reportagens sobre as condições de vida do cidadão, o conteúdo pragmático-realista das telenovelas, como um leitmotiv comunicacional que alimenta os diversos processos de identificação social e cultural.

**Palavras-chave:** Cotidiano; Sacralização; Telerrealidade; Comunicação de massa

## Abstract

*The proposed study has as its main objective to explore some reflection clues on the phenomenon of Brazilian telereality in the ample context of mass communication, emphasizing the production, the reception and the potential meanings of the imaginary constructions elaborated from daily life problematic in its peculiar modalities and not only in function of the great political, economic, cultural and social events which have configured until then the journalistic and creative concerns. It is in this direction that we will speak of quotidian sacredness in the media, considering this plural field of journalistic or fictional report and mainly the proper ambiguity of *fait-divers*, of crime news section, accidents and scandals of every sort (mixing sensationalism and triviality), of citizen's life conditions news articles, the pragmatic-realistic content of soap operas, as one comunicacional leitmotiv that feeds the many processes of social and cultural identification.*

**Keywords:** Quotidian; Sacredness; Telereality; Mass communication.

### O sagrado comunicacional

Todo tipo de comunicação entende-se geralmente enquanto sistema de troca de informação cujas leis de regulação são fornecidas e aplicadas por uma organização social referente. A comunicação humana é assim regulada por um complexo de emissão e recepção de sinais específicos, úteis para a sobrevivência tanto individual quanto coletiva dos membros de uma sociedade determinada. Mas esta utilidade funcional da comunicação, objetivando a simples troca de informações necessárias à reprodução material do grupo considerado, desdobra-se em uma utilidade imaginante ligada à produção, à assimilação e à transformação de materiais simbólicos: imagens ou histórias ficcionais, utopias, referenciais míticos, rumores, falsas informações.

Estamos confrontados com o seguinte problema filosófico e, sobretudo, existencialista: será que o mundo dos homens é um universo de verdades? Não se trata de saber se o mundo-vida é ilusório, mas como as sociedades e os indivíduos que as compõem compreendem o seu meio tal como ele se apresenta e assim tal como eles o representam. Trata-se de uma problemática complexa, largamente investigada pela fenomenologia social, a qual pretende também discutir o estatuto da cientificidade no mundo contemporâneo. A fecundidade desta perspectiva pode ser reaproveitada no campo da comunicação, quando se trata de questionar a objetividade das informações difundidas e os diversos processos de identificação em jogo nas trocas comunicacionais (JORON, 2004)

Mas essa modificação do relacionamento que temos com a alteridade, ou ainda o reconhecimento de uma identidade sempre questionada, não se deve apenas ao aparato tecnológico das nossas sociedades. A literatura antropológica e, antes dela, a filosófica, evidenciaram a partilha, aparentemente irrevocável, entre sociedades tradicionais e modernas em torno da idéia de comunicação sagrada.

Os precursores e fundadores da disciplina sociológica, na continuidade da filosofia das Luzes, analisaram essa distinção a partir da relação entre valores e práticas religiosos. É o caso de Ferdinand Tönnies que, no fim do século XIX, formalizou as noções de comunidade e de sociedade enquanto categorias fundamentais da sociologia pura. A idéia de comunidade, assimilável ao que conhecemos como funcionamento das sociedades tradicionais, inscreve-se segundo Tönnies no registro do orgânico, do afetivo, do elo transcendente que une os membros da comunidade com uma instância superior (o Divino), fonte de toda explicação. A sociedade por sua vez, funciona a partir do princípio convencional do contrato social que liga os interesses peculiares dos indivíduos nas trocas de bens e de serviços: não é mais o Divino, mas, ao contrário, o Humano que teria o privilégio de explicar o mundo, assumindo de fato a responsabilidade de seus atos e da sua história.

Esta dicotomia, aparentemente simplificadora, tem a vantagem de mostrar os valores vinculados por essas duas formas de organização social, onde o sagrado (que forja o liame identitário dos membros de uma comunidade) seria

pouco a pouco (até brutalmente, às vezes) invadido e digerido pela razão.

Será que é necessário o Divino para unir os homens entre eles e explicar o sentido do seu destino? Em outras palavras, será que eles podem comunicar sem apelar a Deus, sem que essa referência soberana interfira na tecelagem dos laços sociais? Encontra-se um eco plural a essas interrogações nas obras de Montesquieu, Tocqueville, Saint Simon, Pareto, mas também em Comte, Marx, Durkheim, Weber ou Simmel.

Se essa distinção entre comunidade e sociedade tem uma utilidade apreciável para o raciocínio sociológico, fica evidente, no entanto, que a realidade do mundo vivido impõe outros parâmetros intermediários que devem ser levados em consideração para avaliar a importância da organização social sobre essa sacralização do cotidiano na mídia contemporânea. Segundo Tonnies, a noção mesma de sociedade é sinônima de ameaça para a coesão do elo social, tendo nela o germe da anomia, mas ela contém numerosas modulações comunitárias (associações, grupos étnicos ou culturais, sindicatos, partidos políticos, igrejas, movimentos intelectuais, etc.) efêmeras ou duráveis, que elaboram estratégias de recomposição social baseadas, sem dúvida, sobre o interesse, sem excluir, no entanto, necessárias potências afetivas e simbólicas, entendidas como não racionais.

## 19

O processo de urbanização, de secularização e de burocratização das sociedades modernas, assim como foi analisado por Georg Simmel e Max Weber, participou do enfraquecimento das antigas formas de associação (elo religioso, integração camponesa, etc.) e contribuiu para o desenvolvimento do individualismo enquanto valor e prática de libertação (Cf. SIMMEL, 1989-1990; WEBER, 1971). Contudo, apesar de se tornar atomizado, desligado das suas obrigações em relação a sua comunidade de origem, o indivíduo fica visceralmente impregnado pelo desejo do ser comunitário.

Desde então a história moderna da mídia pode ser apreendida enquanto obra de alteridade, enalhada sobre seus objetivos de sucesso, de tecelagem do laço social por meio de objetos materiais e simbólicos capazes de conciliar isolamento e propensão à expansão do indivíduo.

Essa história da mídia, que não se confunde apenas com a das mutações tecnológicas, fica dependente do processo de secularização ao qual já nos referimos: a ordem social não sendo mais tributária de um referencial transcendente, o acordo dos espíritos, a organização interna das sociedades e o contrato social exprimido devem, mais do que nunca, apoiar-se sobre a troca de signos imanentes, na comunicação humana. Mas esta concepção do fato comunicacional a serviço das sociedades modernas, conforme os projetos de embargo (penhora) do homem sobre um destino doravante desencadeado, não pode subtrair-se à irreduzibilidade do sagrado cujo enraizamento dinâmico perturba cada vez mais o nosso hábito de concebê-lo unicamente no campo da religião oficial. O sagrado escora (especa) a vida cotidiana que, por sua vez, torna-se incensada (adulada) pelos meios comunicacionais, sabendo, com Émile Durkheim, que “le caractère sacré

que revêt une chose n'est [donc] pas impliqué dans les propriétés intrinsèques de celle-ci: il y est surajouté.”<sup>1</sup>(DURKHEIM, 1991, p. 401). Se a banalização do extraordinário na mídia fica cada vez mais repetitiva e expoente, ao ponto de se tornar lisa, a sacralização do cotidiano por sua vez valoriza a vida de cada um, mesmo nos seus aspectos mais trágicos ou derisórios. Paradoxalmente, o evento não causa mais surpresa nem estranheza, enquanto o cotidiano se torna motivo de destaque emocional. A telerrealidade permite a interpenetração dessas duas dimensões comunicacionais.

### Comunicar sobre e através do cotidiano

O debate sobre a maneira de organizar a sociedade (campo político) introduz a problemática da difusão e, assim, da mediação das informações entre emissor e receptor. A produção de conhecimentos mediatizados, codificados, transformados, alimenta continuamente as mentalidades e práticas que entram por sua vez na elaboração de outros conhecimentos.

Se considerarmos, como Eduardo Neiva Jr., que “os atos de comunicação constituem – porque reproduzem, produzindo – a vida social” (NEIVA JR, 1991, p. 21), especificando a sociedade contemporânea a partir do seu modo técnico de produção, da sua capacidade informativa e da sua relativização do complexo espaço-temporal (a busca da eternidade no instante, do global no local) para definí-la enquanto nova ordem mundial (uma Nova Era, diriam os pós-modernistas) caracterizada pelos seus atributos comunicacionais, é possível também conceber esses mesmos atos de comunicação, essas trocas de informações como um “fato social total” no qual são representadas todas as características essenciais da vida em sociedade.<sup>2</sup> De fato, o que é geralmente chamado de Sociedade de Comunicação, no contexto bastante alienante dos seus modos de produção e difusão, não pode ser separado conceitualmente de uma cultura própria, submetida à necessidade de produzir e partilhar industrialmente objetos mentais, imaginários, medos e desejos coletivos. Como afirma o sociólogo Waldenyr Caldas: “produto das transformações que criaram a nova sociedade (a sociedade de massa), esta cultura tornar-se-ia de lá para cá, o reflexo, uma espécie de espelho da produção e do consumo em grande escala” (CALDAS, 1987, p. 17-18). Essa cultura de massa, chamada ainda “indústria cultural” por Theodor Adorno (Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e pelos teóricos da Escola de Frankfurt, corolário de uma dimensão comunicacional do mesmo gênero, define um conjunto de normas, imagens, símbolos, inclinações e inibições às quais se adaptam, numa espécie de harmonia conflitual, (Cf. DURAND, 1961; MAFFESOLI, 1990; LIPOVETSKY, 1983) as culturas particulares, sabendo, aliás, da completa viabilidade do movimento inverso: tanto quanto a relação Social *versus* Arte, a rua, a vida quotidiana exerce uma influência concomitante sobre as concepções comunicacionais que, por sua vez, inventam (no sentido de redescobrir o que já existe) outros mundos com uma nova roupagem.



Esse processamento cultural, esse programa de conversão permanente e recíproca entre cultura abstrata (o modelo socioeconômico de consumo) e culturas praticadas (as modulações sociais de identificação mediante o consumo de massa) encontra, por assim dizer, sua autodeterminação no ato comunicativo que representa, segundo as palavras de Melvin L. De Fleur, “o meio necessário graças ao qual as normas do grupo são expressas, o controle social é exercido, as funções individuais são atribuídas, a coordenação dos esforços é alcançada, as expectativas são manifestadas e o processo social, na sua totalidade, é praticado” (DE FLEUR, 1968, p. 127). Em suma, tratam-se aqui das polêmicas questões do poder, dos numerosos processos de persuasão e de influência, da legitimidade, da ética, que governaram até agora as diversas tentativas de compreensão da cultura de massa (Cf. MUCCHIELLI, 2000).

Partindo do postulado preliminar segundo o qual a cultura de massa não comporta apenas uma dimensão alienante, discriminatória, especuladora, edulcorante (conforme a interpretação dos frankfurtianos), mas também uma caracterização pluralista, heterogênea, enriquecedora, até libertadora de certo modo, é possível então considerar a incursão da temática do cotidiano na mídia como um recurso de alto valor para os profissionais da comunicação a fim de estabelecer melhor uma relação de correspondência e, principalmente, de identificação entre o consumidor potencial e o produto que se pretende valorizar, qualquer que seja a sua natureza (mercadoria, serviço, ideologia, moral, práticas, etc.). Contudo, essa valorização do cotidiano na mídia, principalmente no que interessa à questão da violência no dia-a-dia sob forma de telerrealidade, não resultaria de uma indiferença ou de um desprezo do público pelo extraordinário, pelo fantástico, mas sim da sua necessidade de conciliar, de relativizar – no seu sentido etimológico, isto é, colocar em relação elementos aparentemente incompatíveis – os produtos comunicacionais com os seus modos de vida. Além do mais, é óbvio que o sonho, o imaginário<sup>3</sup>, “a imaginação como faculdade cognitiva” (MARCUSE), em busca de alhures tanto na experiência como no raciocínio, possibilita ao homem a vivência, mesmo simbólica, de uma contradição irreduzível de um ponto de vista axiológico entre as suas potencialidades existenciais e as normas culturais da sociedade – e da comunidade – em que ele vive, entre a sua ética própria e a moral transcendente. Retomando e adaptando a perspectiva heterológica esboçada por Georges Bataille, diremos que a telerrealidade e, através dela, a valorização do cotidiano, possibilitam uma comunicação pela margem, uma busca de elementos comunicacionais heterogêneos e cada vez mais centrais no processo de identificação televisual (Cf. JORON, 2006a).

Resumindo, diremos que a chamada “sacralização do cotidiano” nas esferas comunicacionais, principalmente nas mais acessíveis à maioria (rádio, televisão, imprensa), se deve ao seu aspecto catalisador, tanto para o público como para os profissionais da comunicação e das áreas afins, entre uma realidade dada, muitas vezes cruel, alienante e violenta, e a necessidade de superá-la, revivendo-a interpostamente num processo de comparação aparentemente apático, mas, sem

dúvida, não desprovido de um reflexo identificador (Cf. MAFFESOLI, 1992; JORON, 1992c).

Mais uma vez, consideramos que esse tipo de problematização em relação a um determinado cotidiano, consagrado nos seus aspectos mais comuns – a violência, o sexo, a dor, os prazeres anódinos, as relações de trabalho, a vida doméstica, etc. – não pode ser concebível por completo sem levar em conta uma influência recíproca entre as culturas (praticadas) das massas e a cultura (abstrata) para as massas. Isto dito, levantaremos em seguida alguns tópicos ou questionamentos determinados pela amplitude da nossa hipótese geral, a fim de delimitar melhor as áreas conceituais gerenciadas pela sua própria especificidade:

- A distinção entre massas e minorias seletas e a sua pertinência, se for o caso, referindo-se ao consumo desse cotidiano tratado pela mídia. De um ponto de vista sociológico, esta diferenciação quantitativa se estabelecerá em função do acesso ou não a um poder aquisitivo, cultural e educacional, isto é, a um *habitus*, a partir de uma hierarquização qualitativa dos valores socialmente admitidos pela cultura econômica (Cf. BOURDIEU, 1980). Contudo, essa perspectiva – desconsiderando por razões ora ideológicas, ora metodológicas – a grande diversidade do gênero humano, omite nas suas análises que as características principais da massa e das minorias se encontram em qualquer classe social (ORTEGA Y GRASSET, 1973).

- As relações conflituosas e/ou harmônicas entre o poder e a potência social. Trata-se aqui de avaliar, na medida do possível, as concordâncias e dissonâncias ideológicas entre os representantes do poder comunicacional (o instituído) e aqueles da potência social (o instituinte), tanto no nível dos conteúdos (as mensagens) quanto no do tratamento aplicado para difundí-los. Uma das teses mais sólidas a respeito dessas relações tumultuosas de amor e ódio entre essas duas esferas da vida social consiste em defender que o exercício do poder instituído (no caso, os comunicadores) não poderia se sustentar sem uma vontade consentida, por vezes implícita e inconsciente, da parte do instituinte, isto é, da potência social (Cf. BALANDIER, 1980, 1988), das massas anônimas que digerem e transformam como bem quiserem os objetos comunicacionais. Como bem mostrou Patrick Tacussel, “a maioria da população fixa e altera as normas do aceitável e da moralidade em reação às imagens e aos comentários da televisão.” (TACUSSEL, 2001, p. 84). Por outro lado, não poderia existir um poder legítimo durável sem espaços de evasão, desvio e transformação nos quais se expressa o imaginário social, que esquece por um tempo os seus constrangimentos mais resistentes ou que manipula como bem entende as representações do poder, transtornando a hierarquia dos valores socialmente estabelecidos. Como bem mostrou Michel de Certeau, “on suppose qu’‘assimiler’ signifie nécessairement ‘devenir semblable à’ ce qu’on absorbe, et non le rendre semblable à ce qu’on est, le faire sien, se l’approprier ou réapproprier.”<sup>4</sup>(DE CERTEAU, 1990, p. 241). A malandragem do receptor começa com a imposição do emissor.

• O complexo Cotidiano *versus* Violência. A delimitação deste terceiro objetivo específico, conforme a hipótese de trabalho que lhe é subordinada, se deve à necessidade de colocar em destaque e analisar a ambivalência estrutural do conteúdo informativo e/ou ficcional inerente à mensagem, especialmente nas imbricações complexas e ambíguas entre os fundamentos existenciais do cotidiano e os motivos essenciais da psicologia humana no seu modo de encarar a violência. Com efeito, diante da dificuldade encontrada para conceituar de um modo satisfatório o cotidiano (SCHUTZ, 1987), sabendo, com Michel de Certeau, que ele representa o que há de mais problemático para se definir, poderia ser pertinente a visão relativista segundo a qual “tudo é importante porque nada tem importância” (MAFFESOLI) a fim de compreender melhor a banalização da violência no dia a dia, a sua evidência cotidiana, a trivialização do seu espetáculo. (Cf. MAFFESOLI, 1984; JORON, 2006b). À primeira vista, o cotidiano é constituído de “coisas sociais” comuns, de movimentos repetitivos, de “pequenos” acontecimentos desprovidos de qualquer interesse para o observador social. Mas quando a violência pura, a coação sem limite aparente toma conta do dia-a-dia das pessoas, quando ela deixa de ser extraordinária para tornar-se uma das principais preocupações da vida social, quando ela abandona o estatuto simbólico da exceção para invadir o campo da banalidade, do comum, esse quotidiano readquire, reconquista então um certo prestígio, aliás trágico, aos olhos dos atores sociais, particularmente no nível dos profissionais da comunicação e dos consumidores potenciais. Enquanto parte integrante das inclinações naturais do indivíduo, isto é, da sua carga coercitiva e agressiva, a violência implica simultaneamente uma dimensão cultural que, em função das suas incidências espaço-temporais, tomará mais ou menos importância na definição das relações sociais, as quais configuram por sua vez o sistema cultural como “um tudo se organizando a partir das interações entre constituintes.” (MORIN, 1985, p. 20).

Esses três tópicos são evidentemente interligados na perspectiva do estudo proposto, mas eles não pretendem abranger por completo as diversas dimensões cognitivas que requer a compreensão do assunto. Assim, seria certamente muito instrutivo prestar uma particular atenção ao grau de articulação axiológica (MAFFESOLI, 1985, p. 22; JORON, 1992b)<sup>5</sup> entre a Moral (as normas socialmente construídas) e a Ética (as filosofias e condutas individuais) para tentar avaliar o nível de conformidade dos atores sociais em relação ao conteúdo das mensagens.

### A comunicação pelas formas

Do mesmo modo é necessário salientar o processo de identificação contida na relação comunicacional enquanto forma de alteridade ou sociação, a qual fica necessariamente tributária de um “trajeto antropológico” (DURAND), isto é, de um intercâmbio permanente, uma troca incessante entre as emanações objetivas do mundo cósmico e social e as pulsões assimiladoras e subjetivas do indivíduo (DURAND, 1969, p. 38). Na compreensão desta forma comuni-

cacional, pode-se dizer, com Patrick Tacussel, que “existe uma gênese recíproca entre os sujeitos e o seu ambiente tanto mental como natural, e não uma hipotética anterioridade ontológica.” (TACUSSEL, 2001a, p. 20). <sup>6</sup> Aliás, essa noção de “forma” (Cf. SIMMEL, 1981), reveladora de um certo grau de organicidade presente numa chamada comunidade afetual, insiste, de fato, sobre uma possível imprecisão compreensiva do fenômeno, visto que ela dá conta de um paradoxo ou de uma contradição intrínseca: ela é portadora de uma dimensão profundamente eterna e de uma outra, por essência, provisória. Assim, concebido como forma social detentora de uma forte carga afetual, o fato comunicacional pode ser visto como uma criação social de alto desempenho pela qual cada instante é absolutamente eterno, constitutivo do “efêmero e porém eterno *theatrum mundi*.” (Cf. MAFFESOLI, 1990, p. 115; PERNIOLA, 1982) Ele é o momento privilegiado do “eterno retorno” (ELIADE) à procura de uma “intimidade perdida” (BATAILLE), de uma continuidade original. Deste ponto de vista, como já sublinhava Max Weber a respeito do tipo ideal enquanto construção do espírito, a elaboração de uma forma conceitual permite organizar a realidade multiforme da vida em sociedade segundo esquemas de compreensão que estejam em total adequação com algumas das grandes características da complexidade objetiva dos fatos estudados.

Segundo um raciocínio similar e na tentativa de compreender esse processo de identificação comunicacional aplicado às diversas modalidades da vida quotidiana, sobretudo nos seus aspectos mais violentos, o ato de comunicação pode ser encarado como uma forma estética, na medida em que existe a convicção em alguns estudiosos (entre outros DUVIGNAUD, 1986; MAFFESOLI, 1979; NIETZSCHE, 1947; SIMMEL, 1989-1990; VIDAL, 1990) que a vida assimila-se a um conjunto de forças inesgotáveis que se transformam permanentemente nas suas efetuações, contradições e confrontos recíprocos, que se exprimem graças às formas históricas, sociais, psicológicas, físicas e mentais, naturais e culturais, as quais estruturam a diversidade dos possíveis e organizam assim o pluralismo da existência. Vladimir Jankelevitch mostrou o fundamento compreensivo da noção de forma social enquanto representação mental de uma determinada realidade: “o único fato real, é a relação complexa, inconstante, multiforme entre um objeto conhecido unicamente como modelado, moldado, recortado no tecido da natureza pelas categorias subjetivas, e um sujeito que por sua vez se transforma e se desenvolve sob ação dos conteúdos objetivos assimilados por ele” (JANKELEVICH, 1988, p. 20-21). De um ponto de vista sociológico, a forma é a relação entre os indivíduos, entre eles e o meio ambiente, a sociedade sendo apenas uma “aparência” cujas numerosas elaborações “formam um conjunto significante, um conjunto que *como tal* exprime uma sociedade dada.” (MAFFESOLI, 1990, p. 106).

### Circunscrição do objeto

Como já tivemos oportunidade de ressaltar no decorrer destes prolegômenos à compreensão da dimensão sagrada do cotidiano na mídia, os meios de

comunicação (informativos ou lúdicos) definidos no campo deste estudo estão privilegiados em função da sua popularidade, do seu fácil acesso: televisão, rádio e imprensa. Outros suportes, como, por exemplo, a internet ou a vídeotelefonia, podem perfeitamente dar conta dessa perspectiva socioantropológica que pretendemos colocar em relevo, mas, por não serem ainda alcançáveis pela maioria dos atores sociais, eles servem apenas de reforço complementar na tentativa de situar a especificidade do objeto dentro de um movimento mais amplo. É preciso sempre ficar atento à dimensão teleológica do objeto, no caso a polaridade Cotidiano/Violência enquanto conteúdo comunicacional; é necessário não perder de vista o “vai e vem” metodológico do olhar entre a peculiaridade do objeto dentro de um contexto específico e a sua generalidade, objetivando relativizar ou reforçar a sua posição em relação a uma tendência cultural que ultrapassa os limites de uma possível originalidade. Em definitivo, a exploração dessa temática na mídia não é apanágio dos meios de comunicação brasileiros; ela faz parte de uma preocupação maior, argumentada numa escala mundial. Contudo, se a violência toma conta do cotidiano no nível de uma globalização da cultura abstrata, ela apresenta características próprias quando integra as modulações particulares das culturas praticadas num contexto determinado. Mais uma vez, longe de tratar-se aí de uma influência nefasta do global sobre o local, ou inversamente, na medida em que a violência é uma constante antropológica modulável (Cf. GIRARD, 1972), pretendemos apenas situar o que observamos no nível de uma propensão existencial sujeita aos mais diversos modos espaço-temporais.

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BALANDIER, Georges. *Le pouvoir sur scène*. Col. Le commerce des idées. Paris: Ed. Balland, 1980.

\_\_\_\_\_. *Le désordre*. Paris: Ed. Fayard, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

BURGELIN, Olivier. *A comunicação social*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1981.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura de Massa e Política de Comunicações*. São Paulo: Global Editora, 1987 (impressão de 1991).

\_\_\_\_\_. *Cultura*, São Paulo: Ed. Global, 1986 (impressão de 1991).

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Vol. 1. Arts de faire. Col. Folio/Essais. Paris: Gallimard, 1990.

DE FLEUR, Melvin L. *Teorias de Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968 (impressão de 1976).

DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Col. Quadrige. Paris: P.U.F., 1989.

\_\_\_\_\_. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Ed. Dunod, 1961 (impressão de 1984).

DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

DUVIGNAUD, Jean. *Hérésie et Subversion*. Col. Armillaire. Paris: Ed. La Découverte, 1986.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Ed. Grasset, 1972 (impressão de 1992).

GOLDBERG, Jacob P. *Comunicação e cultura de massa*. Ed. Cultural, 1980

JANKELEVITCH, Vladimir. *La tragédie de la culture*. Col. Petite Bibliothèque Payot. Paris: Ed. Rivages, 1988. p. 20-21.

JORON, Philippe. L'éthique énergétique. In: *Sociétés, n° 38, Communication France-Japon* (Org. Philippe Joron). Paris: Ed. Dunod, 1992a. p. 423-32.

\_\_\_\_\_. Fenomenologia da televiolência. In: *Revista FAMECOS, n° 25. Porto Alegre: PUCRS*, dezembro, 2004. p. 49-59.

\_\_\_\_\_. Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem. In: *Contemporânea*, vol. 4, n° 1, Salvador: UFBA, Junho, 2006<sup>a</sup>. p. 11-24.

\_\_\_\_\_. L'éthique énergétique. In: *Sociétés, n° 38, Communication France-Japon* (Org. Philippe Joron). Paris: Ed. Dunod, 1992b. p. 423-432.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Violences et communication. Approches franco-brésiliennes des altérités communicationnelles*. Les Cahiers de l'IRSA, n° 6. Montpellier: Serpub, Décembre, 2006b.

\_\_\_\_\_. Dépense sociale et postmodernité. In: *Sociétés, n° 35, Postmodernité*. Paris: Ed. Dunod, 1992c. p. 57-62.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*. Col. Folio: Essais. Paris: Ed. Gallimard, 1983 (impressão de 1991).

MAFFESOLI, Michel. *Au creux des apparences*. Paris: Ed. Plon, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Col. Sociologies au quotidien. Paris: Ed. Librairie des Méridiens, 1985.

\_\_\_\_\_. *La transfiguration du politique*. Paris: Ed. Grasset, 1992.

\_\_\_\_\_. *La violence totalitaire*. Col. Sociologie d'aujourd'hui. Paris: P.U.F., 1979.

\_\_\_\_\_. *Essai sur la violence banale et fondatrice*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1984.

MARCONDES FILHO, Ciro (Org.). *A linguagem da sedução*. São Paulo: COM-ARTE, 1985.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Quem manipula quem*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Col. Quadrige. Paris: P.U.F., 1991.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1969.

\_\_\_\_\_. *La méthode. Tome II: la vie de la vie*. Col. Points/Essais. Paris: Ed. du Seuil, 1985.

MUCCHIELLI, Alex. *L'art d'influencer*. Paris: Ed. Armand Colin, 2000.

NEIVA JR, Eduardo. *Comunicação: Teoria e Prática Social*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*. Paris: NRF, Gallimard, 1947.

ORTEGA Y GRASSET, José. *A chegada das massas*. In: ROSENBERG,



Bernard; MANING WHITE, David (Org.). *Cultura de massa*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1973. p. 57-62.

PERNIOLA, Mario. *L'instant éternel*. Col. Sociologies au quotidien. Paris: Ed. Méridiens Klincksieck, 1982.

SCHUTZ, Alfred. *Le chercheur et le quotidien*. Col. Sociétés. Paris: Ed. Méridiens Klincksieck, 1987.

SIMMEL, Georg. *Philosophie de la modernité*. Vol I e II. Col. Critique de la Politique. Paris: Ed. Payot, 1989-1990.

\_\_\_\_\_. *Sociologie et Épistémologie*. Col. Sociologies. Paris: P.U.F., 1981.

\_\_\_\_\_. *La tragédie de la culture*. Col. Petite Bibliothèque Payot. Paris: Ed. Rivages, 1988.

TACUSSEL, Patrick. *Polymorphoses du mythe*. In: Les cahiers du CIEP, "Temps présent et quotidien". Paris: Ed. Didier, Janvier, 2001a.

\_\_\_\_\_. Televisão e mudança de valores na sociedade francesa. In: *Revista FAMECOS*, N.º 15. Porto Alegre: PUCRS, agosto, 2001b.

VIDAL, Jacques. *L'homme religieux*. Vol. III: *Sacré, Symbole, Créativité*. Louvain-La-Neuve, Centre d'Histoire des Religions, Ed. Julien Ries, 1990.

WEBER, Max. *Economie et Société*. Paris: Ed. Plon, 1971.

WERTHEIN, Jorge (Org.). *Meios de comunicação: realidade e mito*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

# O corpo como ambiente inquietante nas fotografias de Alex Flemming

**Fernando do Nascimento Gonçalves**

Doutor em Comunicação pela ECO/UFRJ, professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e membro do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade, ligado ao Mestrado em Comunicação da UERJ.

**Carlos Romário Tavares Domingos**

Bolsista de iniciação científica (CNPq) do projeto de pesquisa "Arquivos midiáticos: esquecimento e memória na fotografia artística contemporânea brasileira".

## Resumo

O presente trabalho visa investigar os usos feitos da fotografia no âmbito da arte contemporânea como forma de redimensionar o potencial expressivo dessa tecnologia. A partir de uma análise da intrigante obra do artista brasileiro Alex Flemming, o artigo visa compreender os usos da imagem fotográfica nas estratégias adotadas pelo artista na produção de seus questionamentos sobre a condição do corpo como superfície de significação cultural.

**Palavras-chave:** Cotidiano; Sacralização; Telerrealidade; Comunicação de massa

## Abstract

*This article aims to investigate the uses made of photography by contemporary artists as a possibility of expansion of the plastic potentialities of the photographic image. By the analysis of Brazilian artist Alex Flemming's intriguing pictures the article intends to discuss the artist's strategies to design his questions on the body as a surface of cultural signification.*

**Keywords:** Communication; Art; Photography; Body; Contemporary culture.

## Introdução

O presente artigo é fruto do desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica concluída em julho de 2007. Nosso objetivo foi investigar os usos feitos da fotografia no âmbito da arte contemporânea como forma de redimensionar o potencial expressivo dessa tecnologia e de compreender o papel que ela exerce nas obras de artistas na produção de questionamentos a práticas e discursos sociais presentes no cotidiano.

Desde seu surgimento, a fotografia, por sua natureza especular, é um dos mecanismos mais utilizados para se criar arquivos de memória. No entanto, é exatamente essa visão que vem sofrendo há tempos uma série de desconstruções e que permitem percebê-la não como espelho da realidade, mas como construção social. Saindo da tradição mimética do realismo do século XIX, na qual nasceu e se desenvolveu, e já questionada desde o início do século XX pelos surrealistas (BRAUNE, 2000), a fotografia vem sendo discutida cada vez mais como linguagem social.

Para Susan Sontag (2004), a fotografia seria um poderoso instrumento de distanciamento e de despersonalização de nossa relação com o mundo, na medida em que a câmera faria com que as coisas “exóticas” parecessem próximas e as “familiares”, estranhas e distantes. A fotografia operaria, assim, como um elemento primordial na constituição do imaginário moderno e deveria ser observada através das operações capazes de engendrar o visível possível na atualidade. Dentro dessa mesma lógica, a fotografia, como afirma Philippe Dubois (1994), pode, finalmente, não ser apenas instrumento de reprodução documentária, mas também *pensamento*. É aí que começam nossos questionamentos e que o diálogo com a arte se torna mais possível e produtivo.

De fato, percebe-se que os discursos realistas absolutizaram uma realidade que é sempre relativa. Como produto humano histórica e culturalmente datado, a fotografia nos dá a ver um *recorte* de uma determinada realidade, enfim, uma *versão*, como afirma Arlindo Machado:

Na verdade, eles [os “realistas”] endossam o equívoco imposto pela ideologia dominante, ao considerar uma certa representação da realidade como a realidade mesma e um determinado modo de apropriação do mundo como o único autêntico. [...] A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 1984, p. 40)

Como operador discursivo, a arte participa dos processos de produção de sentido, favorecendo, a um só tempo, a investigação sobre as atuais dimensões da experiência comunicativa, particularmente no tocante à produção de imagens e suas narrativas na atualidade. O uso que os artistas vêm fazendo de materiais pouco convencionais e de mídias como fotografia, vídeo e as chamadas novas tecnologias chama a atenção por possibilitar arranjos singulares com a técnica e um diálogo inusitado com nossa contemporaneidade. Por meio dessas opera-

ções, é possível revisitar a relação que mantemos com a própria técnica e promover uma releitura de discursos e práticas sociais ligados a nossos modos de vida.

Ao discutir as produções de artistas visuais que usam a fotografia para realizar seus trabalhos, pretendeu-se colaborar com um pensamento crítico sobre uma comunicação que cada vez mais se estandardiza e também evidenciar a pertinência da interseção entre comunicação e arte como forma de oxigenar e expandir os usos tradicionais feitos pelas tecnologias de comunicação, singularizando-os. A pesquisa foi dividida em duas etapas, cada dedicada a um artista brasileiro cuja obra tem obtido destaque nos cenários artísticos nacional e internacional pelo uso pouco convencional que faz da imagem fotográfica. Os artistas escolhidos foram Rosângela Rennó e Alex Flemming.

Ainda a título de contextualização, é útil dizer que a primeira fase da pesquisa dedicou-se à artista mineira Rosângela Rennó, radicada no Rio de Janeiro desde os anos 80. Nessa primeira etapa foi possível perceber que a fotografia está presente em toda a obra de Rosângela, que produz, a partir da imagem fotográfica, esculturas, instalações, objetos provocantes que chamam o espectador para uma espécie de jogo de construção de imagens. Rennó deixa claro seu interesse em jogar com o espectador quando, por exemplo, expõe duas fotografias 3x4 ampliadas, uma de uma mulher e outra de um homem, em formato de quebra-cabeça, criando sua obra *Puzzles (homem e mulher)* (1991), colocada na entrada de uma exposição, convidando todos a entrarem num “jogo”, onde o que se atualiza é a discussão sobre identidade e memória social por meio da figura de anônimos.

Também nessa etapa, discutimos, como a própria artista fala, o excesso de imagens e a frivolidade das experiências sensoriais em meio à saturação de estímulos visuais em nossa contemporaneidade. Rennó questiona a construção e a obliteração da memória e a produção do anonimato pelo acúmulo e posterior descartamento das imagens (HERKENHOFF, 1998). Refletimos sobre vida e morte, efemeridade e ciclo de vida das imagens.

Segundo a artista, o mundo já possui imagens demais e precisamos agora reaprender a vê-las. Para isso, ela nos propõe verdadeiros choques sensoriais, através de instalações abismáticas (como a série *In Oblivionem*/2003) (anexo 1, foto 1), imagens fantasmagóricas (como em *A mulher que perdeu a memória*/1988) (anexo 1, foto 4), textos esculpidos na parede ou em material que reflete a luz, precisando do jogo de sombras para serem lidos (como na série *In Oblivionem*/2003, em *Abdução*/1997, e em *Vaidade e Violência*/1997) (fotos 1, 2 e 3 respectivamente, do anexo 1). Durante todo tempo, o espectador é convidado a participar da construção de imagens, a interagir com os trabalhos, não mais ficando no campo do puro estímulo visual, e sim tendo que reconsiderar sua apatia e reposicionar seu olhar perante a imagem, construir suas próprias imagens.

Essa idéia de construção não está presente somente no campo da tangibilidade, mas também no campo mental. Em “Arquivo Universal” (2002), extenso

*work in progress* desdobrado em uma longa série de trabalhos, Rennó (2003) expõe, por exemplo, pequenos relatos jornalísticos sobre histórias que envolvem gente comum e fotografias, mas intervém nesses relatos retirando os referenciais de tempo, nome e lugar. O espectador é então convidado a complementar a história com suas referências pessoais, a estabelecer associações entre imagens e textos com elementos da própria história: memória. Essa intervenção no texto e associação entre texto e fotografia são formas de humanizar tanto o relato ordinário quanto a imagem fotográfica que estranhamente não aparece nesses relatos da mídia, mas que fazem referência à fotografia. Ao apresentar trechos dessas histórias como as próprias fotografias, Rennó discute não apenas o papel da imagem na formação das narrativas, mas também nossa própria capacidade de criar essas imagens.

Não entraremos em detalhes da obra dessa artista, cuja fase de pesquisa encontra-se concluída e devidamente discutida em artigos anteriormente publicados (GONÇALVES et al, 2006; GONÇALVES, 2005), mas a citaremos em alguns momentos para levantarmos algumas questões pertinentes à fase da pesquisa em que dedicamos a atenção à obra do artista Alex Flemming.

## 32

### Breve introdução à obra do artista

Alex Flemming é um “cidadão do mundo”. Nasceu em São Paulo, em 1954. O pai, Ary Flemming, era piloto de aviação. Graças à profissão do pai, Alex pôde viajar muito, desde pequeno. Daí porque ele se declara um cosmopolita. Morou em várias partes do planeta e trouxe consigo as contradições, os conflitos e a diversidade dessa trajetória para a arte.

Coincidentemente, Fleming também se iniciou, assim como Rosângela Rennó, na arquitetura nos anos 70, período em que começou a fazer, na FAU/USP, experimentações com imagens (filmes super-oito, arte-xerox, fotografias e gravuras) no âmbito da arte conceitual<sup>1</sup>, então em voga à época, nos Estados Unidos, Europa e no Brasil. Fez curso livre de cinema na FAAP até decidir se dedicar às artes plásticas. Depois de ter vivido em Miami, Lisboa e Berlim Oriental, ele recebeu bolsa da Fundação Fullbright para desenvolver em Nova Iorque o projeto “*Male and Female nudity in a photo-abstract way*”, entre 1981 e 1983. Ali, inicia um trabalho de intervenção na plástica da cidade. Junto com o artista egípcio Alex Vallaury, passa a fazer grafites, interferindo na paisagem urbana. Desde então, não parou de produzir trabalhos que têm chamado a atenção no circuito artístico internacional pelos usos inusitados de materiais, ao mesmo tempo, banais e inimagináveis, pela sua busca de novos suportes para suas “pinturas”. Flemming está radicado na Alemanha desde os anos 90.

Diferentemente de Rosângela Rennó, a fotografia não está presente em todas as obras do artista. Flemming autodenomina-se “pintor”, mas um pintor em busca de novas possibilidades para o plano pictórico. A fotografia é um dos suportes inusitados que ele irá adotar para suas pinturas, sendo elas fundamentais para a criação de muitos trabalhos.

Alex Flemming parece não ter limites quanto à busca de novas possibilidades de suportes e impressiona com a exuberância e o inusitado de suas peças. Em 1990, no trabalho intitulado *Ex-touros* (anexo 3, foto 5), apropria-se de objetos comuns para causar estranhamento ao criar esculturas com cabeças de bois empalhadas pintadas com tinta acrílica em cores vibrantes e empilhadas em latões de lixo de cabeça para baixo, nas escadarias do Museu de Arte de São Paulo, em plena Avenida Paulista. Fazendo desses “cadáveres” relíquias, Flemming discute, segundo Ana Mae Barbosa (2002), a inexorabilidade do tempo, que gera aflição à perecibilidade do homem e, ao mesmo, tempo as questões da memória (embalsamação), do fetiche (objetificação), do descarte (lixo).

Com isso, o artista problematiza a efemeridade e a transitoriedade da vida, sobretudo do corpo. Embalsamar é um ato contra a ação do tempo, o que, em nosso tempo, tornou-se praticamente um ato de perversão, de fetichismo (BARBOSA, 2002). É um sinal da luta contra a efemeridade, é sinal do conflito vida x morte, tema tão explorado em sua obra. Uma forma de imortalizar, transformando o corpo, algo tão familiar, assim como os objetos utilitários são, em algo mais forte que o tempo, como esses objetos também o seriam. Em seus trabalhos, o corpo parece incorporado aos objetos, sensação que é ressaltada pela cor metálica e vibrante, como em *Ex-touros*.

Flemming reproduz também, na forma de pintura, trechos de textos jornalísticos sobre poltronas e sofás encontrados no lixo, destacando a ausência de um corpo que, na verdade, está presente na forma do hábito cotidiano de leitura na mídia. O texto está lá ocupando o lugar do corpo, criando uma sensação de presença da ausência. É como se os códigos fossem um rastro deixado pela presença, uma mancha deixada pela prática habitual de leitura do jornal, sendo portanto a prova da ausência.

É explorada aí a questão do resíduo da memória na arte e na vida, como nos trabalhos de Rennó. A construção da memória se revela nas marcas deixadas pela existência de alguém que um dia se sentou ali, ou seja, pela construção da vivência, do cotidiano. Esses resíduos servem de fundo à pintura de Flemming. Em um auto-retrato, cria um contorno de seu rosto sobre um pano borrado por resíduos de tinta. Dessa forma, deixa claro que sua própria imagem é composta por resíduos de sua obra, ou seja, são marcas que foram sendo deixadas ao longo de todo esse tempo e que contribuíram para que o artista pudesse delinear sua imagem tal como é hoje, delinear sua memória tal como é hoje.

O artista produz uma série *Alturas*, de 1991 (anexo 3, foto 6), em que se tem um fundo residual sobre o qual estão pintadas faixas verticais indicativas da altura de amigos ilustres, cada qual com o nome quase que imperceptivelmente pintado aderido à respectiva faixa, quase confundindo-se com suas marcas (BARBOSA, 2002). Têm-se ainda outras imagens que também são eloqüentes para mostrar isso. Flemming pinta figuras de múmias que se confundem com o fundo da pintura, como se aquelas imagens estivessem sendo incorporadas pelo fundo, ou seja, tornando-se elas próprias resíduos. O corpo, nesse caso, rende-

se à inexorabilidade do tempo, junta-se ao resíduo, rende-se à efemeridade da carne, tornando-se fundo.

O artista explora também a imageria iconográfica popular e as figuras de monstros desenhadas por Aldrovandi no século XVII. Sua obra aí assume a forma de uma alegorização antológica, pois se apropria de elementos cuja origem se confunde com a história da humanidade: os mitos. Dessa forma, explora as pulsões que sempre estiveram presentes na mente humana por meio de imagens que trazem à tona os medos, os desejos, as fantasias, as esperanças e as emoções presentes no inconsciente humano: de imagens iconográficas religiosas, monstros do século XVII, pinturas famosas de artistas famosos, até figuras de corpos em procedimentos médicos. Tudo imerso em resíduo, como se tudo estivesse fundado nessa marca indelével. Flemming mostra que todos esses elementos fazem parte da carga simbólica da cultura, no seu sentido mais amplo.

### O corpo e a fotografia na obra de Alex Flemming

Lidando desde o começo com distintas linguagens, Flemming tem sido pródigo na produção de instalações onde a fotografia tem surgido como meio para problematizações do político, da memória, do mítico e da identidade, por meio da discussão do corpo como espaço de significação social.

Nos anos 80, realizou séries fotográficas feitas a partir de imagens colhidas em revistas que denunciavam a tortura na América Latina e do registro feito por ele próprio de pessoas anônimas no exercício de suas profissões. Aí, a presença do corpo é evidente, mas não é ainda seu foco, o que viria a acontecer mais tarde. Ainda nos anos 80, em suas pesquisas, Flemming vai realizar inúmeras séries fotográficas sobre o corpo e suas metáforas, que se caracterizam pela produção de imagens de partes do corpo, que se repetem, combinam e justapõem, no exercício de técnicas muito próprias das artes plásticas, a apropriação e a colagem, como *Torsos*, de 1983.

Mas o artista se notabilizou ao criar, nos anos 90, uma longa de série intitulada *Body Builders* (Modeladores do Corpo), onde retrata corpos jovens, esbeltos e anônimos, sobre os quais desenhou, com auxílio de computação gráfica, mapas de regiões de conflito no mundo, como Iraque, Israel e México, áreas que foram e são de interesse neocolonialista de países ricos (anexo 3, fotos 7 e 8).

Do ponto de vista das estratégias de produção de imagens, percebemos que nessas operações a fotografia parece ser assumida em sua materialidade precária e inserida num projeto visual que busca não mais representar, mas criar novas imagens, novas narrativas que permitam produzir significados dinâmicos com os objetos e o cotidiano. Ao retirar a imagem de seu contexto habitual e ao cruzá-las com outras referências, os artistas destroem seus clichês e rompem com suas associações estereotipadas, dotando-lhes de uma faceta insólita e de uma densidade perceptiva que nos obriga a reaprender a ler as imagens.



Esse efeito de alteração está muito próximo do produto da técnica de apropriação, que é uma das características da arte contemporânea e daquilo que Craig Owens chamou de “alegoria”. A alegoria seria um elemento estético que permite que um texto seja “lido através de um outro texto”, operando uma “rescritura de um texto primário em termos de seu significado figural” (OWENS, 1992, p. 205). Owens explica que a apropriação pode também ser de uma imagem. Nesse caso, consistiria não em inventar imagens e sim, em confiscá-las, através do que, estas se tornariam outra coisa.

Trata-se não de restaurar um significado original que havia sido perdido ou obscurecido. Antes, o procedimento alegórico adicionaria um outro significado à imagem. Mas essa adição, complementa Owens, só ocorre para uma substituição que suplanta o significado anterior. Usando a apropriação, muitos artistas geram imagens através da reprodução de outras imagens, que frequentemente consistem elas próprias uma forma de reprodução, como a própria fotografia.

Curiosamente, a fotografia sempre foi um processo regulador do corpo e de suas formas de (re)apresentação, processo esse que vem a ser um dos modos mais eficazes de regular também a experiência social. A noção do corpo é histórica, nascida da cultura. Sua imagem é a de um artifício que deve estar preparado para o espaço social, como afirma Ieda Tucherman (1999, p. 106), na medida em que sustenta como matéria “a produção de processos de identificação a partir das evidentes marcas visuais que expõem a identidade do sujeito consigo próprio, com o grupo do qual participa e pelo qual quer ser acolhido e reconhecido [...]” É provavelmente por isso que Sidonie Smith acredita que

a naturalização do corpo pode ser um terreno enganoso, talvez o espaço do estranho e não “do familiar”, pois sendo uma construção cultural e, portanto, política, a evidência do corpo pode apenas oferecer um aparente continuum de identidade estabilizada (SMITH, 1994, p. 267).

Por isso mesmo, o corpo tem sido recorrentemente discutido, de forma crítica, nas artes pelas vanguardas modernistas do início do século XX e também na atualidade. No Brasil, vários são os artistas que têm se ocupado do corpo e dos investimentos de que ele tem sido alvo em nossa sociedade. Nesse contexto é que chamam a atenção, além dos trabalhos de Rosângela Rennó, as obras de Alex Flemming.

### O corpo como ambiente inquietante

A idéia de corpo está presente em toda a obra do artista. Ana Mae Barbosa, curadora da exposição Alex Flemming: *Corpo Coletivo* (julho, 2001), no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio, estabeleceu nessa exposição uma divisão da obra em sete tipos de corpos, dentre os quais são citados os seguintes: *Corpo Político*, *Corpo Mítico*, *Desconstrução do Corpo*, *Corpo Ausente*, *Memória do Corpo* e *O Corpo e a Identidade* (2002, p.12). A partir de um levantamento das obras e das respectivas imagens apresentadas nessas obras, propomos no presente trabalho,

uma discussão da questão do corpo em Flemming.

Com base nas categorias criadas por Ana Mae Barbosa, propusemos uma redivisão mais geral, de dois grandes “tipos” de corpos, não excludentes e inter-relacionados, uma vez que percebemos que as figuras presentes nas obras analisadas por Barbosa estão, na maioria das vezes, incluídos em mais de um dos sete diferentes tipos de categoria por ela propostos.

Metodologicamente, nos propusemos a identificar e associar as figuras apresentadas com grupos de questionamentos expressos pelo artista em cada trabalho e recategorizando-os com os tipos de corpos. Desta forma, tentamos criar uma visão mais esquematizada da obra, através de 1) um cruzamento entre imagem-obra; 2) a questão levantada pelo artista através dessa imagem e 3) o modo de uso da fotografia como estratégia expressiva empregada pelo artista para sintetizar forma e conteúdo (ver tabela, anexo 2)

As categorias que propusemos são as seguintes: *Corpo Ausente e Corpo Político e/ou Coletivo*. O primeiro tipo abrange duas variações: a primeira diz respeito a trabalhos em que aparecem figuras de corpos seminus e dos anúncios eróticos de jornais, nos quais Flemming aborda o erotismo, a vaidade e o poder de dominação sobre o próprio corpo, como a modelação dos músculos. E a segunda variação inclui as pinturas sobre poltronas e sobre roupas, em que é problematizado o cotidiano e a massificação da vida moderna.

O segundo tipo, *Corpo Político* ou *Coletivo*, também apresenta duas variações: inclui os trabalhos do artista com fotografias 3x4 e com negativos de estranhos, questionando o anonimato, a identidade e as relações políticas de dominação sobre os corpos alheios. Uma linha de trabalho inclui os mapas de conflitos internacionais e interculturais, verdadeiro mapas de conflitos que são “tatuados” em fotografias de corpos musculosos e seminus.

Curiosamente, Ana Mae percebe que “a figura humana, em Alex Flemming, não é representação do corpo, mas representação por meio do corpo” (BARBOSA, 2002, p. 19). Flemming explora a idéia de corpo como superfície de significação cultural explicitando as relações políticas de poder e dominação, a produção do anonimato em contraste com a criação de uma identidade cultural e, portanto, coletiva. O corpo como meio ambiente inquietante diz respeito aos processos de produção de subjetividade nesse contexto. De acordo com Felix Guattari:

Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão – não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica uma idéia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção de subjetividade individuada –

subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social, uma produção de subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo (GUATTARI, 1999, p.16).

Flemming deixa clara a inscrição da realidade social, política e cultural sobre o corpo quando expõe fotografias de corpos seminus e musculosos tatuados com mapas de regiões do mundo em conflito, de anônimos como fundo para textos literários e ainda fotografias em cores chocantes e contrastantes também de anônimos flagrados em situações banais.

Em trabalhos como *Body Builders* (1990), *Sumaré* (1998) e *Epifanias Cromáticas* (2004), que apresentaremos brevemente a seguir, notamos a tensão entre a produção da subjetividade e o corpo coletivo das culturas, não apenas em âmbito nacional, mas também internacional. A pele, que é o limite entre o corpo e o mundo ao redor, de acordo com Sidonie Smith, torna-se a superfície de inscrição:

Mas a pele é o limite literal e metafórico do “eu” autobiográfico e o mundo que o cerca. Isso funciona simultaneamente como pessoal e político, um espaço de sentido psicológico e ideológico, uma fronteira tensa entre limitação e transgressão através da qual a subjetividade emerge e sobre a qual ela joga o que Nancy Fraser via Michel Foucault chama de “a característica ‘capilar’ do poder moderno” (SMITH, 1994, p. 266).

37

### **Body Builders (1990)**

Alex Fleming notabilizou-se ao criar, nos anos 90, uma longa série intitulada *Body Builders* (Modeladores do Corpo), onde retrata corpos jovens, esbeltos e anônimos, sobre os quais desenhou, com auxílio de computação gráfica, mapas de regiões de conflito no mundo, como Iraque, Israel e México, áreas que foram e são de interesse neocolonialista de países ricos (anexo 3, figuras 7 e 8).

As imagens resultantes, “torsos gregos da pós-modernidade”, como definiu Ana Mae (2002, p. 13), remetem às ritualizações do corpo individual atravessado pelas lutas territoriais do passado e do presente e que mapeiam diferenças culturais. Em algumas imagens, o artista articulou a política à questão da memória, ao inscrever em alguns desses corpos textos bíblicos que já falavam de guerras e perseguições por razões semelhantes às das que acontecem hoje e que ele então denuncia.

### **Sumaré (1998)**

Seguindo suas explorações do corpo, Fleming preparou em 1998 uma instalação com fotos de identidade do tipo 3x4 na estação Sumaré do metrô de São Paulo (anexo 3, fotos 9 e 10). As imagens eram de anônimos trabalhadas no computador e às quais ele adicionou letras coloridas com tipografia de máquina datilográfica, que, na verdade, formavam palavras e trechos de poemas de autores brasileiros de diferentes momentos da história de nossa literatura, do século

XVI aos dias atuais. As imagens foram ampliadas e expostas na estação do metrô para serem vistas pelos passantes, eles próprios anônimos. A idéia era confrontá-los com sua própria condição de anonimato na grande metrópole, onde é apagada sua condição de “outro”. O jogo de duplicação reacende, mesmo que de forma precária e efêmera, a singularidade de não deixar de ser “outro” mesmo na multidão.

### Epifanias Cromáticas (2004)

Em 2004, Fleming expõe uma série de novas imagens de anônimos na Pinacoteca do Estado de São Paulo (*Alex Fleming – Fotografias*) e no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília (*Identidade & Conflito*) – para o centro do poder “poder ver”, segundo o artista. Na série exposta na Pinacoteca, mostram-se os rostos de pessoas flagradas por ele em situações banais do cotidiano, em cidades do Brasil (Paranaguá e São Paulo), Bangkok (Tailândia) e Berlin e Dresden (Alemanha), fazendo compras na feira, tomando *drinks* num bar, e mesmo posando para o fotógrafo (anexo 3, fotos 11 e 12).

O artista recriou as fotos através da colorização dos negativos no computador, imprimindo-lhes um forte contraste. As imagens que daí resultam foram chamadas de *Epifanias cromáticas* no texto de apresentação da exposição. O curador da mostra paulistana acrescenta comparando com o trabalho anterior do artista (no Metrô de São Paulo): “Se anteriormente a escrita se fez presente para re-significar as imagens e dar-lhes novas camadas de interpretação, nesta série o artista se vale estritamente da apresentação do elemento pictórico em suas fotografias.”

### Corpo, comunicação e cultura

Observa-se nesses três trabalhos, o corpo como superfície de inscrição nas questões da cultura<sup>2</sup>, como peles incandescentes, irradiando temas presentes no nosso cotidiano, mas que normalmente passam despercebidos. A cultura é o que permite a construção da subjetividade, uma vez que fornece os elementos, os pontos de referência para sua composição. Mas, ao mesmo tempo, apresenta-se como uma espécie de prisão para o corpo, tatuando-o com seus conflitos, abduzindo-o no anonimato das grandes cidades, nos arquivos documentários, no cotidiano massificado pela mídia. O indivíduo recebe os resíduos acumulados há não se sabe quanto tempo e absorve, no cotidiano, medos, crenças, desejos, pulsões neles depositados. Flemming clarifica nossa condição de corpo como ambiente inquietante, que se inscreve, imerso, nesses resíduos da cultura.

É assim que com suas esculturas-pinturas-fotografias, Flemming vasculha o inconsciente humano e põe monstros pra fora; revela as marcas da cultura no corpo individual e mostra a ação dos homens sobre a geografia nos conflitos culturais. Ele desloca objetos presentes no cotidiano, muitos presentes há séculos, para colocá-los em perspectiva. O espectador vê então hábitos sociais transfigu-

rados nesse transporte do cotidiano para o âmbito da arte. É nesse sentido, por exemplo, que seus trabalhos exploram o imaginário popular e as inquietações humanas. Os mitos e os fetiches são uma forma de compensar a transitoriedade da vida e a efemeridade da matéria. O artista mostra isso através da transfiguração dos objetos, por meio da qual magicalizam-se cadáveres e objetos banais tornam-se cúmplices desse pacto.

A própria arte parece transfigurada nesse processo. Imagens e máscaras são usadas como e para produzirem fundos às pinturas. Com a fotografia, o artista cria suas alegorias, enfatizando uma tensão ente figura e fundo. Gera-se uma espécie de arqueologia da imagem. Desta forma, é possível entender sua obra como uma “alegorização antológica”, como afirma Ana Mae, pois ela se utiliza de cânones artísticos para produzir essas alegorias. Porém, ao mesmo tempo em que se apóia nestes cânones, Flemming apropria-se de diversas outras imagens (da cultura popular, da mídia, do cotidiano), cruzando-as e ressignificando-as. Com isso, cria novas referências para nossa experiência cultural e comunicativa, pelo trabalho sensível realizado com a carga simbólica que estes elementos (constitutivos de nossa subjetividade) possuem.

Retomando algumas das perguntas que nos fizemos no início da pesquisa, como por exemplo, o que poderia ser a imagem fotográfica num território situado para além da representação; que novas regras de constituição subjetiva poderiam se dar nesse contexto e que usos se poderia fazer dos mecanismos de reprodução de imagem hoje, podemos perceber que trabalhos de artistas como Rosângela Rennó e Alex Flemming são apenas alguns exemplos de experimentações que atestam a possibilidade de se pensar não apenas usos diferenciados da imagem fotográfica, mas também modos de problematizar a produção de imagens em nossa sociedade.

Do mesmo modo que em Rennó, a fotografia em Flemming funciona aí não apenas como suporte para a expressão artística, mas também é forma de questionamento do tempo presente e ainda um questionamento sobre as implicações subjetivas implicadas na fotografia como prática social de (re)produção (técnica) da realidade.

De fato, a mesclagem de distintas linguagens (da fotografia com a da pintura e com a escultura) é uma das estratégias utilizadas por Fleming para expandir as possibilidades expressivas da imagem. Uma vez inserida numa complexa rede narrativa resultante do cruzamento de distintas referências languageiras, a imagem deixa de ter apenas um papel de representação. Ela passa, como já indicamos, a a-presentar, a recolocar uma presença de outro ângulo, de outro ponto de vista. Funcionando não mais apenas como índice (traço), a imagem adquire aí o status de símbolo, que a um só tempo denota e conota<sup>3</sup>.

Tais imagens, embora apoiadas na fotografia, como nos trabalhos de outros criadores contemporâneos, não são mais simples fotografias: são colagens visuais, híbridos, manipuladas pelo artista e transformadas em esculturas que dialogam

e ganham sentido com o espaço da exposição (instalações). São exemplos das “fotografias-escultura” de que nos fala Dominique Baque (1998, p. 176), uma forma imagética típica das intervenções artísticas onde o objeto fotográfico parece reivindicar uma outra materialidade, a partir da produção de fotografias de fotografias, de performances, de imagens auto-biográficas e ambientes-escultura organizados para serem fotografados.

### Considerações finais

Em cada época da História a produção de imagens artísticas guarda forte ligação com a cultura comunicacional de seu tempo. Razão pela qual também a fotografia organiza-se de formas distintas no percurso de sua própria existência: como tecnologia de re-presentação do real, mas também como estratégia para por em perspectiva esse mesmo real e para entendê-lo como a construção social e processo de subjetivação.

Em Flemming, por exemplo, a fotografia é o meio pelo qual o corpo irá mostrar-se em toda sua latência, incandescência, inquietação. A fotografia é um dos suportes ao qual o artista recorre para evidenciar a condição do homem como ator social, mas também como construto residual; ou seja, o homem e sua existência também podem tornar-se resíduos e, por isso, o homem empenha-se em vencer o tempo, a efemeridade e a transitoriedade da vida.

Finalmente, a fotografia permite a Flemming criar verdadeiros palimpsestos visuais, sobrepondo corpos, dando àquela imagem plana uma profundidade que independe da perspectiva, mas que está suportada no resíduo. O resultado são imagens e instalações exuberantes, quase fantásticas, que capturam olhar e chocam pelo encontro com nossa condição de corpo desenhado sobre esse resíduo que nem sabemos exatamente de onde veio nem desde quando existe.

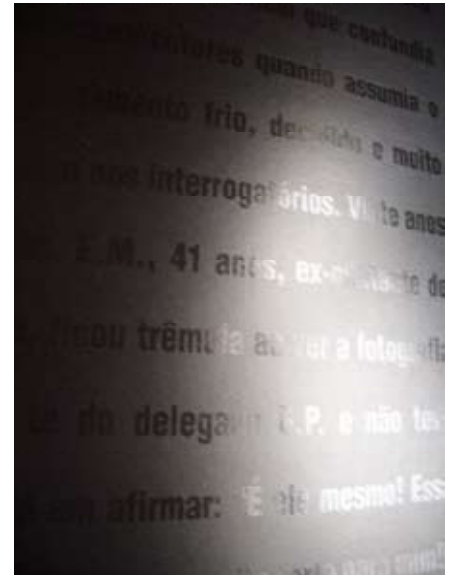
## Anexos

Anexo 1 – Fotografias/obras de Rosângela Rennó (HERKENHOFF, 1998 e RENNÓ, 2003)

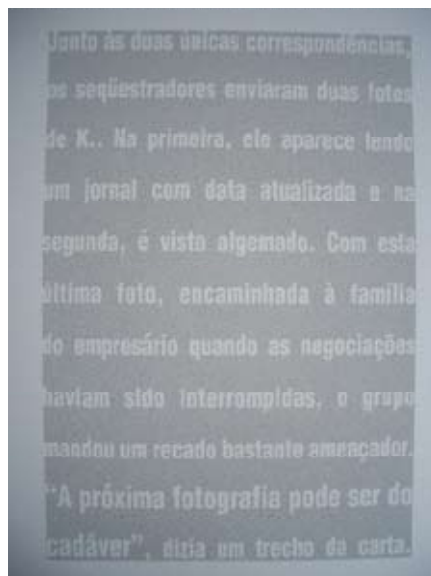
### 1) In Oblivionem (1994-2003)



### 3) Vaidade e Violência (1997)



### 2) Abdução (1997)



### 4) A mulher que perdeu a memória (1988)





## Anexo 2 – Tabela

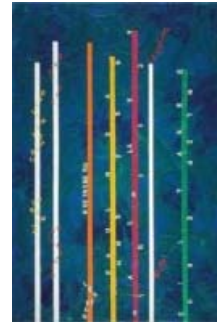
| Figuras/Obras                                                      | Classificação                       | Questões Discutidas                          |
|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------------|
| Poltronas (Pirinópolis – Série Ausência do corpo, 1998)            | <i>Corpo Ausente</i>                | Quotidiano, massificação da vida moderna.    |
| 3x4 (Série Sumaré, 1998)                                           | <i>Corpo Político e/ou Coletivo</i> | Anonimato, identidade, massificação.         |
| Mapas de Conflitos (Série Body Builders, 1990)                     | <i>Corpo Político e/ou Coletivo</i> | Conflitos inter-regionais e inter-culturais. |
| Pintura sobre roupa (Série Corpo ausente e Memória do Corpo, 1998) | <i>Corpo Ausente</i>                | Quotidiano, massificação da vida moderna.    |
| Anúncios de jornal (Série Corpo ausente e Memória do Corpo, 1998)  | <i>Corpo Ausente</i>                | Quotidiano, massificação da vida moderna.    |
| Série Alturas                                                      | <i>Corpo Ausente</i>                | Quotidiano, massificação da vida moderna.    |
| Epifanias Cromáticas (Série sem nome, 2004)                        | <i>Corpo Político e/ou Coletivo</i> | Quotidiano, anonimato, identidade.           |

Anexo 3 – Fotografias/obras de Alex Flemming (Barbosa, 2002; Esteves, 2005)

5) *Ex-touros*



6) *Série Alturas*



*Série Body Builders* (1990-2001)



43

7)

8)

*Sumaré* (1998)



9)

10)

*Epifanias Cromáticas* (2004)



11)

12)

## Referências bibliográficas

ALEX FLEMING – FOTOGRAFIAS. Exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. *Alex Flemming, antologia nos limites do corpo*. In: Portal Vitruvius. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp090.asp>>

Acesso em: 19/05/2007 às 17:40 h.

\_\_\_\_\_. *Alex Flemming: Identidade e conflito*. In: REVISTA MUSEU. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/galeria.asp?id=4081>>

Acesso em: 19/05/2007 às 17:33 h.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Lisboa: Ed. 70, 2005.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador (uma história dos costumes)*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

ESTEVES, Juan. *Alex Flemming: as fotos que parecem pintura fauve*. In: Revista Fotosite. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/espelho/destaques/alex/alex.htm>>

Acesso em: 05/05/2007 às 14:50h.

EVREMIDIS, Alexandros Papadopoulos. *Alex Flemming: Flying Carpet - East Meets West*. In: GALERIA DE ARTE DO PORTAL ©RIO ARTE

CULTURA.COM®. Disponível em: <<http://www.rioartecultura.com/alexflemming.htm>> Acesso em: 12/05/2007 às 16:25h.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1999.

GONÇALVES, F. N.; NEGRI, Taina Del ; TAVARES, Carlos Romário. *Comunicando o INvisível: a fotografia como “coisa mental” em Rosângela Rennó*. In: Revista E-Compós. Disponível em: <[www.compos.org.br/e-compos](http://www.compos.org.br/e-compos)>, v. 7, p. 1-15, 2006.

GONÇALVES, F. N. *O artista contemporâneo e as novas possibilidades de produção da imagem na Fotografia*. Contracampo, Niterói - UFF, v. 13, p. 185-201, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*. In: *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasto e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: UCLA Press, 1992.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

SANTORO, Maria Teresa. *Os corpos de Alex Flemming*. In: REVISTA TRÓPICO. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1690,1.shl>> Acesso em: 05/05/2007 às 14:10h.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SMITH, Sidonie. *Identity's Body*. In: ASHLEY, Kathleen (Org.) *Autobiography and Postmodernism*. Anherst: University of Massachusetts, 1994.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Passagens, 1999.

### Notas

<sup>1</sup>A arte conceitual foi um movimento de arte de fins dos anos 60 e começo dos 70 que representou um processo de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. A arte conceitual procurou “desestetizar” a arte num momento de freqüentes questionamentos sobre o significado e a função da arte frente à sua crescente mercantilização, ficando conhecida como “arte de idéias”. No Brasil, o Museu de Arte Contemporânea da USP, já nos anos 70, foi um dos primeiros a abrigar mostras e exposições desse tipo de expressão artística, como demonstrou Cristina Freire (1999).

<sup>2</sup>No sentido mesmo de “processo de civilização” e dos jogos e regras dos costumes e das instituições sociais, empregado por Norbert Elias (1990).

<sup>3</sup>Índice e símbolo aqui usados no sentido da semiótica peirceana.

# Os novos empreendimentos comerciais de uma metrópole competitiva

**Marcelo Pereira Matos**

Doutorando em Geografia pela UNESP (Rio Claro) e pesquisador do Grupo de Estudos Terciários (GETER) do Departamento de Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

## Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar a dinâmica do capital imobiliário, voltado para o setor de serviços, na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, torna-se necessário refletir sobre o papel da metrópole no mundo contemporâneo, caracterizado pela competitividade entre territórios. A partir daí, busca-se analisar o modo de inserção da metrópole carioca neste processo competitivo, através da atuação do setor imobiliário voltado para empreendimentos comerciais que buscam atender às necessidades das empresas do setor de serviços.

**Palavras-chave:** metrópole; globalização; mercado imobiliário.

## Abstract

*This article intends to analyze the dynamics of real estate capital, toward the service sector, in Rio de Janeiro. For this reason, it is necessary to reflect on the role of the metropolis in the contemporary world, characterized by competition between territories. From there, the article tries to analyze the insertion of Rio de Janeiro in this competitive process, through the actions of the real estate sector for commercial enterprises that seek the needs of companies in the service sector.*

**Keywords:** metropolis; globalization; real estate capital.

## Introdução

Dentre as inúmeras escalas, ou instâncias de regulação, a metrópole aparece pouco estudada em suas especificidades, ainda que esta represente um local estratégico na regulação do Estado, através do planejamento estratégico e da gestão territorial, além de representar por excelência o lugar das inovações.

As transformações globais se materializam no território, e nesse processo, alteram padrões locacionais até então vigentes, criando padrões difusos que acompanham a dinâmica do capital (PACHECO, 2000). O aumento da complexidade da organização do espaço, impulsionado pelo processo de globalização, representa um verdadeiro desafio para a gestão local que, por sua vez, busca equipar o território e torná-lo mais competitivo no cenário mundial. Desse modo, consolida-se definitivamente a idéia de cidade como mercadoria, através da produção da imagem urbana e da transformação da fisionomia urbana com vistas à melhor circulação do capital, como aponta Debord: “para tornar-se sempre mais idêntico a si mesmo, para se aproximar ao máximo da monotonia imóvel, o espaço livre da mercadoria é doravante modificado e reconstruído a todo instante” (1997, p. 112).

48

Este artigo tem por objetivo analisar a dinâmica do capital imobiliário, voltado para o setor de serviços, na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, torna-se necessário refletir sobre o papel da metrópole no mundo contemporâneo, caracterizado pela competitividade entre territórios. A partir daí, busca-se analisar o modo de inserção da metrópole carioca neste processo competitivo, através da atuação do setor imobiliário voltado para empreendimentos comerciais que buscam atender às necessidades das empresas do setor de serviços.

## O papel da metrópole no mundo da competitividade

Segundo Hall “há, juntamente com o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de ‘nichos’ de mercado), na verdade, explora a diferenciação local” (2002, p. 77). Portanto, o que assistimos neste momento é uma simultaneidade de duas forças: uma força que faz diminuir cada vez mais a distância entre os lugares, permitindo a circulação quase instantânea dos fluxos informacionais entre os territórios em rede, e outra força voltada para o ressurgimento do local, a afirmação do lugar no mapa do mundo.

Vale lembrar também que a discussão sobre o local é de suma importância na medida em que são as instituições locais que implementam as estratégias de desenvolvimento. Sendo assim, a solidariedade entre os atores locais é algo fundamental, abordagem que se aproxima da noção de lugar como “um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições, onde coopera-



ção e conflito são a base da vida em comum” (SANTOS, 1999, p.258).

No que se refere à competição gerada pelo processo de globalização, Benko ressalta o papel da vantagem comparativa entre os lugares e reforça o papel do território no mundo globalizado:

Nosso mundo global é assim um mosaico composto de uma miríade composta de regiões, de localidades, de países, que não são, necessariamente, equivalentes. A “glocalização”, neologismo forjado para designar a articulação expandida dos territórios locais em relação a economia mundial, sublinha a persistência de uma inscrição espacial dos fenômenos econômicos, sociais e culturais. Contrariamente aos mais sombrios prognósticos, os territórios – com suas especificidades – não foram apagados sob os fluxos econômicos da mundialização (2001, p. 9).

Assim, a competição gera a busca incessante da especificidade do local, que “permite a construção de uma imagem de marca identitária do território, através do envolvimento dos atores locais e da *diferenciação* do local, um fator crucial no processo de competição entre os territórios na luta pela atração de investimentos” (PIRES, 2003, p. 4). É importante lembrar que esta identidade do lugar por vezes é forjada, mas representa uma construção simbólica de caráter político e que se apresenta como estratégica na atração de investimentos. Na ótica de Castells, “em um mundo de fluxos globais de riqueza, poder e imagens, a busca pela identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, torna-se a fonte básica de significado social” (1999, p. 23).

Outro elemento importante a ser destacado na diferenciação do local é a sua capacidade de aprendizado e inovação. Se nesse local há presença de inovações tecnológicas específicas, isso já pode ser um atributo a ser somado na competição entre lugares. Por outro lado, Finkelievich e Laurelli defendem a hipótese de que “la innovación tecnológica no es por sí misma estructurante, pero que ejerce importantes impactos asociados a los factores socio-históricos del territorio que la crea o incorpora” (1990, p. 192). Portanto, a inovação por si só não basta no processo de estruturação do espaço urbano.

As grandes cidades, segundo Benko, “devem ser consideradas como os ‘centros geográficos privilegiados’ de uma economia capitalista transnacional” (1996, p. 71). A metrópole, que concentra grande parte dos centros de pesquisa do país, torna-se mais competitiva que as demais localidades. Além de constituir um verdadeiro centro de decisões que influencia diversas localidades, a metrópole representa uma escala de regulação sócio-econômica na qual os atores sociais e as atividades econômicas constroem seus territórios, conforme seus interesses. Neste sentido, espera-se uma interação/cooperação entre os diferentes agentes locais na construção deste ambiente inovador.

Um dos fatores, destacados por Saskia Sassen, que contribuíram para a consolidação do papel estratégico das grandes cidades constitui a combinação da dispersão geográfica das atividades econômicas e da integração do sistema. A au-

tora destaca que em vez de se tornarem obsoletas devido à dispersão que as tecnologias de informação possibilitaram, as cidades concentram funções de comando.

Ao analisarmos a metrópole, percebemos que esta é simultaneamente local e global. A metrópole, e em especial as chamadas “cidades globais”, constituem ao mesmo tempo o nó da maior parte das redes, regulando outras regiões, e o local, “onde a rede internacional das empresas capitalistas encontra seus pontos físicos de ancoragem espacial” (BENKO, 1996, p. 71).

A modernização do espaço urbano, fundamental nesse contexto competitivo, representa uma das estratégias do Estado para atrair capital e não ser excluído das novas redes internacionais, por onde circulam fluxos ligados ao capital financeiro e que, na maioria das vezes, se direcionam de maneira desigual pelos diferentes territórios. Tal modernização das cidades gera uma reestruturação urbana que se dirige à locação e reprodução do capital. Assim, em determinados lugares da cidade onde é possível se construir um espaço simbólico para a atração de investimentos, o Estado dirige rapidamente suas políticas de dotação de equipamentos coletivos e melhorias, se antecipando e produzindo aquele lugar. Santos atenta para as vantagens comparativas que ajudam a explicar a localização das empresas no espaço urbano:

Numa situação em que as virtualidades de cada localização estão sempre mudando, instala-se o que bem se pode denominar de guerra dos lugares. Estes não apenas devem utilizar suas presentes vantagens comparativas, como criar novas, para atrair atividades promissoras de emprego e riqueza. Na batalha para permanecer atrativos, os lugares se utilizam de recursos materiais (como as estruturas e equipamentos), imateriais (como os serviços). E cada lugar busca realçar suas virtudes por meio dos seus símbolos herdados ou recentemente elaborados, de modo a utilizar a imagem do lugar como ímã (1999, p.268).

As empresas do setor de serviços, que historicamente procuraram se concentrar nos centros das cidades, agora são incentivadas pelo poder público, através tanto do zoneamento urbano quanto da produção da imagem de um novo distrito mediante marketing, a se estabelecerem em bairros (ou distritos) que passam a competir com o tradicional *Central Business District* (CBD). Nas metrópoles esse processo torna-se bastante evidente, uma vez que absorvem mais rapidamente os processos espaciais ocorridos em outras metrópoles do mundo; assim uma nova Paris surge em La Défense, uma nova São Paulo surge ao longo da Av. Engenheiro Luís Carlos Berrini e um novo Rio de Janeiro na Barra da Tijuca. Este último exemplo veremos mais detalhadamente a seguir.

### O caso Rio de Janeiro

A atuação do capital imobiliário, voltada para o lançamento de novos produtos imobiliários que visam o crescente setor de serviços, tem ocorrido de maneira constante na metrópole carioca. Ao observar atentamente a paisagem da cidade, podemos verificar o surgimento de diversos produtos imobiliários que,

por sua vez, se baseiam nos modelos norte-americanos de *Office-parks* e “edifícios inteligentes”. A terciarização, segundo Salgueiro (1994), provoca um crescimento do número de empresas e, conseqüentemente, necessidade de espaço suficiente para alimentar um mercado especializado de escritórios. A localização destes novos edifícios de escritórios obedece à lógica do atual vetor de expansão urbana no que se refere à dinâmica espacial do setor de serviços na cidade.

Ribeiro chama a atenção para a localização estratégica escolhida pelos agentes econômicos responsáveis pelos novos empreendimentos comerciais, que buscam condições criadoras de *sobrelucros de localização*. Esta estratégia do mercado imobiliário acaba favorecendo a produção do lugar:

A concorrência entre as empresas na busca do controle das condições que permitem o surgimento de sobrelucros de localização gerará uma competição pelo uso do espaço urbano, gerando uma tendência à concentração espacial das atividades e, conseqüentemente, dos equipamentos e da infra-estrutura (1998, p.47).

O Teleporto (Centro Empresarial Cidade Nova) foi anunciado como a revolução que levaria o Rio de Janeiro à condição de centro mundial de investimentos e faz parte de um grande projeto da prefeitura de revitalização da Cidade Nova. Este edifício constitui o maior centro de telecomunicações da América Latina e abriga os seis maiores provedores de acesso à Internet, alguns bancos e firmas de processamento de dados, podendo ser considerado o exemplo carioca mais evidente do conceito de “edifício inteligente”. Porém, atualmente, o Teleporto é o único prédio existente nos 250 mil metros quadrados do terreno junto à prefeitura, a espera da concretização do projeto em sua totalidade.

O exemplo do projeto da Cidade Nova exemplifica a dificuldade da expansão atual do setor de serviços no núcleo central da cidade, favorecendo a consolidação de uma nova centralidade no bairro da Barra da Tijuca, onde foram criados novos espaços comerciais, os *Office-parks* e os *Business Centers*. Estes locais possuem uma infra-estrutura adequada, principalmente no que se refere ao acesso a redes técnicas e informacionais, e também representam lugares voltados para o lazer, função que também constitui uma mercadoria a ser comercializada e consumida. Os anúncios dos empreendimentos imobiliários encontrados na *homepage* da principal empresa construtora voltada para centros empresariais na Barra da Tijuca são exemplos concretos da produção da imagem do lugar e da política de atração de empresas para aquele local.

A propaganda do empreendimento *Città America* no *website* da construtora Agenco era apresentada com o seguinte texto:

Belezas naturais e as mais novas conquistas tecnológicas fazem parte do *Città America*, o mais novo e mais bonito *shopping* do Rio de Janeiro. Este complexo de negócios, compras e entretenimento tem 283 mil metros quadrados de área construída, num investimento de 150 milhões de reais. Com categoria e

bom gosto nos mínimos detalhes, o *Città* é composto de um shopping center, conjuntos de prédios comerciais e um prédio administrativo. Venha comprovar o sucesso do empreendimento, que já está sendo atestado por diversas empresas em funcionamento ([www.agenco.com.br](http://www.agenco.com.br), consulta em julho de 2003).

A propaganda do Centro Empresarial Mário Henrique Simonsen ressaltava as qualidades do bairro como vetor de expansão urbana do Rio:

Localizado na Barra da Tijuca, este empreendimento incorpora desde os mais avançados conceitos de arquitetura e construção civil à tecnologia de última geração, no bairro de maior crescimento e valorização da cidade. O empreendimento será entregue em 2003 e vai operar com ferramentas tecnológicas capazes de garantir eficiência e segurança. Isso permite a racionalização de recursos com excelentes resultados e máxima economia de custos condominiais ([www.agenco.com.br](http://www.agenco.com.br), consulta em julho de 2003).

52

Ao analisarmos as informações apresentadas pela pesquisa de acompanhamento e análise do mercado imobiliário, realizada pela Gerência de Estudos e Pesquisas da FIRJAN para a Associação dos Dirigentes do Mercado Imobiliário (ADEMI), podemos verificar o expressivo número de escritórios que vêm sendo lançados desde a década de 90 na Barra da Tijuca. Vale lembrar que a atuação do capital imobiliário se dirige com mais força para empreendimentos com função residencial. Em 2003, os empreendimentos comerciais, privilegiados nas análises deste artigo, representaram menos de 5% do total de unidades lançadas na cidade, segundo a ADEMI. No entanto, é importante destacar o papel da Barra da Tijuca, que concentrou 46,37% dos escritórios (e salas comerciais) lançados em toda a cidade durante o período 1990-2003, se afirmando como o principal vetor de localização dos novos empreendimentos comerciais.

Os produtos imobiliários voltados para o crescente setor de serviços se destacam por seu apelo à estética pós-moderna. A estratégia de reunir diferentes funções em um só espaço, que constitui uma das facetas dos projetos urbanos da pós-modernidade (HARVEY, 1989), se exemplifica na multifuncionalidade do empreendimento Downtown na Barra da Tijuca (SILVA JÚNIOR, 2001). Da mesma forma que a invocação do passado do lugar, que constitui outra faceta da arquitetura pós-moderna citada por David Harvey, influenciou na estética do Centro Empresarial Mourisco do bairro de Botafogo, uma vez que a presença pretérita de um antigo pavilhão de exposição no local serviu de inspiração tanto no nome quanto na estética do edifício.

A preocupação com a estética não é o único fator que nos ajuda a distinguir estes novos empreendimentos. Podemos destacar algumas características em comum a estes novos produtos imobiliários e que nos permitem qualificá-los como, por exemplo:

- Sistema de energia: os novos empreendimentos têm se utilizado bastante de sistemas de termoacumulação (que permite baixo custo de energia) e do gás

natural, evitando o uso de elementos nocivos à camada de ozônio;

- Sistema de telecomunicações: composto pelas redes de internet e intranet em fibra ótica e dimensionado para milhares de linhas telefônicas;
- Segurança patrimonial: projetada por moderna engenharia de segurança, utilizando sensores e circuito fechado de televisão;
- Flexibilidade do espaço interno: os novos empreendimentos procuram adaptar-se a qualquer possibilidade de layout, sendo criados para serem sedes das mais variadas empresas;
- Sensibilidade ambiental: alguns empreendimentos têm buscado valorizar a vegetação nativa da área, ajudando na recuperação de áreas degradadas e utilizando tratamento de esgoto próprio, com objetivo de reaproveitamento da água;
- Paisagismo: preocupação constante nos novos empreendimentos, que buscam se localizar em áreas com paisagem natural apreciável e acrescentam em seu interior jardins e chafarizes projetados por grandes nomes como Burle Marx;
- Lazer e entretenimento: os novos empreendimentos são interligados a shopping centers, academias de ginástica, cinemas, parques temáticos e casas noturnas.

Diferentes contextos ideológicos em que a sociedade atual se encontra podem ser observados no conteúdo dos novos produtos imobiliários da metrópole carioca. A chamada “questão ambiental” pode ser evidenciada na necessidade de utilização de novos sistemas de energia, como o gás natural, mais econômico e menos poluente; assim como o atual contexto da economia global, baseada no fluxo e troca quase instantânea de informação (CASTELLS, 1999), nos permite compreender os grandes investimentos em redes de internet e fibra ótica. Sendo assim, podemos observar que os novos produtos imobiliários são passíveis de articulação com as mudanças globais verificadas no período contemporâneo.

### Considerações finais

A dimensão espacial do setor de serviços constitui uma abordagem de extrema relevância para o estudo do Rio de Janeiro contemporâneo. Tal dimensão se expressa tanto na localização dos produtos imobiliários destinados as grandes empresas, que geralmente coincide com áreas estratégicas (alvo de políticas públicas), quanto nos impactos territoriais gerados por este setor, que definem novas centralidades e modificam a paisagem urbana observada no cotidiano.

Outra perspectiva de análise que procuramos ressaltar neste trabalho consiste na consideração do elemento identitário do território, ou seja, um fator de diferenciação do local. Esta estratégia se contextualiza no atual período de globalização, que estimula a competição entre lugares e a busca de identidades locais. Assim, as grandes cidades também entram neste circuito competitivo. No entanto, é importante lembrar que a imagem urbana se apresenta de maneira seletiva,

como aponta Ferrara: “Ao mesmo tempo em que a imagem divulga e expõe o que deve ser visto e valorizado, esconde o urbano que se representa num cotidiano amorfo, quase invisível, porque difícil de ser admitido” (1999, p. 253). Por isso, encontramos na cidade que tomamos como exemplo, o Rio de Janeiro, os produtos imobiliários de alta tecnologia, servidos de fibra ótica e de arquitetura pós-moderna, lado a lado com formas pretéritas de habitação, de relações de trabalho e de sobrevivência. O grande desafio que se apresenta para a gestão urbana contemporânea, portanto, é procurar simultaneamente produzir/comercializar a cidade-mercado e inserir de fato o cidadão na cidade.

### Referências bibliográficas

BENKO, Georges. Economia, Espaço e Globalização: na aurora do século XXI. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. A Recomposição dos Espaços. In: Interações, Revista Internacional de Desenvolvimento Local. v. 1, n.2, mar. 2001.

CASTELLS, Manuel. A Sociedade em Rede. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Olhar Periférico: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: ed. USP, 1999.

FINQUELIEVICH, Susana; LAURELLI, Elsa. Innovación Tecnológica y Reestructuración desigual del Territorio: países desarrollados – América Latina. Revista Interamericana de Planificación. Cuenca, v.23, n.89, ene/mar, 1990.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 7ª ed, 2002.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Ed. Loyola, 1989.

PACHECO, Susana M. M. A Dinâmica Territorial da Terciarização e do Consumo no Rio de Janeiro. Projeto de Pesquisa / UERJ, 2000. (mimeo.)

PIRES, Elson Luciano S. Descentralização do Estado, Desenvolvimento Local e Geração de Emprego no Brasil: potencialidades e limites para uma política de emprego em comunidades de baixa renda. 2003, (mimeo.).

RIBEIRO, Luiz César de Q. Dos Cortiços aos Condomínios Fechados:

as formas de produção da moradia na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

SALGUEIRO, Teresa Barata. Novos Produtos Imobiliários e Reestruturação Urbana. Finisterra. Lisboa: ano XXIX, n.57, 1994.

SASSEN, Saskia. As Cidades na Economia Mundial. São Paulo, Studio Nobel, 1998.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 3ª ed, 1999.

SILVA JÚNIOR, Gilberto Oliveira da. Novos Produtos Imobiliários na Consolidação de uma Nova Centralidade: Barra da Tijuca. Boletim Geter. Rio de Janeiro: ano III, n. 4, nov. 2001.

**Home-page consultada:**

[www.agenco.com.br](http://www.agenco.com.br) <Última consulta em julho de 2003>.



# Electronic Tonalities: o espaço eletrônico e a impressão de realidade na ficção científica

**José Cláudio Siqueira Castanheira**

Mestrando em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

## **Resumo**

Este artigo pretende investigar a participação do som, especificamente o som eletrônico, na construção da impressão de realidade na experiência cinematográfica. Partindo de uma análise de Jean-Louis Baudry sobre o aparelho cinematográfico, proponho que, apesar de ser frequentemente subestimado, o som é uma ferramenta fundamental na mobilização dos sentidos e, conseqüentemente, na criação de um espaço imersivo.

**Palavras-Chave:** Cinema; Som; Imersão; Ficção científica.

## **Abstract**

*This article intends to investigate the participation of sound, specifically the electronic sound, in the construction of the impression of reality in the cinematographic experience. Starting from an analysis of Jean-Louis Baudry on the cinematographic apparatus, I propose that, although frequently underestimated, sound is a fundamental tool in the mobilization of the senses and, consequently, in the creation of an immersive space.*

**Keywords:** Cinema; Sound; Immersion; Science fiction.

Be not afeard, the isle is full of noises,  
 Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not:  
 Sometimes a thousand twangling instruments  
 Will hum about mine ears; and sometime voices,  
 That if I then had waked after long sleep,  
 Will make me sleep again; and then in dreaming,  
 The clouds methought would open and show riches  
 Ready to drop upon me, that when I waked  
 I cried to dream again.<sup>1</sup>  
 Shakespeare - The Tempest, Act III

## Introdução

57

Nossa idéia mais comum e banal do que seria “espaço” parece ter sofrido mudanças significativas nas últimas décadas. Pergunte-se a uma criança o que é “espaço” e talvez tenhamos a seguinte resposta: “É isso daqui. É onde eu estou.” Mesmo dito dessa maneira tão ingênua, não podemos nos furtar a ver um mínimo de sensatez na afirmação. Sim, espaço é o que está aqui, à nossa volta, é o que nos sustenta, de alguma maneira, na realidade. Talvez nem valha a pena nos perguntarmos que realidade é essa, uma vez que, certamente, não teremos uma resposta satisfatória.

Nossos sentidos são uma prova desse espaço. Eles o testam a todo o momento, como uma maneira de navegá-lo sem maiores perigos. São instrumentos que nos mostram o que seria real e o que não. Claro, são instrumentos que estão sujeitos a erros e nós, como criaturas singulares, adoramos construir aparatos para ludibriá-los. Objetos que nos mostrem outro real, nos convençam de um contrário que sempre terá, por sua vez, outros contrários.

Ao pensar uma dimensão interativa em novas formas de cinema, Jean-Louis Boissier se rende ao fato de que, originalmente, “o cinema é uma técnica de registro fotográfico, uma apreensão do real em sua aparência. Essa lógica do registro está na origem do potencial estético do cinema” (BOISSIER, 2004). Tal lógica, entretanto, é condicionada por uma série de fatores técnicos e psicológicos. Ainda assim, não deixa de ser um registro de um espaço<sup>2</sup>. Como tal, esse espaço deve submeter-se aos nossos sentidos como um todo e permitir certo nível de imersão. Talvez novas tecnologias – como sistemas de realidade virtual – possam, em um futuro próximo, tornar menos visíveis esses limites entre o atual e o virtual<sup>3</sup>.

O cinema se apresenta como construção emblemática dessa dualidade entre a realidade e o imaginário. Em seus primórdios, a imagem em movimento foi pensada para fins científicos, dada a precisão de registro dos acontecimentos. Pensemos, por exemplo, nos experimentos de Eadweard Muybridge, fotógrafo inglês nascido em 1830 e emigrado para os Estados Unidos. Muybridge captou, através de uma série contínua de fotos, disparadas a intervalos regulares, o movi-

mento de cavalos e outros animais. Mais tarde ele se preocuparia também com a análise dos movimentos do corpo humano. Esse processo de fragmentação e reconstituição do movimento demonstra, claramente, uma natureza empirista que bem se casa com o espírito científico da época. Apesar de todas essas possibilidades, o cinematógrafo tornou-se cinema e, nos dizeres de Edgar Morin, tornou-se “tão irreal e sobrenatural”, que estas duas noções parecem “definir a sua natureza e a sua essência evidentes” (MORIN, 1997, p. 25).

O processo de imersão é uma tentativa de tornar real um espaço gerado artificialmente. Devemos ter cuidado, então, com discursos que tendem a descartar, de maneira generalizante, a materialidade dos objetos e das experiências. O espaço, seja ele atual ou virtual, carece de uma referência material. De alguma maneira nossos sentidos têm que ser condicionados para que possamos explorar qualquer um desses espaços de forma satisfatória. Esse apagamento de fronteiras em experiências imersivas nada mais é que um *trompe les sens* (enganar os sentidos) consentido que só atinge seu objetivo plenamente quando nos convence da materialidade de uma experiência não material. Se nós não tivéssemos essa sensação física anterior a nos ancorar no espaço atual, também não seríamos capazes de nos deixar convencer de um espaço virtual.

Esse novo espaço virtual ganha mais destaque a cada dia que passa. É como se quisesse tornar-se autônomo, independente de uma dimensão concreta. Scott Bukatman cunha o termo “identidade terminal” (BUKATMAN, 1993) para designar um novo tipo de cognição, construído a partir desse novo ambiente eletrônico. Um espaço que assume, cada vez mais, uma condição de natural, condiciona nossos próprios sentidos a modelos menos físicos e menos individualistas, de certa forma já previstos pela narrativa de ficção científica *cyberpunk*. Essa sensorialidade é atravessada de forma intensa por um aparato tecnológico que se funde com nosso próprio corpo. Os objetos técnicos são mais que apenas extensões de nossos sentidos, parecem querer tomar o lugar destes.

Vale citar Gilbert Simondon, quando trata da evolução dos objetos técnicos:

O objeto técnico concreto, isto é, evoluído, se aproxima do modo de existência dos objetos naturais, ele se inclina na direção da coerência interna, do fechamento do sistema de causas e efeitos que se exercitam circularmente no interior de suas fronteiras, além disso, ele incorpora uma parte do mundo natural que intervém como condição de funcionamento e faz, assim, parte do sistema de causas e efeitos. Esse objeto, ao evoluir, perde sua característica de artificialidade. (SIMONDON, 1989, p. 46)

Este artigo pretende pensar a construção desse espaço imersivo – e como a nossa percepção de realidade é mediada por esses novos objetos tecnológicos – no âmbito do cinema. Em um primeiro momento, quero pensar como o aparato cinematográfico, muitas vezes comparado ao mecanismo dos sonhos, funciona na criação de uma sensação de realidade. Em seguida, procuro restituir ao som, dentro da experiência cinematográfica, uma importância muitas vezes subestimada na construção de um espaço crível e organicamente estruturado. Para

tanto utilizo, na maior parte das vezes, o universo da ficção científica, muito próximo dessa nova relação entre a tecnologia e o mundo à nossa volta. A ficção científica teria, segundo Denise Siqueira, “um papel ideológico ou político ao colaborar para a consolidação de um imaginário favorável a certos paradigmas.” (SIQUEIRA, 2008, p. 21)

O som, especialmente o som eletrônico, reflete as novas relações entre esse espaço virtual que se consolida e o espaço material, base de nossa relação com a realidade.

### O aparelho cinematográfico

Jean-Louis Baudry estabelece uma relação entre as imagens de natureza alucinatória do sonho com o efeito criado pelo cinema. Ele faz uma análise do que chama de “dispositivo cinematográfico”<sup>4</sup> e sua tentativa para criar uma impressão de realidade no espectador, usando como ponto de partida o Mito da Caverna, de Platão. Para Baudry, Platão havia antecipado a impressão de realidade que o cinema viria a fornecer séculos depois. Nessa alegoria, o prisioneiro é forçado a olhar imagens distorcidas projetadas no fundo da caverna. É vítima de uma ilusão de realidade. A própria construção do espaço – a caverna escura, a luz emitida a partir de um determinado ponto para mostrar as imagens vindas de fora e não as imagens dos próprios prisioneiros – lembra muito a sala de projeção cinematográfica. Platão descreveria, assim, um dispositivo muito próximo do cinema, não apenas em termos de organização espacial, mas também considerando-se a posição do espectador dentro desse espaço.

Os prisioneiros estão acorrentados, imobilizados. Baudry afirma que essa inibição motora pode ser vista sob diferentes aspectos. Além de uma referência à própria limitação humana, essa imobilidade pode ser vista como a da criança, ainda não senhora de sua coordenação motora, ou a do ser humano adormecido (que seria também uma regressão à condição de recém-nascido ou mesmo intra-uterina). Mas, além desses tipos, podemos também pensar naquela imobilidade de quem adentra espaços mal iluminados. A imobilidade do espectador também faria parte do aparelho cinematográfico.

A argumentação platônica parte da existência de uma impressão de realidade para provar, depois, que ela é ilusória. A necessidade de construir uma outra cena à parte do mundo, imaginá-la como se ela de fato existisse, seria por si a condição capaz de fabricar essa impressão de realidade. Essa impressão seria suficiente para nos fazer conscientes do verdadeiro sentido do mundo das idéias e do campo do desejo no qual ela foi construída. Esse seria um mundo que existe fora do tempo e que, após inúmeros encontros, o sujeito descobre existir nele mesmo.

Baudry vai além. Para ele, o mundo platônico das idéias pode ser, em vá-

rios sentidos, comparado às descobertas de Freud sobre o inconsciente. A cena da caverna (e o cinema) é muito diferente do tipo de representações feitas durante o estado desperto. Muitas vezes mais sedutora do que a própria realidade.

A princípio, quando se desata um deles e se obriga a levantar-se de repente, a virar o pescoço e a caminhar em direção à luz, sentirá dores intensas e, com a vista ofuscada, não será capaz de perceber aqueles objetos cujas sombras via anteriormente; e se alguém lhe dissesse que antes não via mais do que sombras inanes e é agora que, achando-se mais próximo da realidade e com os olhos voltados para objetos mais reais, goza de uma visão mais verdadeira, que supões que responderia? Imagina ainda que o seu instrutor lhe fosse mostrando os objetos à medida que passassem e obrigando-o a nomeá-los: não seria tomado de perplexidade, e as sombras que antes contemplava não lhe pareceriam mais verdadeiras do que os objetos que agora lhe mostram? (PLATÃO, [198-], p. 153)

O paralelo entre cinema e sonho não é novo. A projeção cinematográfica utiliza instrumentos que facilmente a fazem confundir-se com o estado onírico. Freud define o sonho como uma espécie de proteção do sono e como um preenchimento de um desejo. Ele investigou o que veio a chamar de “modo específico do sonho”, ou seja, como o sonho se apresenta à consciência do sonhador. Para Freud, o sonho era um traço da realidade que pertenceria à percepção do mundo externo. Quais seriam os fatores determinantes, envolvendo a construção e operação do aparato físico, que tornam possível que o sonho seja sentido como realidade? Quais as semelhanças com o cinema? Baudry tenta responder:

Há muitos aspectos na técnica do cinema, muitas conexões diferentes, desde a gravação das imagens até a sua reprodução – todo um processo que nós nomeamos anteriormente de *aparelho cinematográfico de base*<sup>5</sup>. Certamente essa construção técnica – pelo menos como exemplo e metáfora – deve ter interessado a Freud, uma vez que o maior propósito da pesquisa metapsicológica é compreender e construir teoricamente artifícios capazes de gravar rastros, rastros de memória e de restaurá-los na forma de representação. (1986, p. 301)

Dormir seria reviver o estado de fazer parte do corpo materno. O conforto e a proteção do mundo exterior. Isso permite uma regressão temporal – e uma regressão da libido – a um momento de satisfação alucinatória dos desejos. O sonho seria um estado em que representações mentais são tomadas como percepções do real. Segundo os termos do próprio Freud, o sonho é “uma psicose alucinatória do desejo”. No início de nossas vidas os sistemas de consciência e percepção ainda estão confusos e, na medida em que passamos a testar a realidade, vamos diferenciando percepção e representação. Testamos essa percepção através de uma “motricidade”, uma ação física capaz de descartar percepções não satisfatórias. Essa “motricidade”, essa capacidade de avaliar as percepções fisicamente é, pois, um fator determinante para esse “teste da realidade”. Suspendendo-a, como se dá no sono, o “teste” não tem mais efeito, favorecendo, assim, a regressão. Dessa maneira, os sonhos submetem à consciência e surgem à nossa percepção como realidade.

A capacidade de figuração dos sonhos, a tradução de pensamentos em imagens, acaba por transformar a realidade em representações. É um “mais-que-real”, diferente da percepção do real que temos quando acordados. O sujeito está submerso nessas representações, não pode escapar delas. Essas representações percebidas não têm, necessariamente, uma semelhança com aquelas efetuadas no contato direto com a realidade.

Da mesma forma como no cinema, a impressão de realidade é diferente daquela de nossa experiência concreta, exterior.

O sonho, Freud também nos diz, é uma projeção e, no contexto dentro do qual ele usa essa palavra, projeção evoca de imediato o uso analítico dos mecanismos de defesa que se referem às representações e afetos exteriores que o sujeito se recusa a reconhecer como seus; também evoca um uso cinematográfico, uma vez que envolve imagens que, projetadas, retornam ao sujeito como um real percebido do exterior. (BAUDRY, 1986, p. 310)

A passividade do espectador, a escuridão da sala de cinema, os efeitos da projeção e todo o restante do aparelho cinematográfico levam a um estado de regressão artificial da mesma forma que o sonho. A separação entre corpo e exterior, tanto no sonho como no cinema, não é bem definida. Essa espécie de narcisismo, no qual o corpo é a validação, o fiel de toda percepção, faz com que o processo de identificação do sujeito com as imagens cinematográficas se intensifique.

Aqui devemos fazer uma distinção entre a experiência do sonho e a do cinema. O sonho nos oferece uma representação experimentada como percepção. Pela inibição de nossos mecanismos de defesa, não podemos diferenciar uma da outra e vivemos a imagem como se fosse uma percepção do real, mas a percepção, de fato, não se dá. O cinema nos oferece uma percepção real, mas que não é a realidade. Também não é uma representação tida como percepção, mas se assemelha a isso. O cinema, da mesma forma, suspende nosso “teste do real”, sem necessariamente eliminar a realidade (da qual guardamos consciência), favorecendo uma satisfação próxima daquela fornecida pela alucinação.

Assim, a experiência cinematográfica tem um caráter artificial que a diferencia do sonho ou da alucinação, mas mantém a mesma distância que estes estados têm entre o objeto real e o simulacro. Nos sonhos e na alucinação a percepção se ausenta e é simulada pelas representações. No cinema, ao contrário, existe a percepção, mas essa percepção não é a percepção de uma realidade concreta. No sonho e na alucinação as representações são tidas como realidade na ausência da percepção, no cinema as imagens são tidas como realidade e, para isso, requerem a presença da percepção.

Para teóricos como André Bazin, o cinema deve então ser encarado como um duplo da realidade, enquanto que, para outro grupo, o cinema também pode ser pensado com um equivalente ao sonho. O cinema não é um sonho, mas reproduz uma impressão artificial de realidade, comparável à impressão de realidade típica daquele. Essa simulação é provocada pelo aparelho cinematográfico,

mas, antes de ser simplesmente uma simulação da realidade, ela é resultado de uma condição do sujeito, de sua posição.

Vê-se que o que se definiu como impressão de realidade remete menos à realidade do que ao aparelho, que, por ser de uma ordem alucinatória, não deixa de se fundar na possibilidade dessa impressão. A realidade aparecerá sempre relativa às imagens que a refletem, de alguma maneira inaugurada por uma reflexão que lhe é anterior. (BAUDRY, 1983, p. 396)

### O espaço sonoro

Ao descrever o Mito da Caverna como exemplo de um efeito de “impressão da realidade”, Baudry acrescenta mais um elemento:

Tudo o que falta é o som, com efeito, muito mais difícil de reproduzir. Não apenas isso: mais difícil de copiar, de empregar como uma imagem no mundo visível; como se ouvir, diferente de ver, resistisse a ser capturado em simulacros. (BAUDRY, 1986, p. 304)

62

Esse tipo de compreensão da especificidade do som, principalmente na narrativa cinematográfica, vem muito em função do peso de realidade e credibilidade que ele endereça ao objeto visível. A realidade não é algo naturalmente organizado, esquematizado (a não ser, é claro, em abstrações como a imagem de síntese). Derrick de Kerckhove, seguindo uma tradição mcluhaniana, nos fala do quanto nossa literacia, nossa educação pelo alfabeto, nos condicionou a ler e interpretar o mundo de determinada maneira. Novas mídias, como a televisão e o computador, modelam nossa percepção de uma outra forma.

A leitura dessa realidade através do som é uma tarefa mais complexa por dois motivos: primeiro, pela nossa própria falta de costume em usar a audição como sentido de investigação do espaço atual. A primazia da visão no mundo ocidental é algo inquestionável, fato que Kerckhove também atribui à nossa cultura escrita. O segundo motivo é o fato de que a audição nos apresenta um conjunto confuso de elementos que se sobrepõem, são fruídos ao mesmo tempo. Como diz Béla Balázs: “o som não lança sombras”, ele não produz “formas no espaço”. (BALÁZS, 1985, p. 123). Os objetos na imagem devem ser vistos lado a lado, caso contrário podem ficar escondidos. O som não se esconde; enquanto a luz se propaga em linha reta, o som se “dissemina como um gás” (CHION, 1994, p. 144). Ele precisa de um esforço de nossa percepção para decompô-lo em suas diferentes partes que nos interessam.

Por conta, talvez, dessa diferença na percepção de imagens e sons e da aparente maior complexidade na manipulação do que é ouvido é que muitos autores, principalmente aqueles que depositam no cinema suas apostas de uma reprodução fiel do real, consideram o som como fator essencial para nos revelar o mundo.

Se as origens de uma arte revelam algo de sua natureza, então alguém poderia



considerar legitimamente o filme mudo e o filme sonoro como estágios de um desenvolvimento técnico que, pouco a pouco, criou uma realidade de um mito original. É compreensível, desse ponto de vista, que seria absurdo considerar o cinema mudo como um estado de perfeição primeira, o que foi gradualmente esquecido pelo realismo do som e da cor. (BAZIN, 2005, p. 21)

Ao analisar o impacto que a televisão tem sobre nossa percepção, Kerckhove nota que, por fornecer uma quantidade de informações tão grande e num período tão curto de tempo, a linguagem televisiva exige um processamento a mais do que aquele realizado apenas pela parte racional de nosso cérebro. Parte desses estímulos fornecidos pela televisão e outros meios contemporâneos de comunicação é direcionada aos músculos e tecidos, forçando, assim, uma resposta motora, tátil do corpo (KERCKHOVE, 1997). Esse tipo de estímulo sensorial está presente no aparelho cinematográfico e, com o desenvolvimento das tecnologias de gravação, edição e reprodução do som, atingiu um nível tal de hiper-realismo que não é mais possível pensar determinado tipo de filme (principalmente os filmes espetaculares, com uma profusão de efeitos especiais) sem esse tipo de preocupação com a imersão sonora. A reprodução confunde-se com a experiência concreta.

63

A nova realidade sonora não tem dificuldade em suplantar uma realidade acústica não mediada em força, presença e impacto e, pouco a pouco, vai se tornando a forma padrão de escuta. É uma forma de escuta que não é mais percebida como reprodução [...] mas como um contato mais direto e imediato com o evento. (CHION, 1994, p. 103)

Discípulo de Pierre Schaeffer, um dos precursores da música concreta, Michel Chion retoma dele a idéia de escuta reduzida para constituir um objeto sonoro a partir de suas características imanentes, independente de suas causas ou de seu sentido inicial. “A escuta reduzida usa o som – verbal, tocado em um instrumento, ruídos ou outros – ele próprio como objeto a ser observado em vez de como um veículo para outra coisa.” (CHION, 1994, p. 29)

Esse tratamento dado ao som, desvinculando-o de um objeto empírico vai ser fundamental para a construção de uma nova realidade no espaço cinematográfico. Como falar de novos universos, novas subjetividades, como no caso da ficção científica, se o espaço ao redor desses universos ainda soa como o nosso próprio espaço? Para a suspensão da descrença, fator essencial a esse tipo de discurso, é preciso retirar desses sons que nos envolvem os traços reveladores de uma proximidade de tempo e espaço, ou então criar novos sons. De qualquer maneira, um certo nível de estranhamento se faz necessário.

Mesmo a fala humana é abstraída do corpo. Ela adquire um sentido maior do que o meramente textual. Em *THX 1138* (George Lucas, 1971) a narrativa é preenchida por diálogos que acontecem através de intercomunicadores. Esse deslocamento dos sons de sua origem natural caracteriza uma sociedade homogeneizada e vigiada eletronicamente. A voz do indivíduo se perde nas transmissões simultâneas e nos ecos eletrônicos. Toda comunicação e experiência dentro do filme são

contidas e interpretadas por uma mídia. Não há sons naturais, eles são mediados eletronicamente e não pertencem mais ao indivíduo e sim à máquina.

O que Vivian Sobchack sugere é que essa linguagem da ciência e da tecnologia é anti-romântica e, portanto, não individualista. Ela não expressa a personalidade e afasta a figura do herói, da consciência individual. (SOBCHACK, 1987)

### A Cavalcada das Valquírias

Em *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), o ataque de helicópteros à aldeia vietnamita é conduzido ao som da Cavalcada das Valquírias, de Wagner. À cena são adicionadas centenas de sons de tiros dos mais variados tipos, além de sons de hélices, motores e explosões. A grandiosidade da música realça o também grandiloquente espetáculo de efeitos sonoros que toma a sala de projeção e submete o espectador a uma experiência visceral de se sentir em meio a um bombardeio. Enquanto a imagem provém de um único lugar no espaço, o som é dividido, oferecendo diferentes pontos de escuta espalhados pela sala. Essa abordagem conceitual do editor Walter Murch nos leva a pensar a edição de som como a condução de uma orquestra, com vários naipes executando diferentes partes de uma sinfonia. Não há uma linearidade nessa leitura. Ela é feita de maneira aleatória pela experiência individual e varia de acordo com a posição no espaço de cada um.

Cada um desses sons funciona como amarra de uma imagem bidimensional. De fato, essa projeção passa a conquistar um espaço tridimensional quando nos submete a uma percepção acústica envolvente. Além disso, o som atinge o espectador em mais do que apenas um dos seus sentidos. O tato tem papel fundamental na percepção dessa projeção como realidade. O som chega ao corpo não apenas pelos ouvidos, mas também pela pele. As ondas sonoras, a vibração, passam a ser informações processadas pelo corpo. Assim como no caso da visão, a separação da percepção sonora em dois pólos (dois ouvidos) nos fornece uma sensação de profundidade de espaço análoga à que a separação entre os olhos permite na percepção visual. Essa tridimensionalidade do que é visto, contudo, é perdida no ato da projeção. Ela deve ser recuperada para que o percebido o seja como atual. É o som que nos dá essa garantia. Essa tatilidade do som permite, como já vimos em Baudry, uma suspensão dos mecanismos de defesa. É o “teste da realidade”, que neste caso não é suspenso, como nos sonhos, mas enganado, favorecendo uma satisfação alucinatória do desejo.

O esforço mental de fundir imagem e som em um filme produz uma “dimensionalidade” que a mente projeta de volta para a imagem como se ela tivesse vindo daquela antes. O resultado é que nós vemos algo na *tela* que existe apenas em nossas mentes e, em seus detalhes, único para cada membro da platéia. (Walter Murch in CHION, 1994, p. xxi)

O nível de imersão do público no espetáculo é diretamente proporcional ao grau de convencimento deste mesmo público. Para tal, os estúdios lançam mão de recursos bastante sofisticados. Um exemplo: a Universal desenvolveu um mecanismo nos anos 70 batizado de *Sensurround*<sup>6</sup>. Esse sistema foi desenvolvido para o lançamento do filme de 1974, *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson), para intensificar a sensação dos tremores de terra do filme para além do que a trilha convencional era capaz. Isso era o suficiente para não apenas ser ouvido, mas também sentido pela platéia. Objetos como lustres e cadeiras chegavam a tremer na sala de cinema. Retomando Christian Metz: “É muitas vezes com referência implícita ao tato, árbitro supremo da ‘realidade’ – o real é irresistivelmente confundido com o tangível – que experienciamos como *reproduções* as representações dos objetos” (2004, p. 22).

### Uma cultura de sons

65

Muitos dos sons produzidos especificamente para o filme *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) e suas seqüências tornaram-se facilmente reconhecidos na cultura popular. Acostumamo-nos com o som e, em consequência, com a existência de raios laser, andróides, batalhas espaciais e línguas alienígenas. A construção desse imaginário é curiosa porque se apóia em sons produzidos artificialmente – gerados ou modificados eletronicamente – para dar peso e profundidade a seres e objetos que não existem. No caso das batalhas espaciais isso é especialmente claro uma vez que, fisicamente, não haveria a possibilidade de o som propagar-se no vácuo do espaço. Tal é a força dessa existência dos objetos tecnológicos que, hoje em dia, um filme como *2001, uma Odisseia no Espaço* (*2001, a Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), na qual boa parte da ação transcorre em silêncio (sendo que nas cenas no espaço a ausência de som é total) nos parece mais incômodo do que filmes que apresentem esse espaço sideral como um *videogame* barulhento e feérico.

Os sons presentes no filme de ficção científica são os sons de máquinas, alienígenas, sons inumanos. Os elementos naturais foram deixados em segundo plano pelos sons criados artificialmente, muito embora a separação entre natural e artificial já nos pareça uma discussão, de certa forma, ultrapassada. Forças naturais como o vento e o mar são tornados estranhos e assustadores por sua “amplificação e seu destaque na construção, como metáforas de um ambiente devastado” (SOBCHACK, 1987, p. 218). Mesmo esses sons mais próximos de nossa realidade são tratados de modo a gerar uma tensão, eles distanciam-se de nós e, ao mesmo tempo, retornam com uma nova leitura do mundo. São sons da tecnologia.

Os assovios do robô R2-D2 ou as vibrações do sabre de luz *jedi* ajudaram a compor um léxico próprio desse tipo de narrativa. Alguns deles tornaram-se mesmo como que personagens com vida própria. Da parte do público, o que houve foi que, em determinado momento de intensas inovações tecnológicas na indústria cinematográfica – como foram os anos 70 e 80 – a expectativa em relação ao som tornou-se tão grande quanto a expectativa em relação à imagem. “Essas novas criações sonoras iriam alimentar novas possibilidades para *filmes-de-gênero* contemporâneos, especialmente filmes de ficção científica” (WHITTINGTON, 2007, p. 25).

### Electronic Tonalities

O uso de novos sons não foi uma exclusividade do cinema. A música o ajudou a incorporar esses novos elementos, fazendo-o repensar seu conceito de realismo.

As projeções cinematográficas, desde muito cedo, estiveram atreladas a um acompanhamento musical. Esse acompanhamento foi inicialmente adaptado do repertório clássico/romântico dos instrumentistas e pequenos grupos musicais de então. Os primeiros autores a compor músicas especificamente para filmes vieram da Europa e traziam consigo toda essa tradição da música do século XVIII e XIX. O exemplo maior desses autores é o compositor Max Steiner, criador da música de filmes como *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933) e *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). A partir de um determinado momento essa música, com raízes em estruturas tão antigas, incomodou alguns estudiosos:

Não há nada de errado com a música romântica dramática (para quem gosta dela) [...] mas eu dificilmente evito um sorriso quando escuto a música-título de um novo filme, porque nove entre dez vezes é a mesma música-título do último filme que eu vi, não importa de que assunto o filme possa tratar. (CAVALCANTI, 1985, p. 106)

Essas estruturas não comportavam mais as necessidades específicas da época e dos cineastas. Os novos movimentos musicais ainda não tinham sido incorporados à trilha cinematográfica. Alguns compositores tentaram, inclusive, desligar-se da instrumentação tradicional do formato erudito, incluindo instrumentos pouco usuais ou mesmo equipamentos eletromagnéticos desenvolvidos após a Primeira Guerra Mundial. Edgar Varèse, Paul Hindemith e Darius Milhaud foram alguns desses nomes, seguidos, nas décadas de 1940 e 1950 pelos músicos da *musique concrète* e da *elektronische musik*, dentre os quais podemos citar Pierre Schaeffer e Pierre Henry.

Algum tempo após a chegada dessas novas tecnologias e desses novos “sons” o cinema passou a municiar-se para tratar de “novas realidades” de uma

maneira não pensada até então. O compositor Walter Carlos (posteriormente Wendy Carlos), intérprete de autores do período Barroco passa a utilizar, na década de 60, instrumentos desenvolvidos a partir da geração e modelagem eletrônica de ondas sonoras para adaptar peças de autores como Bach, Handel, Haydn, Scarlatti e Monteverdi para uma linguagem moderna. Para isso ele utilizou instrumentos como o *moog*, criado pelo americano Robert Moog em 1964.

Walter Carlos criou a trilha sonora original de filmes como *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)<sup>7</sup> e *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) – este último já como Wendy Carlos. Percebe-se o quanto esses “novos sons” são adequados para criar a atmosfera opressiva e fantástica dos dois filmes. Ele foi também responsável pela música original de *Tron: Uma Odisseia Eletrônica* (*Tron*, Steven Lisberger, 1982), um dos primeiros filmes a se valer da computação gráfica na criação de imagens de síntese.

Sobre a música eletrônica, com suas mais variadas vertentes, pode-se dizer que ela é, talvez, um dos maiores exemplos do quanto o uso de novos sons ou os novos usos de velhos sons evoluíram.

Durante milênios as pessoas aprenderam a ouvir sons que guardavam relações estreitas com os corpos que os produziam. Subitamente, toda a experiência auditiva acumulada em um longo processo de evolução da cultura musical é transformada pelo surgimento dos sons eletrônicos. A audição desses sons não revela as relações mecânicas, concretas e aparentes dos instrumentos acústicos tradicionais, já que estes são gerados através de processos elétricos, invisíveis à nossa percepção. São sons novos e extremamente ricos, mas ao mesmo tempo, conflituosos, já que vêm desvestidos de qualquer conexão com corpos ou gestos. (IAZZETTA, 1997, p. 2)

A música da maioria dos filmes da Era de Ouro da ficção científica (entre os anos 40 e 60) talvez não fosse das mais criativas. De certa forma, por manter-se fiel a uma tradição erudita europeia dos séculos anteriores, andava na contramão do que se fazia de mais moderno em termos de investigação musical. Por esse motivo, alguns realizadores passaram a depositar nos efeitos sonoros uma importância dramática que a música não alcançava. Trocavam, assim, uma sonoridade subjetiva, derivada do emocional, por outra mais objetiva, que expressasse uma racionalidade própria a esse novo ambiente tecnológico. A “música das máquinas” satisfazia esse desejo inato de autenticidade, essa obsessão em tornar verdadeiro o inacreditável.

Um exemplo dessa nova concepção de espaço sonoro pode ser visto na trilha sonora do filme *O Planeta Proibido* (*Forbidden Planet*, Fred Wilcox, 1956). O filme é livremente baseado na peça *A Tempestade*, de Shakespeare, e conta a história da chegada de um grupo de astronautas a um planeta onde residem, sozinhos, um cientista (Dr. Morbius), sua filha (Altaira) e um robô (Robby). Os autores da trilha, Louis e Bebe Barrons, foram colaboradores de John Cage e, aparentemente, influenciados pela obra de 1948, de Norbert Wiener: *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*.

A partir de circuitos eletrônicos que o próprio Louis construiu e com os

quais ele gerava sons inusitados, o casal compôs uma trilha que funcionava como paisagens sonoras<sup>8</sup> para determinados momentos do filme. Os próprios autores resistiam em considerar seu trabalho como musical, mas, de fato, longe de ser composta apenas de sons estranhos, a partitura funcionava narrativamente, desenvolvendo motivos associados a personagens, bem como eventos e climas. Chamaram sua música de *Electronic Tonalities*.

Um compositor bastante tradicional e autor de músicas para diretores como Alfred Hitchcock e Orson Welles, Bernard Herrman descreve seu trabalho para o filme de Robert Wise, de 1951, *O dia em que a Terra parou*:

O filme com as técnicas mais experimentais, mais *avant-garde*, foi o que eu fiz para Robert Wise, *O dia em que a Terra parou*. Naquele tempo nós não tínhamos sons eletrônicos, mas a partitura tinha muitas características eletrônicas que ainda não se tornaram antiquadas: violinos elétricos, contrabaixos elétricos, dois *theremins* elétricos, alto e baixo, quatro pianos, quatro harpas e uma seção muito estranha de uns 30 metais esquisitos. Alfred Newman disse que a única coisa de que precisávamos era uma garrafa térmica elétrica, o que ele providenciou. (apud SOBCHACK, 1987, p. 211)

Esse filme foi um dos primeiros a usar a invenção de Leon Theremin<sup>9</sup> em conjunto com instrumentos tradicionais para criar uma ambientação tanto futurística quanto de suspense.

### Conclusão

Durante muito tempo, uma tendência interpretativa das ciências sociais contaminou nossa abordagem da experiência artística. Esse campo hermenêutico, no qual aparentemente o conjunto visão/racionalidade predominou, esqueceu-se de dar a devida importância a novas formas de cognição. Ao que parece, vivemos tempos um pouco diferentes. Essa apropriação dos sentidos como forma de “estar no mundo”<sup>10</sup> parece ser mais eficazmente levada a cabo pela indústria, especialmente através do “entretenimento”. Esse termo, tão pejorativamente considerado por muitos, parece levar em consideração uma série de mudanças em nossa percepção do mundo. Mudanças muito rápidas e difíceis de acompanhar.

Mesmo dentro da própria indústria cinematográfica essa percepção não foi imediata. O cinema clássico-narrativo americano (com uma dose de reacionarismo típico de qualquer modelo dominante) levou um tempo para se dar conta das potencialidades de sentidos como a audição e o tato na construção da experiência cinematográfica. O modelo narrativo imposto pela indústria teve como consequência um afastamento de outras dimensões do cinema, retomadas pelo cinema expandido dos anos 60/70 e abraçadas pelo que alguns teóricos atuais chamam de *transcinema*.

Da mesma forma que, na modernidade, a urbanização e o ritmo de vida acelerado criavam um hiperestímulo de nossa percepção, a interatividade, tão cara ao atual espaço eletrônico, necessita de uma disponibilidade de nossos sen-



tidos ainda maior. Experiências já antigas, como a reprodução de som em vários pontos da sala de exibição ou telas gigantescas em sistemas como o *Cinerama* e o *Cinemascope*, não obtiveram uma aceitação unânime do público de imediato. Essa experiência foi aprendida com o tempo, os sentidos foram treinados. Hoje, especialmente em filmes que dependem muito de efeitos especiais, vemos uma maior preocupação com esse estímulo dos sentidos do que com a narrativa em si. Não é o caso de avaliar aqui a qualidade deste ou daquele filme, mas podemos pensar em como a experiência, não aprisionada por uma narrativa tradicional, pode se tornar mais rica. Mary Ann Doane identifica nessa supremacia da narrativa dos filmes de Hollywood a partir da década de 30 uma questão ideológica. Se a perspectiva sonora da cena fosse obedecida – diferentes planos sonoros para diferentes pontos no quadro – a posição do espectador acabaria por confundir-se com a dos acontecimentos na tela. Para que a inteligibilidade dos diálogos – característica essencial dos *talkies*<sup>11</sup> – fosse preservada, a perspectiva realista do som deveria ser suavizada.

Se o som é simplesmente usado para confirmar a ideologia do visível, para reafirmar a noção de que o mundo é igual ao que parece, ele necessariamente desrespeita a fala que pertence ao indivíduo, define e expressa sua individualidade e distingue o indivíduo do mundo. (DOANE, 1985, p. 58)

O novo espaço eletrônico modifica nossa relação com o espaço atual e com nossas próprias formas de cognição. Essa nova “identidade terminal”, por menos material que possa parecer, ainda precisa de uma percepção de realidade. O corpo ainda é exigido como mediador dessa relação, muito embora acoplado a novos sistemas tecnológicos. De qualquer forma, falar de sentidos como funções isoladas ou hierarquizadas também me parece insuficiente. Mais apropriado, talvez, seria falar de um “entre-sentidos”, um espaço proprioceptivo. Quero crer que o som (compreendendo também uma dimensão tátil), expandindo a experiência para além da visão somente, ajude na construção desse novo espaço.

Em seu livro *Esculpir o Tempo*, Andrei Tarkovski fala do uso da música eletrônica no cinema. Podemos, é claro, estender o alcance dessas observações e pensar como o som eletrônico, livre da necessidade de um objeto concreto, eleva nossa percepção do mundo a um patamar mais abrangente:

A música eletrônica parece-me oferecer possibilidades infinitamente valiosas ao cinema. [...] Além do mais a música eletrônica tem a capacidade exata de se dissolver na atmosfera sonora geral. Pode ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões... Ela pode ser como a respiração de uma pessoa. (2002, p. 191-196)

### Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana. *Espectros da ficção científica: a herança sobrenatural do Gótico e do Cyberpunk*. 2004. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

BALÁZS, Béla. Theory of the film: sound. In: WEIS, Elisabeth & BEL-



TON, John (Ed.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_. *The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema*. In: ROSEN, Philip (Ed.). *Narrative, apparatus, ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.

BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005. 2 v. V. 1.

BOISSIER, Jean-Louis. *La relation comme forme: l'interactivité en art*. Genève: Éditions du Mamco, 2004.

BUKATMAN, Scott. *Terminal identity: the virtual subject in postmodern science fiction*. Durham: Duke University Press, 1993.

CAVALCANTI, Alberto. Sound in films. In: WEIS, Elisabeth & BELTON, John (Ed.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DOANE, Mary Ann. Ideology and the Practice of Sound Editing. In: WEIS, Elisabeth & BELTON, John (Ed.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

FELINTO, Erick. *A religião das máquinas*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

\_\_\_\_\_. Posthuman.com: cibercultura e pós-humanismo como temas comunicacionais. In: FREITAS, Ricardo Ferreira & NACIF, Rafael (Org.) *Redes urbanas: comunicação, arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

\_\_\_\_\_. O corpo impuro: sobre a digitalização da matéria no imaginário da cibercultura. In: CD-ROM da COMPÓS. Universidade Metodista, São Ber-

nardo do Campo, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.

IAZZETTA, Fernando. *A música, o corpo e as máquinas*. 1997. Disponível em: < <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/opus.pdf> > . Acesso em: 17 ago. 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

71

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

OLIVEIRA, Fátima Régis de. De Metrópolis a Johnny Mnemonic: as cidades da ficção científica e a construção da espacialidade humana na modernidade e na atualidade. In: FREITAS, Ricardo Ferreira & NACIF, Rafael (Org.) *Redes urbanas: comunicação, arte e tecnologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina*. INTERCOM. Belo Horizonte, 2003.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela & MARTINS, Índia Mara (Org.) *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom, 2007.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-].

RIFKIN, Jeremy. *A era do acesso: a transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia*. São Paulo: Makron Books, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 1997.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Comunicação e ciência: estudos de representações e outros pensamentos sobre mídia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SOBCHACK, Vivian. *Screening spaces: the american science fiction film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

72

\_\_\_\_\_. *The adress of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WHITTINGTON, William. *Sound design and science fiction*. Austin: University of Texas Press, 2007.

## Notas

<sup>1</sup>Não tema, a ilha está cheia de ruídos, / Sons e doces melodias que dão prazer e não ferem: / Às vezes mil instrumentos ressonantes / Sussurram em meus ouvidos; e vozes antigas, / Que, se eu tivesse acordado após um longo sono, / Me fariam dormir de novo; e então no sonho / Pareceu-me que as nuvens se abririam e mostrariam as riquezas, / Prontas para cair sobre mim, tanto que quando acordei / Eu chorei para sonhar outra vez.

<sup>2</sup>Um registro também de um tempo, mas deixemos essa discussão para outra ocasião.

<sup>3</sup>Opomos aqui, seguindo a idéia deleuziana (também utilizada por Pierre Lévy), o virtual ao atual. Para Deleuze o virtual não é contrário ao real porque “o virtual possui uma plena realidade como virtual. [...] O virtual deve ser definido como uma parte própria do objeto real – como se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva.” (DELEUZE, 2006, p. 294)

<sup>4</sup>André Parente, ao discutir o texto de Baudry, utiliza o termo “dispositivo” para designar não apenas a arquitetura, o espaço cinematográfico, mas também uma série de relações que aproximariam sua abordagem do conceito de “dispositivo” dos moldes foucaultianos. Segundo o meu ponto de vista, a idéia de Baudry fica mais circunscrita aos aspectos arquiteturais e psicológicos da experiência cinematográfica, sendo, assim, distinta da idéia de “dispositivo” como Foucault apresenta. Esse termo foi traduzido como “aparelho” no texto “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, publicado no livro “A experiência do cinema”, organizado por Ismail Xavier.

<sup>5</sup> Cf. BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base.” In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

<sup>6</sup> Esse mecanismo (grandes subwoofers Cerwin-Wega posicionados sob a tela e amplificados com 1.600 watts de potência) tinha a finalidade de reproduzir frequências em torno de 40 Hertz com uma pressão sonora de 110-120 decibéis.

<sup>7</sup> O tema principal do filme é uma adaptação de “Música para o funeral da Rainha Mary” de Henry Purcell (1659-1695). A música é executada utilizando-se as diversas possibilidades timbrísticas do moog.

<sup>8</sup> Utilizo o termo cunhado por Murray Schafer por entender que, a partir de um determinado estágio de desenvolvimento tecnológico – especificamente de tecnologias eletrônicas –, o mundo se viu envolvido por uma nova e distinta paisagem sonora, em um processo que se seguiu àquele a que Schafer chamou de “Revolução Elétrica”. Cf. “A afinação do mundo”.

<sup>9</sup> O físico russo Lev Termen, (depois mudou seu nome para Leon Theremin) criou em 1919 um instrumento – que levou o seu nome – que consistia em uma caixa com duas antenas. Uma dessas antenas controlava o volume e a outra a frequência da onda sonora. Tais características eram modificadas sem que o intérprete tocasse nas antenas, apenas aproximando ou afastando delas suas mãos.

<sup>10</sup> Para Heidegger, o “estar-no-mundo” designa uma referencialidade, uma relação inseparável entre sujeito e objeto. O “estar-no-mundo” e o “estar-na-verdade” (este conseqüência do primeiro) demonstram, claramente, uma intenção de captar a “verdade profunda” dos fenômenos. (Cf. GUMBRECHT, 1998, p. 137-151) Essa abordagem de caráter hermenêutico me parece insuficiente para tratar adequadamente da experiência cinematográfica. Mesmo a fenomenologia transcendental de Husserl demonstra uma preocupação com essa “verdade” científica. Diz ele: “volto-me para o objetivo presumido de uma ciência verdadeira. Em conseqüência, não poderia evidentemente nem emitir nem admitir como válido nenhum julgamento, se não o obtenho a partir da evidência, ou seja, em experiências em que as ‘coisas’ e os ‘fatos’ em questão me são apresentados ‘em si’.” (HUSSERL, 2001, p. 31). Merleau-Ponty, em sua “Fenomenologia da percepção”, considera a consciência como encarnada no corpo e este como sujeito no mundo. Assim, ele tenta evitar um dualismo cartesiano entre sujeito e objeto, típico de uma corrente naturalista da filosofia. A percepção é feita a partir de uma relação dialógica e dialética entre sujeito e objeto. Sobchack (1992) lembra que o sentido, para a fenomenologia existencial de Ponty, surge como a síntese da experiência subjetiva e objetiva do fenômeno. Nós experimentamos e alteramos nossos sentidos, refletimos sobre nossa experiência, mudamos nossa posição e nossa perspectiva em relação aos horizontes que o mundo nos dá ilimitadamente.

<sup>11</sup> Tipo de filmes das décadas de 30 e 40 em que o diálogo era o elemento principal de transmissão de informação. O fascínio exercido por esse tipo de filme foi devido, principalmente, à novidade do som sincronizado. Tãmanha era a força dessa novidade que a própria montagem cinematográfica, que atingira um certo nível de agilidade e independência com Griffith, passou a se sujeitar aos tempos e restrições dos diálogos. O tamanho médio dos planos aumentou e o posicionamento dos microfones obedecia a um espaço irreal, não condizente com a imagem, para que nenhuma palavra fosse perdida.

# Experiência com jogos digitais e causas sérias

**Carlos Eduardo de Martin Silva**

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Docente do Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH).

E-mail: caduweb@gmail.com

## Resumo

Separar o que é jogo daquilo que não é pode servir para determinar situações em que a seriedade funcione como divisor quanto ao comprometimento e responsabilidade dos agentes. Entretanto, a partir desse entendimento, deixa-se de observar e utilizar elementos ricos em interatividade e estímulos à mobilização que poderiam viabilizar propostas direcionadas para a solução de questões ditas sérias. A análise do jogo Food-force permite o apontamento de alguns aspectos importantes nesse processo de conscientização sobre a utilização do recurso tecnológico e o papel do ser humano.

**Palavras-chave:** Jogos sérios; Interatividade; Imersão.

## Abstract

*Separating what is a game and what is not can be useful to determine situations in which seriousness acts as a divider related to the commitment and responsibility of agents. However, we usually do not pay attention and do not use elements of interactivity and incentives of mobilization that could facilitate proposals directed to the solution of so called "serious issues". The analysis of the Food-force game allows us to appoint some important aspects in the process of awareness about the technology use and the human beings' role.*

**Keywords:** Serious games; Interactivity; Immersion.

## Introdução

O ser humano desenvolve-se em meio a uma série de tecnologias presentes em contextos que variam desde a privacidade dos objetos pessoais até o limite que as redes de comunicação permitem estabelecer, se é que isso, de fato, seja possível. E “o que mais impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e conseqüentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam” (SANTAELLA, 2003, p. 18). Até que medida é possível participarmos desse movimento sem deixar para trás questões que não tenham sido devidamente amparadas pelos benefícios da tecnologia e, mais ainda, pessoas que, às margens dessa evolução, recolham-se sob condições de vida inadequadas e incompatíveis com o extremo oposto, das maravilhas dos novos tempos?

Reconhecer o avanço tecnológico passa não apenas pela utilização de aparatos já desenvolvidos para a solução dos mais diversos problemas, mas, ainda mais, pela sensibilidade em perceber que diversas possibilidades de apropriação de recursos para o bem comum deixam de ser feitas a todo momento, seja pelo desconhecimento ou pela comodidade de se fazer parte de uma pequena e privilegiada parcela da população que naturalmente já tem acesso aos resultados dessa exploração. É com essa expectativa que se trata neste trabalho da oportunidade que os jogos nos abrem para tratar os dois campos (tecnologia e questões globais) como contribuição para a reconstituição de uma sociedade mais justa e capaz de minimizar as mazelas que ela própria produz à medida que explora os recursos naturais, humanos e financeiros.

A partir do momento em que os jogos digitais passam a ser reconhecidos no desenvolvimento de atividades humanas das mais distintas áreas, algumas tentativas de exploração iniciam movimento de criação de títulos baseados em causas de interesse mais amplo. São os chamados “jogos sérios”, que têm o objetivo de informar, alertar, educar, conscientizar, sem abrir mão da diversão e dos desafios apresentados nos outros tipos de jogos digitais, que, como uma nova mídia, permitem que:

[as histórias sejam] contadas de maneira complexa, isto é, graças aos recursos das novas mídias, podem ser apresentadas por diversos pontos de vista, com histórias paralelas, com possibilidades de interferência na narrativa, com opções de continuidade ou descontinuidade da narrativa e muito mais (GOSCIOLA, 2003, p. 19).

Historicamente, se é que podemos tratar o tema dessa forma, devido à atualidade da discussão, a expressão jogos sérios vem sendo freqüentemente associada a propostas pouco criativas e estimulantes, que mínima recompensa oferecem a quem participa. Ignorar as possibilidades de utilização de toda a técnica envolvida nos jogos digitais para o desenvolvimento de produtos com outros enfoques poderia ser um grande equívoco, especialmente se considerarmos que



não é uma questão de substituição, mas sim de ampliação das possibilidades de uso. Pimenta ilustra bem essa questão ao dizer que:

os atuais meios técnicos possibilitaram a construção de processos sógnicos cada vez mais sofisticados, pela articulação dos códigos verbal, visual, sonoro e, até mesmo, gestual, este último estimulado pela interatividade. Tal complexo multicódigos supera a arbitrariedade do verbal, hegemônico até agora [...] os códigos não-verbais têm características próprias, o que implica em processos diferenciados já a partir da percepção (2004, p. 2).

Nesse sentido, investigar os impactos do uso da tecnologia dos jogos digitais torna-se questão relevante para aproximar as experiências de algo que provoque mudanças significativas na forma como as pessoas compreendem e interagem com os temas e desafios propostos, com vistas à reversão desses estímulos a um conjunto de ações coletivas concretas. Como aponta Macedo, trata-se de “construir um novo conhecimento, para um velho e ignorado saber, reduzido à sua boa ou má função instrumental” (1994, p.16).

### Digital: interativo, imersivo e transformador

77

A padronização na transmissão e no armazenamento de dados proporcionada pela digitalização traz uma modificação expressiva na forma como lidamos com os diferentes tipos de informação, favorecendo o desenvolvimento de novos produtos comunicacionais. “O aspecto mais espetacular da era digital está no poder dos dígitos para tratar toda informação, som, imagem, vídeo, texto, programas informáticos, com a mesma linguagem universal” (SANTAELLA, 2003, p. 70-71).

Partindo dos apontamentos de Murray (2003), que relaciona *imersão, agência e transformação* como princípios estéticos do digital, pode-se entender um pouco mais sobre o que permite fazer dos ambientes digitais algo tão fascinante, estimulando a participação do indivíduo de formas que vão além do que o mundo de carne-e-osso é capaz de oferecer.

A *imersão* está relacionada à sensação de preenchimento dos espaços extracorpóreos, ocupando uma área da qual o corpo físico não dá conta devido à sua composição e limitações da estrutura biológica. Como quando se imerge em uma piscina, trabalha-se também com a idéia de fusão, já que o ser e o contexto/ambiente experimentado passam a compartilhar mais do que um contato superficial, mas também características próprias como pressão, temperatura, etc. O conceito abrange também uma intensa influência intracorpórea, à medida que ativa os sentidos, estimula o pensamento e pode provocar reações que variam do medo ao encantamento pleno. Como aponta Huizinga (1996, p. 11), “todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador” o que, devido ao estágio atual das tecnologias eletrônicas, computacionais e biológicas permite-nos relativizar outro argumento do autor, que aborda a diferença de tempo e espaço entre o jogo e o que há fora dele. Afinal, como nos lembra Castells, “as

bases significativas da sociedade, espaço e tempo estão sendo transformadas, organizadas em torno do espaço de fluxos e do tempo intemporal” (1999, p. 504).

Muitas vezes deparamo-nos com obras e experiências tão intensas e repletas de sofisticação, guardadas as devidas proporções para o que cada suporte permite realizar, que é como se faltasse apenas entrarmos nas histórias, dada a sensibilidade da máquina humana em captar esses múltiplos estímulos sensoriais. Falamos aqui da *agência*, que através dos modelos hipermidiáticos e dos jogos digitais permitem dar esse importante passo adiante, fazendo com que não mais apenas assistamos, mas possamos ser representados de forma controlada dentro de tais realidades simuladas. Mesmo assim, verifica-se grande resistência quanto à utilização das tecnologias relacionadas aos jogos digitais em processos historicamente consolidados, como os relacionados à educação e à política.

Esse é o poder da agência, como uma “[...] capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (MURRAY, 2003, p. 127). Oportunamente, Santaella relaciona imersão e agência ao apontar que “quanto maior a interatividade, mais profunda será a experiência de imersão do leitor [ou do jogador, usuário etc.], imersão que se expressa na sua concentração, atenção e compreensão da informação” (2005, p. 394).

A *transformação*, terceiro aspecto apontado por Murray (2003), talvez seja o que mais flexibiliza a construção dos ambientes digitais, já que engloba as possibilidades de modificação de tudo o que os compõe. Segundo a autora, “tudo que vemos em formato digital – palavras, números, imagens, animações – torna-se mais plástico, mais suscetível a mudanças.” (2003, p. 153).

### Jogo

Tem-se um novo terreno que permite a exploração de questões avançadas, mas sob uma outra roupagem, mais sofisticada na forma e revestida de elementos que visam trazer o sujeito para dentro da experiência. Trata-se do jogo, que, com o surgimento das plataformas digitais, possibilita grande expansão das narrativas interativas.

Mesmo reconhecendo o poder que se tem em mãos, muito se perde ao tratar o conteúdo em primeiro plano e deixar de lado a magia e o prazer que o jogar supõe, permitindo ao sujeito viajar pelo novo mundo que está descobrindo, à medida que a história é contada ou construída.

A tecnologia digital permite-nos fazer novas apropriações das estruturas de jogos, já historicamente identificadas por Huizinga (1996), o que estimula o surgimento de uma ampla variedade de possibilidades expressivas, representativas da cultura e da sociedade. Torna-se possível identificar possibilidades de exploração intensa de diversos tipos de experiências através dos jogos digitais, seja pela capacidade de preenchimento dos sentidos, pela possibilidade de agir e produzir modificações na sequência da história ou pela viabilidade de transformação dos

formatos e combinação das informações.

O bom jogo, segundo a abordagem realizada nesse trabalho, talvez seja aquele que inclui, que recebe cada sujeito com as características próprias que o assemelham e diferenciam dos demais, permitindo explorar as habilidades, minimizar as deficiências e atender às necessidades de cada um por acesso e utilização da informação. O acesso passa a ser questão tão ou mais importante que a propriedade, visto o quanto reflete nas relações de riqueza, poder e existência. Como aponta Rifkin:

A defasagem entre os que têm posses e os que não têm é enorme, mas a defasagem entre os conectados e os desconectados é ainda maior. O mundo está se desenvolvendo rapidamente em duas civilizações distintas – aqueles que vivem dentro de portões eletrônicos do ciberespaço e aqueles que vivem do lado de fora deles. [...] A separação da humanidade em duas esferas diferentes de existência – a chamada divisão digital – representa um momento decisivo na história. Quando um segmento da população humana já não é mais capaz de se comunicar com o outro no tempo e no espaço, a questão do acesso assume um significado político de proporções históricas. A grande divisão, na próxima era, é entre aqueles cujas vidas são cada vez mais levadas para o ciberespaço e aqueles que nunca terão acesso a esse novo e poderoso âmbito de existência humana (2001, p. 11-12).

79

Estabelecer a comunicação entre os que têm acesso e os que não têm, nivelando minimamente os dois grupos torna-se fundamental para resgatar boa parte do sentido das questões em pauta, que se perdem à medida que tudo, cada vez mais, converte-se para o formato comercial. Justamente através da tecnologia, suporte dessa nova realidade, pouco observa-se com o intuito de viabilizar o exercício dos papéis sociais que assumimos, o que fica ainda mais nítido ao reconhecermos que:

Nos jogos [...] temos uma oportunidade para encenar nossa relação mais básica com o mundo – nosso desejo de vencer a adversidade, de sobreviver às nossas inevitáveis derrotas, de modelar nosso ambiente, de dominar a complexidade e de fazer nossas vidas se encaixarem como as peças de um quebra-cabeça (MURRAY, 2003, p. 141).

Os princípios estéticos apontados por Murray (2003) podem ser encontrados plenamente na composição dos jogos digitais, servindo para ampliar nossa existência, no sentido de que “[...] na graça e na brincadeira recuperamos a pessoa integral, já que só podemos utilizar uma pequena parcela de nosso ser no mundo de trabalho ou na vida profissional” (McLUHAN, 2000, p. 264). Entretanto, não há qualquer restrição formal que impeça que ações sejam praticadas também fora do jogo propriamente dito, como resultado da reflexão acerca dos temas abordados e daquilo que o sujeito consegue extrair e construir através das experiências individual ou coletiva, o que no presente estudo é reforçado pela possibilidade de trabalharmos diferentes estilos cognitivos (NEGROPONTE, 1995, p. 189) potencializados pelo computador.

### Jogos sérios

A seriedade, em oposição ao jogo, traz consigo elementos que, muitas vezes, inibem a produção de experiências mais sedutoras e eficazes. Conseqüentemente, ocorre uma subutilização dos recursos que permitiriam um acesso amplo e rico. Talvez esteja justamente na relativização desta relação uma alternativa importante de exploração do novo mundo. Afinal, se “[...] o mundo ilusório [concebido com os jogos digitais] tornou-se tão poderosamente sedutor que passou a abranger a própria realidade física”, como afirma Murray (2003, p.37), por que não investir na utilização plena dos recursos que tanto revolucionam a indústria do entretenimento, trazendo soluções práticas para outras questões do dia-a-dia, ditas sérias?

Murray aponta uma questão importante:

Talvez as forças sociais e econômicas nunca consigam levar a atual indústria de entretenimento para além dos lucrativos jogos do tipo “fogo neles!”, dos quebra-cabeças e labirintos. Mas nada impede que desenvolvedores mais sofisticados produzam histórias com mais ressonância dramática e densidade humana, histórias que [...] signifiquem algo (2003, p. 64).

80

E por que não, em vez de criar histórias, atuar nas histórias reais, ampliando os embates comunicacionais existentes, agora em um novo formato, capaz de permitir outros tipos de intervenções pelos cidadãos? Mais uma vez McLuhan reforça essa idéia ao reconhecer que “[...] todos os jogos são meios de comunicação interpessoal e podiam não possuir existência nem significado a não ser como extensões de nossas vidas interiores imediatas [...]” (2000, p. 266-267).

A enxurrada de novos títulos lançados anualmente pela indústria mundial de jogos digitais alimenta o desejo de muitos aficionados por este tipo de entretenimento. Entretanto, quase na totalidade dos casos, este tipo de oferta se restringe aos jogos de diversão pura, em que não há outra causa relevante por trás da experiência disponibilizada. Pois são chamados jogos sérios as “aplicações desenvolvidas com tecnologia e princípios de desenho de jogos que possuem um objetivo principal diferente do puro entretenimento”<sup>1</sup>. As possibilidades desse tipo de jogos abrangem soluções relacionadas à publicidade (*advergaming*), educação (*game-based learning*), notícias (*diverted games*), simulações (*simulations*) e os chamados *edumarket games*, que serão objetos de estudo nesse trabalho.

Os *edumarket games* são ferramentas utilizadas como parte de uma estratégia de comunicação, envolvendo aspectos educacionais, mas com objetivos mais amplos do que a retenção, o aprendizado e a reprodução de conteúdos escolares pré-determinados.

A idéia é levantar questões de interesse amplo, através do suporte multimidiático dos jogos digitais, na tentativa de instigar as pessoas a conhecerem os problemas que afligem a humanidade e a agirem, não só no ambiente do jogo, mas também no lugar real do contexto apresentado. É nesse tipo de jogos que se concentra o presente trabalho, na tentativa de identificar quais elementos podem

contribuir para que ocorram mudanças de compreensão e comportamento.

A pesquisa foi realizada com base no jogo Food-force<sup>2</sup>, desenvolvido pelo Programa Alimentar Mundial (PAM<sup>3</sup>), da ONU. Entende-se ser importante destacar a origem do trabalho para que possamos compreender a proporção que iniciativas desse tipo podem alcançar, de um lado pela abrangência de atuação da ONU, de outro pelo alcance da distribuição realizada através da Web. É a vida digital (Negroponte), criando potencial para exploração de novos ou renovados conteúdos a partir da combinação de inúmeras fontes.

### A proposta do *Food-force*

O jogo em questão levanta o problema da fome mundial e diversas mazelas a ela relacionadas como doenças, desnutrição e subdesenvolvimento. A questão principal está ligada ao fato de uma vida saudável e ativa requerer acesso a alimentos em quantidade, qualidade e variedade adequadas para suprir às necessidades energéticas e nutricionais do indivíduo. Como nem todos têm acesso adequado aos alimentos, fome e desnutrição tornaram-se problemas de dimensões globais.

A experiência do *Food-force* é dividida em seis missões, em que o jogador, que assume o papel de um novo integrante da equipe da ONU, participa de diferentes tipos de desafios, detalhados na sequência deste trabalho. A apresentação de variações sobre uma mesma causa é estimulada por Murray, ao afirmar que, “proporcionando maior controle sobre diferentes espécies de informação, esses dispositivos nos convidam a lidar com tarefas mais complexas e a formular novos tipos de questões” (2003, p. 22).

O jogo é organizado nas seguintes etapas:

a) **Missão 1 – vigilância aérea:** pessoas abandonam suas casas em busca de comida e segurança e cabe ao jogador, utilizando um helicóptero, localizar os grupos necessitados o mais rápido possível, já que a demora nesses casos pode agravar o risco de morte de milhares. Há limite de tempo para realização da tarefa;

b) **Missão 2 – pacotes energéticos:** as questões da fome não envolvem apenas quantidades de comida, mas também o correto balanceamento da dieta. Nessa missão o objetivo é equilibrar os componentes – arroz, óleo, feijão, açúcar e sal – dentro do orçamento disponível, antes que o tempo esgote;

c) **Missão 3 – lançamento aéreo:** em casos com dificuldade de acesso por causa da falta de infra-estrutura, questões de segurança ou devido à urgência de atendimento, a entrega de alimentos é feita através do lançamento de pacotes diretamente dos aviões ou helicópteros, sem pouso. O objetivo do jogador aqui é fazer essas entregas corretamente, tomando cuidado com a direção do vento para evitar perdas;

d) **Missão 4** – compra e entrega: Essa missão prevê a solução de um desafio no estilo puzzle, em que devem ser combinadas as doações de diferentes lugares do mundo para conseguir suprir o estoque de alimentos para os próximos seis meses;

e) **Missão 5 – trajeto dos alimentos:** para que os alimentos arrecadados sejam entregues às pessoas destinadas em maior quantidade e menor perda, é necessário conduzir um comboio de caminhões por perigosas estradas. Além de escolher entre entroncamentos diversos, cabe ao jogador tomar decisões críticas ao encontrar grupos rebeldes, para desviar de minas e reconstruir pontes pelo caminho;

f) **Missão 6 – agricultura futura:** diversos projetos são iniciados para que a própria comunidade possa desenvolver uma estrutura auto-sustentável. Ao jogador caberá cuidar de aspectos como educação, agricultura, treinamento, trabalho, programas nutricionais e prevenção contra HIV, verificando os níveis de satisfação sobre cada aspecto à medida que o jogo evolui. Basicamente é uma questão de escolha sobre onde e quanto investir e acompanhar o desenvolvimento.

## 82

### A experiência com o jogo sério

Quando Alves identifica o jogo como linguagem, “uma forma de dizer, de sinalizar algo, de aprender e interpretar o contexto, podendo ser manifestada por meio da oralidade, da imagem, da escrita, dos gestos e comportamentos” (2005, p.101), reconhece nele características muitas vezes negligenciadas em análises superficiais, focadas na questão do entretenimento puro. Tal constatação aponta a plena capacidade de transformação da experiência virtual em ações concretas, que partem de modificações na atitude quotidiana e permitem a organização de grandes grupos em torno de causas de interesse amplo. Por que limitar o emprego de recursos tão poderosos quando o leque de possibilidades se amplia a cada dia?

A análise do jogo *Food-force* contribui para a identificação de aspectos relevantes para o apontamento dos jogos sérios como alternativas importantes a serem mais bem estudadas e inseridas nos diversos contextos em que o entretenimento digital já está presente, só que agora com o benefício produzido pela relevância dos temas, mais bem reconhecidos e aceitos. Lembremos também a oportunidade de intervenção em campos ainda não explorados ou pelos menos com pouco êxito, e que talvez tenham aí uma alternativa para solução de problemas, afinal, a comunicação entre as pessoas e o relacionamento delas com a natureza, em função de produção/consumo, experiência e poder, cristalizam-se ao longo do tempo (CASTELLS, 1999, p. 33) e requerem ações que reconheçam a nova composição sociocultural bem como o conjunto de tecnologias que a permite funcionar.

Eis as principais características observadas:

a) **Formato:** jogo sério não significa jogo chato. Ao contrário que os tipos de questões abordadas possam sugerir, a seriedade diz respeito aos temas abordados, o que não exclui os elementos de diversão presentes nos demais jogos e desejados pelos jogadores. Dessa forma, explorar diferentes visões e formas de desafio torna o Food-force uma proposta avançada tanto em termos técnicos quanto da experiência propriamente dita:

Grande parte dos adultos não consegue ver como é que as crianças aprendem com os jogos eletrônicos. A suposição generalizada é a de que esses brinquedos hipnóticos as transformam em viciados cheios de tiques, possuindo, ademais, menos características redentoras do que a televisão. Não há dúvida, porém, de que os jogos eletrônicos ensinam estratégias às crianças e exigem delas uma capacidade de planejamento que lhes será útil em sua vida futura. (NEGROPONTE, 1995, p. 194-195)

b) **Contextualização:** ao ver representadas temáticas vinculadas a questões do mundo em que vive, o jogador encontra mais argumentos que o incentivam a encontrar as soluções mais adequadas a cada problema apresentado, como que em uma transferência mútua entre os suportes físico real e o digital. Como destaca Santaella, “os elementos da cultura [...] têm significado para os indivíduos que dela participam [...]. Para entender os elementos da cultura tanto a forma quanto a função devem ser exploradas [...]” (2003, p. 44);

c) **Validação:** após a realização das missões, é apresentado conteúdo em diferentes formatos, como áudio e vídeo, que visam garantir que a transmissão dos principais aspectos envolvidos com o tema seja feita com sucesso, reforçando a assimilação.

### Considerações finais

As relações existenciais entre o representante e o que é representado nos jogos digitais começam a ficar cada vez mais fortes, dado o esfumaçamento da divisa entre o que é jogo e o que não é. O jogo, como espaço comum de experimentação de tudo aquilo que o homem é capaz de imaginar, pode, de fato, conduzir as pessoas para a mudança de hábito, aproveitando do suporte digital a capacidade plena de modificação daquilo que há. Assim, deve-se investir na remoção das barreiras que impedem o florescimento desse lugar comum de transações comunicacionais, incentivando o desenvolvimento de todo tipo de experimento, e, por que não, dos jogos sérios, que talvez sejam uma grande oportunidade de intervenção, ávidos por exploração.

Independentemente de como os relacionamentos sociais iniciam e evoluem, a interferência da tecnologia sobre a forma das pessoas se organizarem e



compartilharem suas experiências não deve ser ignorada. Mas longe de substituir as formas tradicionais de contato humano, as soluções baseadas nas plataformas de jogos digitais surgem como possibilidades de interação rica, ao mesmo tempo em que são meios de resgate de valores e relações depreciadas. Promover o acesso é permitir que as experiências sejam cada vez mais compartilhadas, que as trocas sejam de verdade e que o grande jogo – o da vida – continue.

*Food-force*, por fim, não apresenta indícios de que provocou ou provocará mudanças radicais no modo das pessoas agirem, mas certamente mostrou que é possível utilizar a os recursos de multimídia com extrema qualidade e provocar experiências tão ricas quanto os jogos desenvolvidos pela grande indústria mundial da área. E, à medida que outras intervenções com jogos sérios começam a acontecer, novas perspectivas se abrem nessa fusão de ficção e realidade, com novos temas e desafios, na busca pela modificação da postura do homem.

### Referências bibliográficas

ALVES, Lynn R G. *Game over: jogos digitais e violência*. São Paulo: Futura, 2005. 255p.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. (A era da informação: economia, sociedade e cultura. V.1). 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do game à tv interativa*. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MACEDO, Lino de. *Ensaio construtivistas*. 4ª ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MURRAY, Janet. H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PIMENTA, Francisco J. P. *Redes multicódigos: Possibilidades Semióticas para o Ativismo Global*. In: Anais do XIII Compós. SP: UMESP, 2004.

RIFKIN, Jeremy. *A Era do Acesso*: a transição de mercados convencionais para networks e o nascimento de uma nova economia. São Paulo: Makron Books, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora visual verbal, aplicações na hipermídia. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2005.

### Notas

<sup>1</sup>Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Serious\\_game](http://en.wikipedia.org/wiki/Serious_game)>. Acesso em: 10 ago. 2007.

<sup>2</sup> Disponível em: < <http://www.food-force.com/pt/>>. Acesso em: 22 out. 2008.

85

<sup>3</sup> O PAM, a agência das Nações Unidas responsável pela ajuda alimentar, é a maior organização humanitária do mundo. Fundado em 1963, assiste em média 90 milhões de pessoas por ano – incluindo 56 milhões de crianças – em mais de 80 países. O seu objetivo é erradicar a fome e ajudar os destituídos a saírem da pobreza. A assistência visa os mais necessitados como crianças desnutridas, crianças em idade escolar, órfãos, vítimas de desastres naturais e conflitos armados. Mais informações e texto original disponíveis em no endereço <<http://www.wfp.org/portuguese>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

# Cultura e mito nas organizações: análise dos sentidos construídos sobre a morte de Roberto Marinho

**Virgílio César da Silva e Oliveira**

Doutorando em Administração pelo Programa de Pós-Graduação  
em Administração da Universidade Federal de Lavras – PPGAD/UFLA  
E-mail: virgilio@ufla.br

**Paulo José Silva**

Doutorando em Administração pelo Programa de  
Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Lavras – PPGAD/UFLA  
E-mail: paulojoses@yahoo.com.br

**Maria Cecília Pereira**

Doutora em Administração pelo Programa de Pós-Graduação  
em Administração da Universidade Federal de Lavras – PPGAD/UFLA.  
Professora da Faculdade Pitágoras de Administração Superior - Belo Horizonte (MG)  
E-mail: cecilia@navinet.com.br

**Mozar José de Brito**

Doutor em Administração pela Universidade de São Paulo  
Professor do Programa de Pós-Graduação em Administração da  
Universidade Federal de Lavras – PGAD/UFLA  
E-mail: mozarjdb@ufla.br

**Resumo**

Este artigo analisa os sentidos associados à morte do jornalista Roberto Marinho, divulgados pelo jornal Folha de São Paulo. Emprega, para tanto, as orientações da abordagem sócio-construcionista. Em seu referencial teórico, o trabalho detalha o conceito de cultura organizacional, seus artefatos e o papel da morte na mitificação de líderes organizacionais. Os resultados sugerem que, em sua face biológica, a morte de Roberto Marinho reflete a ausência definitiva do homem e do líder. Em sua vertente social, a morte do jornalista não extingue a influência do líder carismático, valorizado por seu legado.

**Palavras-chave:** Roberto Marinho; cultura organizacional; mitos organizacionais; construcionismo social.

**Abstract**

*This paper analyses those meanings associated to the journalist Roberto Marinho's death, widespread by Folha de São Paulo. It uses the orientation from the socio-constructionist approach. In its theoretical reference, the study details the concept of the organizational culture and its artifacts and also the role of the death on creation of myths about the organizational leaders. The results suggest that, in its biological profile, the Roberto Marinho's death reflects the definitive absence of the man and leader. In its social slope, the journalist's death do not extinguish the influence of charismatic leader, giving the real worth to this legacy.*

**Keywords:** Roberto Marinho; organizational culture; organizational myths; social constructionism.

**Introdução**

A morte dos fundadores de empresas, seus antecedentes e desdobramentos têm despertado a atenção de acadêmicos e consultores, principalmente no que se refere à sucessão familiar e à mudança na trajetória dos negócios. Poucas pesquisas, contudo, buscam compreender o sentido social dessa morte e o modo pelo qual ela favorece a sedimentação e a disseminação da visão, dos valores e dos feitos dos empreendedores.

A morte, inevitável e inegociável, é concebida de diferentes formas. Sua percepção é influenciada por elementos que incluem a cultura, as crenças, as experiências e a idade dos indivíduos. Os sentimentos associados a ela são, portanto, complexos, relativos e mutantes (GOMES et al., 2002).

No campo organizacional, a morte do fundador pode gerar benefícios para a empresa se os sucessores promoverem inovações e implementarem idéias antes rejeitadas. Pode determinar, ainda, retrocessos se ela ampliar conflitos e revelar a falta de coesão ou competência das novas gerações. Em muitos casos, transições planejadas preservam os valores essenciais do empreendedor integrando-os às

inovações culturais, estruturais e tecnológicas.

Para ser bem sucedida, tal tarefa deve promover alterações no universo simbólico da organização e de seus *stakeholders*. A perspectiva da ausência definitiva do líder pode favorecê-la ao promover a mitificação de seu papel social, a valorização de sua visão de mundo e a reprodução de suas histórias.

Tendo essas considerações como ponto de partida, o artigo busca compreender os sentidos associados à morte do jornalista Roberto Marinho, disseminados pelo jornal *Folha de São Paulo*, tendo por base entrevistas com empresários, políticos, funcionários, escritores e jornalistas. Editoriais desse jornal também foram analisados.

Para tanto, o trabalho emprega as orientações da abordagem sócio-construcionista, que defende que os significados de um fenômeno são construídos socialmente de acordo com as especificidades históricas e culturais do contexto em que se inserem.

### Mitos organizacionais e o papel da morte em sua constituição

A relação entre cultura e administração passou a atrair a atenção de acadêmicos e gestores a partir da década de 1970 devido ao vigor da indústria japonesa no Ocidente (MORGAN, 1996). Considerando a expressão “cultura organizacional” resultado da interseção dos conceitos de cultura (oriundo da antropologia) e organização (estabelecido pelas teorias de gestão) observa-se que ela admite cinco concepções particulares (SMIRCICH, 1993).

A primeira enxerga a cultura como algo que atende às necessidades biológicas e psicológicas dos seres humanos. Sua interação com a noção de organização (como instrumento social para execução de tarefas) gerou um campo de interesse denominado administração comparativa ou cultural cruzada, que procura compreender padrões de crenças e práticas gerenciais em diferentes regiões.

A segunda, que busca delinear o modo como a cultura interfere nos processos organizacionais, compreende a organização como um organismo adaptativo que estabelece trocas constantes com o ambiente. A cultura é considerada um mecanismo regulatório, capaz de agregar indivíduos em estruturas sociais.

A vertente da cognição organizacional tem sua origem na combinação de cultura (como um conjunto de percepções compartilhadas) e organização (como um sistema de conhecimentos fundado numa rede de significados subjetivos compartilhados). Sua atenção volta-se para percepções e regras que coordenam a ação individual em coletividades.

Uma quarta concepção da relação cultura-organização, definida por simbolismo organizacional, trata a dimensão cultural como um sistema de símbolos e significados compartilhados. Entende, ainda, a organização como um construto de padrões de discurso. Seus seguidores buscam decifrar e interpretar padrões

simbólicos de conduta que criam e sustentam o senso de organização.

Finalmente, pesquisadores focados em processos organizacionais inconscientes entendem a cultura como uma projeção da infra-estrutura não-consciente e universal da mente humana e a organização como uma manifestação de processos inconscientes. Seu propósito é a imersão no interior da dimensão organizacional aparente (SMIRCICH, 1993).

Os fundamentos da segunda abordagem – em que as organizações são capazes de construir ritos, mitos e outros artefatos que orientam processos e condutas – alinham-se aos propósitos deste artigo.

A cultura organizacional e seus artefatos representam um vigoroso campo de reflexão e pesquisa. Kilmann et al. (1988) dividem os artefatos culturais em três categorias: verbal, comportamental e física. Mitos, heróis e histórias integram a primeira, ritos e cerimônias a segunda e os símbolos a terceira.

Embora sob uma perspectiva crítica, Aktouf (1993) enxerga o mito como o principal elemento capaz de favorecer a emergência de crenças, valores e identidades. Machado (1998, p.3) o vê como “[...] histórias fictícias e consistentes com os valores organizacionais, [...] uma narrativa dramática de eventos imaginados, com o objetivo de explicar origens e transformações organizacionais”. Os ritos são definidos por Fleury (1992, p. 19) como “[...] um conjunto planejado de atividades, relativamente elaborado, combinando várias formas de expressão cultural, as quais têm conseqüências práticas e expressivas”. Os símbolos, por fim, são elementos capazes de representar valores e crenças organizacionais tornando-os tangíveis e relativamente administráveis.

### Mitos organizacionais

O sentido grego da palavra *mythos* refere-se à narração pública dos feitos lendários de uma comunidade. Contudo, seu significado antropológico torna essa narrativa uma solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram justificativas ou respostas no mundo real.

Um evento explicado de modo recorrente pelo mito é a fundação de uma instituição social. Nesses casos, seu emprego pretende estabelecer um vínculo com o passado como origem, ou seja, com o passado que não cessa, que se mantém eternamente presente. O mito torna-se, portanto, um impulso à repetição de algo imaginário, que impede a percepção da realidade tal como ela é. Em outras palavras, o mito fundador é aquele “[...] que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (CHAUÍ, 2004, p. 9).

Ainda segundo esta autora, o mito fundador provê um repertório inicial de representações da realidade e, em cada etapa da formação histórica da instituição (ou organização), ele é reorganizado em sua hierarquia e em seu sentido

pela adição de novos aspectos ao significado original. As ideologias resultantes alimentam-se das representações geradas no ato da fundação (atualizando-se em busca de adequação histórica). Um mito, sob novas roupagens, pode repetir-se indefinidamente.

A perpetuação do mito se dá, de modo mais freqüente, por meio da linguagem. Assim, de acordo com Barthes (1985), o mito é uma fala. Contudo, ele não é uma fala qualquer. Ele representa um sistema de comunicação, uma mensagem escolhida pela história e sustentada por diversas representações como discursos, documentos, fotografias etc. Nas organizações, a missão e a declaração de valores, definidas normalmente em processos de planejamento estratégico, desempenham esse papel. Ainda que pareça contraditório, o mito não pode ser reconhecido pelo seu objeto ou por sua matéria (dado que todo significante pode ser arbitrariamente dotado de significado). Seu estudo, a mitologia, deve derivar da interface entre a semiologia (como ciência das formas) e a ideologia (como ciência histórica). Assim, a história fornecerá à forma suas analogias (BARTHES, 1985).

Na base de tais analogias encontram-se os arquétipos, modelos que representam atos ou objetos revelados por deuses ou heróis. Em sociedades tradicionais ações e artefatos cotidianos só se tornam reais na medida em que imitam ou reproduzem um arquétipo. A realidade, portanto, só se torna acessível pela repetição ou pela participação ritual. Tudo aquilo que não possui um modelo exemplar pode ser considerado desprovido de sentido.

Muitas organizações empregam ritos de admissão e socialização que reforçam os valores prezados ou instituídos pelo fundador. A IBM, por exemplo, herdou de Thomas Watson a “Filosofia IBM” que, continuamente reproduzida, prega o respeito ao indivíduo, a excelência no atendimento aos clientes e a busca por desempenho superior (CLUTTERBUCK, CRAINER, 1993).

Uma segunda função do arquétipo ou, mais precisamente, da reprodução arquetípica refere-se à abolição do tempo. Por meio desse processo os homens podem ser projetados para a época em que os arquétipos foram revelados. Abandona-se, portanto, a linearidade e a irreversibilidade do tempo, que passa a ser regido por ciclos. Abandona-se, em última análise, a história. Dotada de eventos e personagens singulares, a história não resiste muito tempo ao processo de mitificação. Assim, um acontecimento só perdura na memória coletiva na medida em que se aproxima de um modelo mítico. A memória, inábil em reter o particular, recorre a estruturas, categorias e arquétipos (ELIADE, 1969).

Em síntese, a transformação de fatos e pessoas em elementos míticos viabiliza sua permanência social e organizacional. Entretanto, o preço a ser pago é a deformação do particular, do identitário. Mitos e ritos evocam o começo absoluto, o instante inicial, a ação visionária e a plenitude de um presente que é avesso às referências históricas.



### A morte e seu papel na mitificação de líderes organizacionais

Os seres humanos lidam com a morte de modo absolutamente particular. Apenas nós temos consciência de nossa finitude. A relevância de tal fato eleva a morte à condição de fenômeno social total, pois nesses eventos “[...] exprimem-se, ao mesmo tempo e de uma só vez, toda a espécie de instituições: religiosas, jurídicas, morais [...], econômicas [...], sem contar os fenômenos estéticos nos quais desembocam tais fatos e os fenômenos morfológicos que manifestam essas instituições” (MAUSS, 1974, p. 41).

A morte, enquanto processo social, é capaz de unir ou desagregar pessoas, fortalecer ou degradar laços familiares, estabelecer a solidariedade ou despertar a competição por bens e direitos econômicos. A ruptura que ela promove gera a redistribuição do poder e o rearranjo de papéis, funções e responsabilidades familiares, organizacionais e sociais (VILHENA, 2004).

A relação com a morte não permaneceu a mesma através dos tempos. Desse modo, posicionamentos diferentes podem ser identificados em sociedades primitivas, tradicionais e contemporâneas. Contudo, um aspecto é comum a todas as épocas: a ritualização da morte.

Esse ato tem como função minimizar o sofrimento pela finitude biológica e pela perda da individualidade. Desde os tempos mais remotos, a morte suscita emoções que são socializadas em cerimônias fúnebres, nas quais o não-abandono dos mortos confirma a crença coletiva na transcendência humana e na preservação da singularidade.

Em sociedades “primitivas” a morte não era singularizada. Representava, antes de tudo, o resultado de uma influência maléfica externa: um feitiço ou uma obra ancestral. A presença dos mortos no imaginário desses povos era forte, podendo ser notada em evocações espirituais capazes de favorecer eventos naturais (chuvas, colheitas, etc.) ou sociais (caças, guerras, etc.).

Os rituais associados à morte, comunitários até o século XIII, foram modificados em sociedades tradicionais por influência da Igreja Católica. As expressões de violência e de dor cederam espaço ao autocontrole e ao silêncio. O sacerdote, e não o morto, passou a protagonizar as cerimônias. A emergência do individualismo, que restringiu os laços de afetividade ao núcleo familiar, contribuiu para tornar a morte velada e socialmente restrita.

A sociedade contemporânea intensificou esse processo. A morte e seu curso não-gradável tornaram-se vergonhosos e, portanto, objetos de interdição. A medicina e seus profissionais desnudaram-na, eliminando parte de sua carga sobrenatural e mística (BELLATO, CARVALHO, 2005).

Contudo, a morte desempenha um papel fundamental na constituição da personalidade humana. Para Simmel (1998) a vida apresenta uma estreita relação com o sentido que se atribui à morte. Mais do que uma profecia a se cumprir, ela formata nossas ações, ditando seu conteúdo e fixando seus limites. Desse modo,

cada movimento, automático ou voluntário, expressa uma pulsão vital, uma fuga da morte.

Para o autor, a determinação dos seres orgânicos em oposição aos não-orgânicos, não é meramente espacial. Ela é, antes de tudo, temporal. Apenas os seres humanos têm acesso ao sentido temporal de nosso ser. Por isso mesmo, reconhecemo-nos incompletos e precisamos da idéia formal da morte para experimentar a totalidade. A antevisão desta totalidade, a cada instante da vida, é o que Simmel entende por self (FERREIRA, 2000).

A morte, portanto, fecha um ciclo e cobre os indivíduos, assim como os líderes organizacionais, com o manto da totalidade. Os que permanecem, assim como os que virão, não podem mais interagir com seus vícios e virtudes. Restalhes, apenas, a reprodução arquetípica, capaz de abolir o tempo e de dar sentido ao seu legado, que pode incluir as bases da cultura organizacional.

Este argumento é reforçado por Schein (1992) ao defender que as culturas corporativas emergem basicamente de três fontes: a) as crenças, os valores e os pressupostos dos fundadores; b) o aprendizado dos integrantes da organização e c) novas crenças, valores e pressupostos trazidos por outros líderes e membros. A primeira é destacada como a mais relevante.

Para o autor, as organizações não se formam acidentalmente ou espontaneamente, elas são concebidas por seus líderes. Em negócios emergentes, os empreendedores devem fornecer respostas coerentes ao grupo sobre como agir interna e externamente. Devem, essencialmente, conferir estabilidade ao novo sistema evitando indecisões e omissões. Líderes carismáticos ou tradicionais podem marcar fortemente suas organizações. Esse poder foi pioneiramente reconhecido por Max Weber.

O exercício de influência interpessoal, baseado nas qualidades do líder, caracteriza a dominação carismática. A fé que os subordinados depositam em sua capacidade confere legitimidade a tal relação. Estruturas administrativas construídas sob esse modelo tendem a ser flexíveis e instáveis.

A dominação tradicional associa o poder à história e à tradição de indivíduos ou organizações. O costume e o sentimento de adequação às regras institucionalizadas provêm legitimidade a essa forma de condicionamento. O poder, nesses casos, é exercido em função de certa posição adquirida. Os sistemas de sucessão familiar constituem um exemplo típico de relações tradicionais de influência (WEBER, 1999).

### **Abordagem construcionista e aspectos metodológicos**

A proposta sócio-construcionista foi escolhida como instrumento teórico-metodológico, pois considera a produção dos sentidos dos fenômenos por meio da valorização da linguagem cotidiana, expressada em textos, discursos e outros meios. Nesse sentido, a abordagem construcionista, ao considerar o sentido como uma elaboração situada contextual e historicamente, pode contribuir para

uma análise mais consistente do sentido da morte e, especialmente neste estudo, do sentido da morte do fundador de uma grande organização brasileira.

Uma das principais características do movimento construcionista é que o mesmo não possui (ou não admite) uma definição clara, o que existe são alguns elementos e postulados que podem caracterizar uma perspectiva construcionista (ÍÑIGUEZ, 2002). Um primeiro postulado é o questionamento das verdades acatadas, considerando que o conhecimento não é imparcial (FOUCAULT, 1987). Outro postulado é a idéia de que se deve considerar as especificidades e as particularidades históricas e culturais do conhecimento. Um terceiro postulado remete aos processos sociais como fundações ou sustentações do conhecimento, ou seja, o conhecimento sempre é resultado de uma construção coletiva. As ações cotidianas constroem as concepções de mundo (BERGER, LUCKMANN, 1976).

Íñiguez (2002) acredita que todas as formas de interação social são importantes para o construcionismo, mas destaca especialmente a linguagem como forma de interacionismo. Nessa perspectiva, insere-se um quarto postulado no qual o conhecimento é inseparável da ação social, ou seja, todas as condições do mundo são resultados da ação e da negociação social. Trata-se de uma relação mútua na qual se produzem relações de saber e o saber produz relações (ÍÑIGUEZ, 2002). Dessa forma, a ação é uma construção social e a preocupação está na “explicação dos processos por meio dos quais as pessoas descrevem, explicam ou dão conta do mundo (incluindo a si mesmos) em que vivem” (GERGEN, 1985, p. 266).

Pode-se afirmar que a vertente construcionista surgiu como uma crítica a um ponto de vista convencional na psicologia e na psicologia social. Vários elementos diferenciam o construcionismo dessas perspectivas. Um deles é o anti-essencialismo, ou seja, a noção de que nem as pessoas e nem o mundo têm uma natureza determinada. Não existe a diferenciação entre sujeito e objeto. Um outro elemento de crítica é o anti-realismo, a crença de que a construção coletiva gera propriamente a realidade e suas versões.

Além disso, as especificidades histórica e cultural do conhecimento e a consideração da linguagem como uma condição prévia ao pensamento, também representam elementos diferenciadores do construcionismo, pois “[...] a linguagem não é unicamente um meio de exposição. Falar equivale a construir o mundo e o uso da linguagem sempre deve ser visto como uma forma de ação” (ÍÑIGUEZ, 2002, p. 136).

Gergen (1985), um dos primeiros psicólogos sociais a focalizar o conhecimento na perspectiva construcionista, abdica da visão representacionista do conhecimento, a qual tem como pressuposto a concepção da mente como espelho da natureza. O autor adota a concepção de que o conhecimento não é algo que as pessoas possuem em suas cabeças e, sim, algo que constroem juntas. Nessa perspectiva, recorre-se a um trabalho de desconstrução de noções arraigadas na cultura para a criação de espaços para novas construções (GERGEN, 1985; IBÁ-

NEZ, 1994).

A noção de desconstrução implica dizer que não existe uma verdade absoluta e, sim, a verdade das convenções de cada pessoa historicamente e socialmente situada. Sendo contingente, o conhecimento é também produto das estruturas lingüísticas, que são produções sociais (SPINK, 2004).

Assim, a linguagem se mostra essencial para o estudo construcionista, colocando-se, muitas vezes, como a ferramenta metodológica de pesquisa. Para Spink (2004) as práticas discursivas são privilegiadas, pois, por meio delas, é possível analisar os sentidos produzidos.

O sentido, portanto, é uma construção dialógica e interativa. O conhecimento depende das estruturas lingüísticas e do discurso, tomando a linguagem como prática social. As práticas discursivas constituem o foco central de análise da abordagem construcionista, implicando em ações, seleções, escolhas, linguagens, contextos e uma variedade de produções sociais das quais são expressão (POTTER, MULKAY, 1985). O discurso remete às regularidades lingüísticas ou, ainda, ao uso institucionalizado da linguagem. Esse processo de institucionalização pode ocorrer tanto no nível macro, dos sistemas políticos e disciplinares, como no nível mais restrito, dos grupos sociais (SPINK, 2004). A mesma autora expressa o conceito de prática discursiva, onde ele “[...] remete aos momentos de ressignificações, de rupturas, de produção de sentidos, ou seja, corresponde aos momentos ativos do uso da linguagem, nos quais convivem tanto a ordem como a diversidade” (SPINK, 2004, p. 45).

As práticas discursivas têm como elementos constitutivos a dinâmica, as formas e os conteúdos. Os repertórios interpretativos seriam as unidades de construção das práticas discursivas, o conjunto de termos e descrições comuns nos discursos. O parâmetro seria o contexto em que essas práticas são produzidas e os estilos gramaticais específicos. O conceito de repertórios interpretativos permite entender tanto a estabilidade como a dinâmica e a variabilidade das produções lingüísticas humanas (BAKTHIN, 1994).

Além desses elementos, propõe-se o uso de categorias nas práticas discursivas, como estratégias lingüísticas presentes na própria organização da linguagem. Para tanto, a categorização apresenta a possibilidade de expor o posicionamento do emissor da fala e de dar visibilidade às conseqüências daí decorrentes (SPINK, 2004; EDWARDS, 1991).

Os processos dialógicos, por sua vez, não se restringem às produções orais. Podem valer-se de qualquer elemento de comunicação verbal que provoque discussões ativas. O conteúdo do rádio, da televisão, dos sítios da internet pode ser percebido como atos de fala (SPINK, 2004).

A mídia, dentre as várias formas de manifestações discursivas, tem provocado transformações substantivas na forma como as pessoas produzem sentidos sobre fenômenos sociais ou se posicionam diante deles. Neste estudo, a mídia

foi tomada como produtora dos discursos e voz das percepções sobre a morte do jornalista Roberto Marinho. Nas reflexões de Thompson (1995), a mídia compreende uma dimensão simbólica na construção de sentidos, que envolve construção, reconstrução, armazenamento, reprodução e circulação de produtos repletos de sentido. Por outro lado, a mídia também seria um sistema cultural, com uma dimensão contextual na medida em que esses produtos são fenômenos sociais, situados em contextos que têm aspectos técnicos e comunicativos, além de propriedades estruturadas e estruturantes.

A coleta de dados para este estudo fundamentou-se na leitura de textos provenientes do jornal *Folha de São Paulo*. Foram analisados artigos publicados em todas as edições do jornal entre sete de agosto de 2003 (um dia após a morte de Roberto Marinho) e 13 de agosto de 2003 (um dia após a realização da missa de sétimo dia).

Nas análises, predominou a dimensão qualitativa, na qual hipóteses e esquemas de inquirição não são previamente estabelecidos. Para conferir rigor à pesquisa, os meios de análise das práticas discursivas, sugeridos por Spink & Lima (2004), foram cautelosamente seguidos. São esses: a) identificação dos repertórios interpretativos (trechos dos discursos midiáticos que manifestam percepções); b) imersão no conjunto de informações coletadas, deixando aflorar os sentidos sem categorizar a priori; c) definição de categorias, considerando os repertórios interpretativos como estratégias lingüísticas presentes na própria organização da linguagem para classificar e explicar o fenômeno de interesse e d) construção da *árvore de associação* (organização e ligação de elementos dos discursos que permite a visualização dos fluxos de associação de idéias).

Essa seqüência analítica permitiu a visualização dos sentidos atribuídos à morte de Roberto Marinho, presentes em cada categoria identificada. A apresentação dos resultados se deu por meio de ilustrações (trechos representativos dos textos) e analogias (entre os sentidos produzidos e os conceitos que embasam este trabalho).

### Roberto Marinho: a trajetória segundo a Folha de SP

Roberto Pisani Marinho nasceu no Rio de Janeiro no dia três de dezembro de 1904. Filho de Irineu Marinho Coelho de Barros e Francisca Pisani Barros, teve mais dois irmãos e duas irmãs. O pai foi um jornalista importante do início do século XX. Fundou, em 1911, A Noite, um jornal de oposição que logo conquistaria a liderança no mercado de vespertinos (*Folha de São Paulo*. “Empresário influiu durante 7 décadas”. São Paulo, 8 ago., p. A14). Em 29 de julho de 1925, lançou o jornal *O Globo*, com duas edições diárias e uma tiragem inicial de 33.435 exemplares.

Roberto Marinho tinha 20 anos quando foi trabalhar com o pai, como repórter e secretário particular. Vinte e um dias depois, Irineu Marinho faleceu.

Por não se considerar apto a assumir os negócios, Marinho confiou a direção do jornal a um colaborador do pai, Euricles de Matos, enquanto continuava seu aprendizado. Em maio de 1931, com a morte de Euricles de Matos, Roberto Marinho assumiu, aos 26 anos, a direção do jornal. Em dezembro de 1944, comprou a Rádio Transmissora, da RCA Victor, e inaugurou sua primeira emissora, a Rádio Globo (*Folha de São Paulo*. “Empresário influenciou durante 7 décadas”. São Paulo, 8 ago., p. A14).

Em 1957, foi-lhe outorgada, pelo presidente Juscelino Kubitschek, a concessão do canal 4 no Rio de Janeiro. Surgiu, assim, a TV Globo que foi ao ar somente em 1965 (LOBATO, SANTOS, “Globo fatura R\$ 4,5 bi e emprega 20 mil”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago., p. A14, 2003.). Durante o governo de João Goulart, foi concedida a Marinho sua segunda emissora de TV surgindo, então, a TV Globo de São Paulo.

No ramo da política, vários presidentes brasileiros conviveram com Roberto Marinho. O jornalista fez com que seu império jornalístico apoiasse Getúlio, Dutra, Jânio, Castello Branco, Costa e Silva, a junta militar, Geisel, Figueiredo, Tancredo, Sarney, Collor e Fernando Henrique.

Ele apoiou o governo provisório instituído pela Revolução de 1930 e, em 1932, a Revolução Constitucionalista. Com posição editorial sempre cautelosa, fez do combate ao comunismo uma de suas marcas. Com a eleição de Vargas, em 1950, passou a fazer forte oposição. Em 1955, elegeu-se Juscelino Kubitschek (1956-1961), a quem Marinho fez oposição moderada. Na eleição seguinte, apoiou Jânio Quadros mas, em seguida, discordou de sua política externa e se decepcionou com a renúncia, em 1961. Inicialmente foi tolerante com o sucessor de Jânio, João Goulart, mas logo agiu para derrubá-lo. Marinho colocou seus veículos à disposição da oposição e apoiou o golpe militar de 1964. Apoiou os governos que se sucederam após esse ano.

Na década de 1980, a disputa pela sucessão do presidente João Baptista Figueiredo foi para o Colégio Eleitoral. Marinho passou, então, a apoiar a candidatura moderada de Tancredo Neves (PMDB) contra Paulo Maluf (PDS). O jornalista manteve sua influência no governo herdado por José Sarney (1985/90), nomeando ministros e influenciando na escolha dos titulares da área econômica. Na eleição presidencial de 1989, apoiou Fernando Collor de Mello. Em 1994 e 1998, apoiou a candidatura de Fernando Henrique Cardoso.

Roberto Marinho casou-se pela primeira vez aos 42 anos, em 1946, com Stella de Campos Goulart. O casal teve quatro filhos: Roberto Irineu, Paulo Roberto (morto em 1970), João Roberto e José Roberto. Em 1971, com 67 anos, separou-se de Stella e casou-se com Ruth Albuquerque. Em 1991, com 87 anos, casou-se pela terceira vez, agora com Lily Monique de Carvalho.

Apesar de nunca ter escrito um livro, foi eleito, em 1993, membro da Academia Brasileira de Letras. Durante décadas, o jornalista, que sempre gostou de esportes de risco, manteve uma rotina rigorosa de trabalho. Acordava às seis



horas e às nove estava no Globo. Inaugurada a TV, passou a ir às tardes para a emissora (*Folha de São Paulo*. “Jornalista deixa mulher, filhos, netos e bisnetos”. São Paulo, 7 ago., p. A14, 2003).

Nenhum brasileiro acumulou tanto poder ao longo do século XX como Roberto Marinho. Criador do maior conglomerado de mídia e entretenimento do Brasil, seu império cresceu sem interrupção ao longo de sete décadas. Com uma fortuna familiar estimada em US\$ 1 bilhão, seu nome constou na lista dos homens mais ricos do mundo, elaborada pela revista *Forbes* (Edição 2002).

Em 2003, as Organizações Globo empregavam vinte mil profissionais e faturavam R\$ 4,5 bilhões por ano. Seu negócio está entre os maiores grupos de comunicação do mundo. Suas empresas são líderes em quase todos os segmentos em que atuam: televisão (aberta e paga), rádio, jornais, revistas e Internet (CASTRO, D. “Conglomerado fatura R\$ 4,5 bilhões”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 ago., p. A13, 2003).

Vencido pela idade, Roberto Marinho foi participando cada vez menos das atividades de suas empresas. Em depoimento gravado no final de 2000, a memória já estava fraca e seletiva, fixada apenas em *O Globo*, o vespertino de Irineu Marinho que deu origem ao império (*Folha de São Paulo*. “Empresário influenciou durante 7 décadas”. São Paulo, 8 ago., p. A14, 2003). O jornalista faleceu em seis de agosto de 2003, aos 98 anos, vítima de uma trombose que desencadeou um edema pulmonar. Ao ser operado não resistiu. Deixou a viúva, Lily de Carvalho Marinho, três filhos, onze netos e cinco bisnetos.

### Os sentidos produzidos sobre a morte de Roberto Marinho

Dois repertórios interpretativos emergiram da análise dos discursos. O primeiro refere-se à morte em seu sentido biológico, inevitável e irreversível. O segundo reflete seu sentido social, onde a ausência física é incapaz de extinguir a influência dos valores e do exemplo do jornalista. Os fragmentos abaixo ilustram estas afirmações:

“A morte de Roberto Marinho encerra uma existência longa e fecunda que se entrelaça com toda uma era da vida nacional” (*Folha de São Paulo*. “Editorial: Roberto Marinho”. São Paulo, 8 ago., p. A2, 2003).

“Acaba um momento em que os grandes homens eram os grandes jornais. Encerra-se um ciclo” (*Folha de São Paulo*. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A13, 2003).

“Não há perda, a alma dele está legada para o Brasil” (Relato de escritora. *Folha de São Paulo*. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A12, 2003).

“A importância de sua obra em nossas vidas está no fato de que, mesmo após a sua morte, ele continuará sua obra, trazendo informações aos lares e escritórios, nos ajudando a compreender melhor a complexidade e o imenso potencial desse país” (Relato de empresário. *Folha de São Paulo*. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A14, 2003).



As noções de descontinuidade e continuidade, associadas respectivamente ao homem e ao mito Roberto Marinho, desdobram-se em diferentes categorias que representam elementos inscritos contextual e historicamente nos discursos. Assim, “liderança tradicional” e “perda” vinculam-se à dimensão humana do jornalista enquanto “liderança carismática”, “legado” e “reprodução arquetípica” aproximam-se de sua face mitológica.

O homem Roberto Marinho emerge dos discursos como o profissional tenaz, empreendedor, formado na rotina do jornal que herdara do pai. Confiando a condução de *O Globo* a Euricles de Matos, “[...] a quem obedecia sem discutir” (CONTI, “Lembranças de Roberto Marinho”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 ago., p. E4, 2003), o jornalista passou a acompanhá-lo, intensificando seu aprendizado. Seis anos depois, assumiu os negócios transformando-os no maior conglomerado de mídia da América Latina.

As noções de declínio e perda também são relacionadas à sua dimensão humana. Nestes momentos, o empresário aparece destituído de seu poder e, até, de sua singularidade social. Torna-se, portanto, um homem comum que vê sua influência e suas capacidades declinarem com o passar do tempo. O trecho abaixo manifesta esse sentido:

[...] num outro Carnaval, na mesma casa, já não havia nenhum político. Eles foram os primeiros a perceber que o patriarca da Globo paulatinamente deixava de exercer o poder, na medida em que diminuía a sua capacidade de concentração e de entendimento das nuances da política nacional. Roberto Marinho assistiu a um pedaço do desfile do Sambódromo. Ficou impressionado com a nudez generalizada [...]. ‘Mas você tem certeza que a televisão está mesmo na Globo?’, perguntou a Lily, sua mulher. ‘Então vou ligar para o Boni’, disse, referindo-se ao vice-presidente executivo da rede, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. Depois, achou melhor telefonar no dia seguinte. Acabou não telefonando. A Globo andava sozinha, sem ele (CONTI, M. S. “Lembranças de Roberto Marinho”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 ago., p. E4, 2003).

O componente mitológico, reforçado, entre outras razões, pelo poder e pela longevidade de Roberto Marinho, manifestou-se na produção discursiva do jornal *Folha de São Paulo* por meio das categorias “liderança carismática”, “legado” e “reprodução arquetípica”.

Opiniões cujos sentidos aproximaram o jornalista do líder carismático foram recorrentes. Assim, virtudes como generosidade, humildade, lealdade e cortesia foram destacadas. Entre as referências ao empresário destacaram-se os termos “pai”, “chefe” e, ainda, “deus”. Desse modo:

“Era um dos poucos homens preparados para ter o poder que ele teve. Nunca aparentou e nunca passou qualquer tipo de arrogância, que é muito comum entre os poderosos e muito incomum nele” (Relato de político. *Folha de São Paulo*. “Missa de 7º dia de Roberto Marinho reúne cerca de mil pessoas no Rio”. São Paulo, 13 Ago., p. A8, 2003).

“Ele trabalhou a vida inteira e deu exemplo de atividade. Era leal com seus

auxiliares. Defendia seus funcionários, mesmo que tivessem visão política diferente” (Relato de arquiteto. Folha de São Paulo. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A13, 2003).

“Com a morte do doutor Roberto, é como se tivesse perdido um pai. Raras pessoas no mundo conseguiram realizar todos os sonhos, ter tanta competência para contornar todos os problemas. Ele começou a criar a TV Globo aos 60 anos” (Relato de diretor da TV Globo. Folha de São Paulo. “Repercussão”. São Paulo, 7 ago., p. A13, 2003).

“Deixei sua empresa para ser empresário, mas nunca deixei de me dirigir a ele como meu chefe e de receber suas determinações que eram sempre voltadas para o aprimoramento dos brasileiros e para o desenvolvimento do Brasil” (Relato de jornalista. Folha de São Paulo. “Repercussão”. São Paulo, 7 ago., p. A13, 2003).

Diversas menções foram feitas ao legado de Roberto Marinho. No campo econômico, destacou-se a constituição das Organizações Globo. Na esfera cultural, foi digna de nota a formação do imaginário brasileiro, a difusão de nossos valores regionais e a integração nacional. No campo político, foi destacado seu papel na consolidação da democracia.

“Sua contribuição mais decisiva terá sido esta, a criação de um dos maiores conglomerados de comunicação do mundo e o estabelecimento de um modelo de indústria do entretenimento que ajudou a moldar a cultura de massas e a imaginação popular no Brasil dos últimos decênios” (Folha de São Paulo. “Editorial. Roberto Marinho”. São Paulo, 8 ago., p. A2, 2003).

“Com a morte de Roberto Marinho, o país perde um grande líder e um empresário que transformou a comunicação no Brasil. Fica como seu legado uma inestimável contribuição à consolidação da democracia brasileira” (Relato de empresário. Folha de São Paulo. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A14, 2003).

A importância de Roberto Marinho e alguns elementos de sua personalidade e conduta produziram uma dinâmica semelhante à reprodução arquetípica. A repetição (muitas vezes por ele mesmo) de histórias e feitos, antes e depois de sua morte, alimentaram a crença no vigor, na longevidade e na impensável imortalidade do jornalista.

“No meio jornalístico, a longevidade de Roberto Marinho sempre foi festejada com uma história fictícia [...]. Dizia ela que o doutor Roberto ganhou uma tartaruga, mas recusou o presente: infelizmente não vou poder ficar com ela, sabe como é, a gente se afeiçoa pelos bichinhos, e depois eles morrem” (Gancia, B. “Cotidiano. Editoria”. Folha de São Paulo, São Paulo, 8 ago., p. C2, 2003).

“Os funcionários mais antigos das Organizações Globo costumavam se referir a Roberto Marinho como ‘deus’. Diziam que ele não admitia a idéia da morte e a Marinho atribuíam uma frase que ficou famosa entre jornalistas: se um dia eu vier a faltar...” (Folha de São Paulo. “Jornalista deixa mulher, filhos, netos e bisnetos”. São Paulo, 7 ago., p. A14, 2003).

Todos esses sentidos convergem – no repertório interpretativo “morte social” – para a noção de perenidade e em ambos os repertórios para a constatação de que a extinção biológica do jornalista não determinará sua finitude social.

“Quem faz história não morre, continua nas suas obras, nas suas realizações e nos princípios que nortearam seu trabalho” (Relato de político. Folha de São Paulo. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A12, 2003).

“A importância de sua obra em nossas vidas está no fato de que, mesmo após a sua morte, ele continuará sua obra, trazendo informações aos lares e escritórios, nos ajudando a compreender melhor a complexidade e o imenso potencial desse país” (Relato de empresário. Folha de São Paulo. “Repercussão”. São Paulo, 8 ago., p. A14, 2003).

A análise do conteúdo das reportagens, permitiu a organização do fluxo de idéias sobre a morte de Roberto Marinho. Sua representação deu origem a um diagrama de associação de sentidos, detalhado na Figura 1.

100

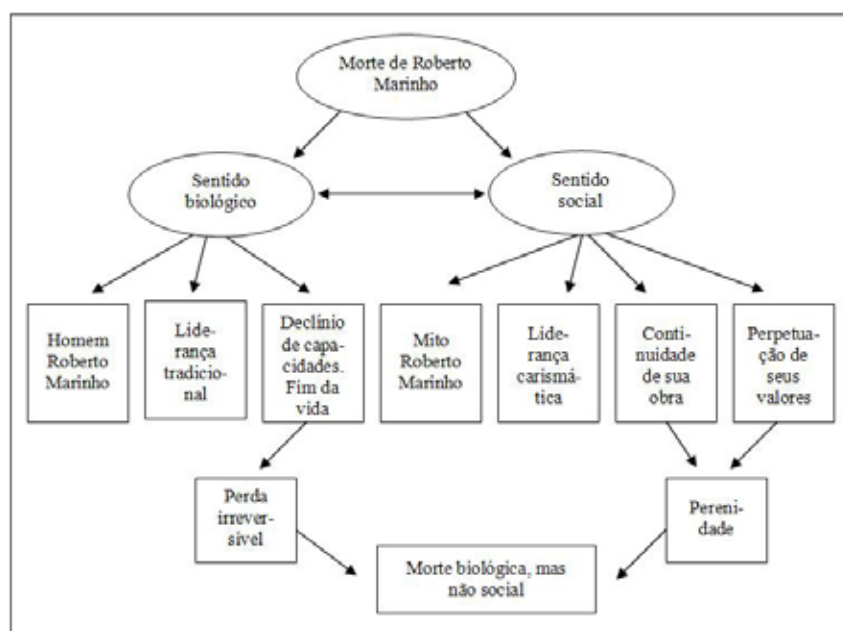


Figura 1 - Árvore de associação de sentidos sobre a morte de Roberto Marinho. Fonte: dados da pesquisa, 2006

Os elementos no interior das elipses (repertórios interpretativos) expressam os caminhos percorridos ao longo dos discursos sobre a morte do jornalista. Nos retângulos encontram-se as categorias reveladas pela análise dos repertórios. As interações entre todos estes elementos são representadas pelas setas. Em essência, esse diagrama sintetiza os sentidos compartilhados na produção discursiva do jornal Folha de São Paulo.

### Considerações Finais

Este trabalho buscou compreender os sentidos associados à morte do jornalista e empresário Roberto Marinho, divulgados pelo jornal Folha de São Paulo e consolidados por meio de editoriais, reportagens e discursos (de amigos,

políticos, empreendedores, escritores e funcionários das organizações Globo).

Para tanto, discuti a relação humana com a morte e seu papel na mitificação de líderes organizacionais. Esse processo, capaz de preservar práticas e valores importantes para o fundador, distancia-o do indivíduo real, com seus vícios e virtudes, e aproxima-o do arquétipo, do modelo exemplar, capaz de minimizar contradições e de legitimar condutas.

As análises dos textos publicados entre sete e 13 de agosto de 2003, foram conduzidas sob a luz da abordagem sócio-construcionista, que advoga que os sentidos de um fenômeno são construídos socialmente, segundo condicionantes históricas e culturais.

Observou-se, portanto, que a morte do jornalista, em seu sentido biológico, remete ao homem, ao líder tradicional que herdou do pai um negócio incipiente e transformou-o. Atributos como ousadia, competência e tenacidade caracterizaram-no. O declínio de suas capacidades e sua ausência definitiva foram percebidos como perdas irreparáveis para o empreendimento e para o país.

Em sua face social, o falecimento de Roberto Marinho não foi capaz de extinguir a força e a influência do mito e do líder carismático – generoso, humilde e leal – cujo legado é inquestionável. A preservação de seus valores e a reprodução de suas histórias zelam por sua perenidade, reforçada, ainda, pela continuidade material de sua obra. Pode-se sugerir, em síntese, que não há uma coincidência absoluta entre as mortes biológica e social de Roberto Marinho.

### Referências bibliográficas

AKTOUF, O. O simbolismo e a cultura de empresa: dos abusos conceituais às lições empíricas. In: CHANLAT, J. F. (Org.). *O indivíduo na organização: dimensões esquecidas*. São Paulo: Atlas, 1993. v.1. p.39-79.

BAKTHIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985.

BELLATO, R.; CARVALHO, E. C. O jogo existencial e a ritualização da morte. *Revista latino-americana de enfermagem*, v. 13, n. 1, jan./fev. 2005, p. 99-104.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

CASTRO, D. Conglomerado fatura R\$ 4,5 bilhões. *Folha de São Paulo*,

São Paulo: 8 ago., p. A13, 2003.

CHAUI, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CLUTTERBUCK, D.; CRAINER, S. *Grandes administradores: homens e mulheres que mudaram o mundo dos negócios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

CONTI, M. S. *Lembranças de Roberto Marinho*. Folha de São Paulo, São Paulo: 10 ago., p. E4, 2003.

EDWARDS, D. Categories are for talking. In: *Theory & Psychology*. London: Sage v.1, n.4, p. 515-542, 1991.

ELIADE, M. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969.

FERREIRA, J. *Da vida ao tempo: Simmel e a construção da subjetividade no mundo moderno*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 15, n. 44, p.103-117, 2000.

FLEURY, M. T. L. *O desvendar da cultura de uma organização – uma discussão metodológica*. In: FLEURY, M. T. L.; FISCHER, R.M. (Org.). *Cultura e poder nas organizações*. São Paulo: Atlas, 1992. p.15-27.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GANCIA, B. Cotidiano [editorial]. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 8 ago., p. C2, 2003.

GERGEN, K. J. *The social constructionist movement in modern psychology*. In: *American Psychologist*, v. 40, n. 3, p. 266-275, 1985.

GOMES, B. F.; ROSA, D. C.; MALDONADO, G. *Relações públicas a serviço da vida: um programa de prevenção ao suicídio do CVV - Posto Santos*. Universidade Católica de Santos. Faculdade de Comunicação. Santos, 2002.

IBÁÑEZ, T. La construcción del conocimiento desde una perspectiva socioconstruccionista. In: MONTERO, M. (org). *Conocimiento, realidad e ideología*. Caracas: Asociación Venezolana de Psicología Social. p. 39-48, 1994.

ÍNIGUEZ, L. Construcionismo social e Psicologia Social. In: MARTINS, J. B. (org.) *Temas em análise institucional e em construcionismo social*. São

Carlos: RIMA. p. 127-156, 2002.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Jornalista deixa mulher, filhos, netos e bisnetos. São Paulo: 7 ago., p. A14, 2003.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Editorial. Roberto Marinho. São Paulo: 8 ago., p. A2, 2003.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Repercussão. São Paulo: 8 ago., p. A12, 2003.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Repercussão. São Paulo: 8 ago., p. A13, 2003.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Repercussão. São Paulo: 8 ago., p. A14, 2003.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Empresário influenciou durante 7 décadas. São Paulo: 8 ago., p. A14, 2003.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO. Missa de 7º dia de Roberto Marinho reúne cerca de mil pessoas no Rio. São Paulo: 13 Ago., p. A8, 2003.

KILMANN, R. H.; Saxton, M. J.; SERPA, R. *Gaining Control of the Corporate Culture*. San Francisco: Jossey Bass, 1988.

LOBATO, E.; SANTOS, C. Globo fatura R\$ 4,5 bi e emprega 20 mil. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 8 ago., p. A14, 2003.

MACHADO, D. D. N. A utilização da cultura para implementação de mudanças organizacionais. In: ENCONTRO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO, 22., 1998, Foz do Iguaçu. Anais. Foz do Iguaçu: ANPAD, 1998. 1 CD.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. Vol. II. São Paulo: E. P. U., 1974.

MORGAN, G. *Imagens da organização*. São Paulo: Atlas, 1996.

SMIRCICH, L. *Concepts of culture and organizational analysis*. Administrative Science Quarterly, n. 28, p. 339-358, set. 1983.

POTTER, J. MULKAY, M. Scientist's interview talk: interviews as a technique for revealing participant's interpretative practices. In: BRENER, M.; Brown, J.; CANTER, D. (orgs.). *The research interview: uses and approaches*. Lon-

don: Academic Press, 1985.

SCHEIN, E. H. *Organizational culture and leadership*. San Francisco: Jossey-Bass, 1992.

SIMMEL, G. *A metafísica da morte*. Tradução de Simone Carneiro Maldonado. *Política & Trabalho*, n. 14, p. 177-182, set. 1998.

SPINK, M. J. (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 3 ed., 2004.

SPINK, M. J.; LIMA, H. Rigor e visibilidade: a explicação dos passos da interpretação. In: SPINK, M. J. (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 3 ed., 2004.

THOMPSON, J. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

VILHENA, M. A. Os mortos estão vivos: traços da religiosidade brasileira. *Revista de estudos da religião*. São Paulo: n. 3, p. 103-131, 2004.

WEBER, M. Os três tipos puros de dominação legítima. In: COHN, G. (org.). *Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1999.



# Faire du lien social un droit du citoyen

Hélène Houdayer  
MCF Montpellier 3

## Résumé

L'association doit désormais valider une fonction de socialisation et de solidarité en mettant singulièrement en avant le lien social. Celui-ci devient ainsi une des conditions essentielles pour avoir le droit d'œuvrer dans le social. Nous voilà bien dans le champ d'une *anticipation culturelle*, car la conception du lien social proposée par la majorité des associations s'articule autour d'une mise en scène des droits et devoirs de chacun face à la société pour faire apparaître l'image de la citoyenneté. Une telle démarche demande à inventer les modèles portés par les figures du lien social au niveau des usagers en actualisant leurs capacités à se comporter au sein des relations sociales.

**Mots-clés :** Associations ; lien social ; solidarité ; socialisation ; citoyenneté.

## Abstract

*Association must from now on validate a function of socialization and solidarity by singularly putting ahead the social link. This becomes thus one of the essential conditions to have the right to work in the social. We are in the field of a cultural anticipation, once the conception of the social link proposed by the majority of associations is articulated around a scene of the rights and duties of each one facing the society to reveal the image of citizenship. Such a step requires inventing the models carried by the figures of the social link on the level of the users by updating their capacities to act within social relations.*

**Keywords:** Associations; social link; solidarity; socialization; citizenship.

Le champ associatif est aujourd'hui l'objet de tous les regards. L'explosion du nombre d'associations, l'augmentation de leur création mais aussi de leur mort suscite un regain d'intérêt envers ce domaine frontière qu'est l'économie sociale et dont ni les économistes, ni les sociologues en particulier ne parviennent à trouver de définitions reflétant des éléments concrets et vivants de la pratique. Mais il n'est pas que les chercheurs qui s'intéressent à ce domaine. La puissance publique investit ses crédits pour essayer de comprendre ce qui se joue à l'intérieur d'un domaine qui depuis le début échappe à son contrôle. La preuve en est des commandes institutionnelles pour résoudre le problème de l'utilité sociale des associations.

Le caractère associatif doit désormais déboucher sur au moins trois critères:

- le social et le culturel : les associations sont dites créatrices de lien social
- l'économique : les associations génèrent un chiffre d'affaires non négligeable et sont productrices d'emplois.
- Le politique : les associations contribuent à de nouvelles formes d'exercices de la citoyenneté en portant des normes et valeurs pour redéfinir la place du citoyen dans l'espace public.

106

Mais ce qui amène dans cet article notre propos n'est pas de savoir si les associations possèdent un caractère d'utilité sociale mais de rendre compte d'une mise en place systématique d'un espace de « création du lien social » au sein de chaque association afin de valider l'attribut d'utilité sociale et donc de reconnaissance pour la société civile et l'État. L'association doit désormais entériner une fonction de socialisation en mettant singulièrement en avant (ce qui peut paraître paradoxal) le lien social. Celui-ci devient ainsi une des conditions essentielles pour avoir le droit d'œuvrer dans le social. Nous voilà bien dans le champ d'une « anticipation culturelle ». Car la conception du lien social proposée par la majorité des associations se fonde sur l'idée de citoyenneté et de la mise en scène des droits et devoirs de chacun face à la société. Notre étude porte sur un panel d'associations dans la région Languedoc Roussillon choisies en fonction de leur appartenance à des logiques et des sphères divergentes tantôt proches des pôles culturels, tantôt proches des pôles économiques, sociaux ou mêmes politiques. Afin de simplifier le propos nous nous sommes attardés dans cet article sur quelques cas révélateurs de la prospective, mais nous pourrions à loisir le reproduire sur tous les cas de l'étude<sup>1</sup>.

À travers la thématique d'une recherche de l'utilité sociale, on peut repérer la volonté de créer du lien social en valorisant ou en mettant en avant les relations de socialité et de convivialité entre les membres. Il s'agit pour l'association d'inventer ou de réinventer une façon d'être au monde, de réinscrire des personnes à l'intérieur de règles, dans des ordres de grandeur qui leur redonnent une dignité quitte à inventer de nouveaux êtres. Il ne s'agit pas alors d'actualiser le social (DONZELOT, 1994) mais d'inventer les êtres qui l'accompagnent.

## Créer le lien social

Ce premier aspect s'impose pour toutes les associations y compris celles qui n'ont pas de vocation sociale. L'association combine des savoir-faire et des savoir-agir qui permettent que des énergies individuelles se transforment en capacité d'actions collectives. L'association intervient souvent à partir d'une assise bénévole et militante donnant lieu à des formes de reconnaissance. Le secteur associatif pourrait être également caractérisé par sa volonté de répondre aux problèmes sociaux de l'époque. Les projets de l'économie sociale produisent et construisent du lien social par la nature même de leur objet et de leur organisation.

C'est en analysant les relations au sein du groupe que le chercheur découvre dans la tradition sociologique la nature du lien social au sein de la communauté ou de la société.

Des liens par nature durables, affectifs et profonds se retrouvent au niveau communautaire et sont au principe de la socialité et de la solidarité. Le lien est d'abord social avant d'être économique, politique, etc. parce qu'il est placé du côté de la socialité et de la convivialité, et traditionnellement dans le domaine de la communauté plus que dans celui de la société en raison de la cohésion profonde, de nature durable et affective qui caractérise la communauté.

Aux questions posées « Qu'est-ce que le lien social ? » et « Où se repère-t-il sur le terrain de l'association ? », les associations interrogées envisagent le caractère « immédiat et naturel du lien social dès que l'on met les hommes en présence ». Il s'agit d'un « lien à saisir de l'intérieur », qui « s'effectue autour des rencontres, de contacts d'amitiés, de conseils »<sup>2</sup>. Les acteurs rencontrés placent ainsi le lien social du côté du spontané, de l'émotion et de l'échange (pensé comme naturel).

La première action qu'entreprend une association consiste en la mise en application du principe de socialité. Cela passe par la mise en place d'éléments jugés favorables ou propices au développement du lien social. Il y a donc quelque chose d'artificiel et d'arbitraire dans la recherche de ce lien, qui finalement se trouve être davantage pensé dans un ensemble de relations fixes que le résultat spontané de pratiques, même si en mettant en avant la nécessité des relations sociales les associations pénètrent le domaine de l'échange et donc du lien social.

Quels sont les repères des associations pour créer du lien social ?

La création du lien social renvoie essentiellement à la participation des personnes que l'on peut situer à plusieurs niveaux :

- Les échanges

On peut évoquer le cas d'Entr'Acte sur Montpellier, un centre d'accueil et d'hébergement transitoire pour toxicomanes sevrés ou sous substituts. La priorité est donnée à l'accompagnement des personnes. Entr'Acte tente de reprendre les principes de base de l'interaction qui articulent le lien social autour des relations sociales, en privilégiant un pôle de participation au sein de l'établissement.

Celui-ci se veut un « lieu de convivialité, un espace où les personnes se sentent bien, propice à une vie de groupe tout en préservant l'intimité de chacun ». Des espaces de travail, de détente, des ateliers de groupes de parole et des salles de réunion sont aménagées dans le cadre d'une « co-production » entre les membres de l'institution et les usagers.

Échanges d'informations, d'idées, d'expériences, d'émotions donnant matière à la formation d'une sensibilité nous conduit à l'idée de partage. En mettant en avant la nécessité des relations sociales les projets associatifs pénètrent le domaine de l'échange et donc du lien social.

- La communication

Les usagers côtoient les membres salariés de l'association, essentiellement les éducateurs. C'est autour de cette relation que s'articule le projet éducatif et social. L'approche politico-sociale privilégie l'expression et ses moyens, mais aussi elle envisage la manière dont l'information est diffusée et les retours possibles.

Des groupes de parole (loi de rénovation 2002) fonctionnent au sein des établissements gérés par SOS<sup>3</sup> et permettent, dans le cadre du projet pédagogique d'interpeller usagers et salariés sur leurs attentes et le fonctionnement. Un cahier d'expression est également à la disposition, de chacun pour recueillir les différentes réflexions et interrogations supplémentaires.

De manière globale un instrument de diffusion a été mis en place par l'association, il s'agit d'une revue, *Interdépendance* qui circule entre les différents niveaux de décision, les partenaires auquel salariés et usagers peuvent avoir accès. Le grand public peut le consulter ou l'acquérir soit sous forme d'abonnement, soit dans les centres de documentation spécialisés (par exemple les CRDT, centre de recherche et de documentation sur les toxicomanies).

Dans nos exemples, le lien social s'apparente plutôt à une catégorie qui permet de penser comment des individus séparés peuvent s'unir et sous quelles modalités au gré de quelles circonstances et de quelles actions. De ce point de vue, l'idée du lien social trouve une réalité opératoire en expliquant pourquoi les choses sont ainsi. Il constitue également un outil pour mesurer les actions et les échanges sociaux. Mais cette idée recouvre de multiples versions du social pour faire de cette notion un « pseudo-mythe », un idéal compris comme un élément du social auquel aspire les hommes en général. Dans la mesure où la création du lien social fait partie intégrante du projet associatif on peut se poser la question de la forme et de la nature de ce lien. Si le lien nécessite d'être créé c'est qu'il est considéré comme inexistant à la base ou bien qu'il apparaît sous une forme non souhaitable. Dans ce cas, créer un tel lien est le reflet d'actions arbitraires et d'un lien nécessairement artificiel, du moins dans sa perception. De la tension et du dynamisme inspirés par la volonté associative de « créer du lien social » jaillissent des conceptions sur les relations des hommes en société, et leur capacités à vivre le lien social. Puisqu'il faut créer du lien social alors les associations vont faire appel aux potentiels humains pour le faire apparaître.

### Potentialiser les capacités de chacun

Le but alloué aux associations paraît simple en apparence : créer, maintenir et renforcer la cohésion sociale et ce d'autant plus que les difficultés socio-économiques sont nombreuses. Mais recréer un lien social détendu passe d'abord par une réflexion autour des capacités des personnes et ce que l'on attend d'elles.

Entr'Acte constitue un élément de réponse pour l'accueil des toxicomane. Il s'agit de mettre en place une réponse à la dépendance et d'orienter le sujet vers une unité plus adéquate.

Cela implique un accord entre les usagers et la structure sous la forme d'un contrat écrit notifiant les droits et devoirs de l'usager, le cadre de fonctionnement et les moyens disponibles.

Ce cadre de dialogue mais aussi parfois de conflit permet au lien social et à la communication de se forger. Mais cela va plus loin dans la mesure où il ne s'agit pas simplement d'instaurer une relation, il faut que cette dernière débouche sur les attentes sociales.

Dans cet esprit, les points écoute entendent promouvoir le lien social en passant par différentes phases :

- résorber les conflits familiaux
- mettre fin à l'échec scolaire
- prévenir les consommations de drogue
- accès aux soins
- restaurer le lien du sujet avec sa société.

Il ne s'agit pas de se contenter de mettre les usagers en relation, mais sous le prétexte qu'ils sont dans une attitude de resocialisation de susciter leur capacité à réintégrer les règles civiles. Les personnes doivent être capables de résister à des objets de consommation, de résoudre des conflits et d'afficher des valeurs morales.

Le lien social n'est pas seulement l'instrument qui permet l'échange, il est essentiel pour poser la « capacité à échanger » dans l'espace social. Cela se traduit à travers les relations des usagers à l'institution et aux règlements. Ainsi fonctionnent la plupart des associations qui ont pour vocation l'aide à la réinsertion tant sur le plan social qu'économique. Par exemple il faut que l'usager affirme ses appartenances : dans le cadre de la réinsertion de jeunes délinquants des rencontres singulières entre les jeunes (0/21 ans), les parents, les professionnels du secteur social et sanitaire et des juges sont organisées dans le but de faire émerger un lien social sous la forme d'une réaffirmation des cadres sociaux d'appartenance. Face au dysfonctionnement du jeune délinquant son appartenance à différentes sphères est avancée : les relations au sein de la famille, de l'école, de la justice, plus fondamentalement les rapports aux objets, à l'argent, aux personnes (parents, amis, éducateurs, psychologues, policiers et juges) sont posés dans le cadre

d'une réappropriation des normes pour parer à la déviance. Savoir situer son individualité dans le cercle de la famille, respecter les règles du système scolaire sont des gages de socialisation qui permettent au jeune délinquant de réintégrer son milieu d'origine, c'est l'intention avouée du centre.

Le moteur du lien social se trouve ainsi dans les facultés à apprécier l'environnement, à s'ajuster aux questions des professionnels pour faire émerger un vécu et un ressenti que les organismes rencontrés situent dans le registre de la socialisation. Il s'agit de renouer avec l'échange pour trouver de nouveaux repères face à des personnes et des cadres et en éprouver une satisfaction. La recherche d'un accord, d'un engagement permet d'accroître les interdépendances et de produire la cohésion sociale. L'homme doit compter sur autrui pour régler ses propres mouvements. C'est ce que Durkheim évoquait lors de la division du travail : les hommes doivent se réunir et travailler ensemble pour organiser le travail dans le cadre de la solidarité et compter sur autre chose que leurs simples pulsions égoïstes. Cet égoïsme renvoie insidieusement à une volonté politique qui voudrait voir dans les structures associatives le renforcement des appartenances politiques, intellectuelles, sociales. Cela répond au désir social et politique de fabriquer du lien social.

110

Le lien social est souvent envisagé comme une solution pour rétablir les relations entre les individus. Cela correspond à une optique du dysfonctionnement de la personne par rapport aux cadres sociaux. Nous l'avons vu au niveau social, mais cela s'observe sur le plan économique. C'est ainsi par exemple que le conçoivent les structures associatives d'insertion travaillant en collaboration avec le service de la solidarité départementale du Conseil Général de l'Hérault. Ces structures travaillent en partenariat avec les associations autour d'un public constitué des bénéficiaires du RMI<sup>4</sup>. Les comités de pilotage constitués évaluent les capacités des individus à créer des liens. Ils évaluent ainsi :

- les relations avec la famille (le couple, les enfants, les parents)
- les relations avec le quartier (l'environnement social)
- les relations avec la société (la communication).

Puis ils cherchent les dysfonctionnements de façon à y remédier : quels sont les réseaux et les cadres où l'individu est absent ? Il s'agit pour ces organismes de travailler en équipe pour développer les capacités relationnelles des personnes dans les trois niveaux présentés.

Le développement du lien social constitue alors pour ces structures associatives un stimulant pour dynamiser les personnes dans leur recherche d'emploi : en développant les différents niveaux de relation, l'individu rétablit le lien social, et de cet élan jaillit la volonté de trouver un emploi. Le lien social devient le moteur qui permet à l'individu de réintégrer le champ de l'économie via le social.

Nous pouvons dire ainsi que les rapports développés au sein de la famille, du quartier et de l'environnement social global sont posés dans l'approche pré-

sentée ci-dessus comme indicateurs du lien social. Les associations agissent pour mesurer les capacités des personnes à réintégrer ce lien social. Nous pouvons rapprocher cette perspective de la typologie du lien social (XIBERRAS, 1996) en envisageant différentes modalités du rapport à soi :

- de soi à soi : facteurs personnels (émotions, apprentissage, troubles de la personnalité) qui vont déterminer d'après le caractère de l'individu ses capacités à se rapprocher des autres.
- de soi à son groupe d'appartenance : facteurs environnementaux (contextes familial, professionnel, relationnel) qui peuvent relier l'individu aux cadres sociaux
- de soi à sa société : facteurs économiques et professionnels (niveau de vie, contraintes professionnels) que l'on peut situer dans le cadre de la recherche d'emploi
- de soi à l'humanité : images et représentations sur les statuts, les normes... ou encore comment l'individu se positionne dans la société, dernier niveau de l'évaluation entamée sur le lien social.

Cette typologie décrit l'importance de soi par rapport au groupe, selon un registre de la solidarité dans les deux premières modalités et de soi par rapport aux structures sociales selon un registre de la socialisation dans les deux dernières.

III

Les organismes associatifs mettent en scène les images du lien social à travers les capacités des usagers à organiser leurs relations sociales. Elles nous offrent ainsi un regard sur les potentialités des individus à agir, vivre, être ensemble selon les figures prêtées au lien social, renversant le schéma. Le lien social ne se développe pas parce que les individus sont solidaires et sociables ; mais parce la solidarité et la socialité existent alors il faut que les individus s'y attachent en passant par des mêmes besoins, des mêmes centres d'intérêt en matière de santé, de logement, de sécurité, d'intégration, d'emploi, etc. ce qui est formulé par l'émergence du lien social.

Un tel projet se note au niveau de la solidarité ainsi envisagée : on note des projets de nature humaniste, tel que le « respect des droits de l'usager de drogues », la volonté de « rendre à l'usager son autonomie et sa capacité à faire ses choix » ou encore « permettre au femmes d'accéder aux droits », « de reprendre leur vie en main ». Une nouvelle personne conforme au modèle de la citoyenneté peut se faire jour à travers la pression du lien social. Ce lien qui possède chez Durkheim un côté moral du fait qu'il ne provient pas seulement des politiques mais aussi de cette pression sociale.

### Inventer les personnes

On peut se poser la question de la place des normes dans le projet dans la mesure où il institue un espace de production ou de reproduction d'un ordre dominant. Les normes sont le résultat de rapports sociaux, de conflits qui intè-



grent consciemment ou pas le projet en tant que référentes de l'action : on agit pour quelque chose, en vue d'obtenir un résultat, on met en avant des valeurs qui constituent une ligne de conduite pour l'association qui a valeur éducative et donc normative, dire ce qu'il faut faire, entendre, voir pour rester dans le cadre du projet éducatif. C'est donc entamer une réflexion autour de conduites à tenir, de valeurs à porter, de normes à respecter, de savoirs à partager. Les valeurs et normes portées par la majorité des associations vont dans le sens des « principes de respect des personnes ».

Quelles sont les valeurs portées par les associations du secteur social ? C'est la « recherche de contenu » qui selon l'un des délégués régionaux d'une association dicte les valeurs que l'association entend développer. Responsabilité, égalité, liberté sont des valeurs essentielles pour l'association qui entend redonner du sens pour ces valeurs vidées de leur contenu par la pratique d'intoxication par exemple, ou par le recours à la violence conjugale ailleurs. Nous sommes proches des normes de l'idéal d'une société démocratique. Comment faire pour que le toxicomane apprenne à redevenir citoyen ? Comment redonner sa place à la femme battue, comment convaincre un jeune délinquant de poursuivre sa scolarité ? Comment le défaire de ses anciennes attaches ? En « instituant un espace qui permettra que des individus isolés forment un collectif capable de les ancrer localement, de développer des relations sur le mode des valeurs citées : respect des personnes, ce qui signifie : attention portée à autrui, écoute de son discours, partage de tâches collectivement ; la liberté laissée à chacun ne doit pas entraver celle des autres qui ont autant d'importance que moi-même. » Il s'agit bien du même citoyen utopique et sans réalité que celui évoqué par les Droits de l'homme de l'après Révolution. Comment revendiquer des principes de citoyenneté dont on sait depuis Tocqueville qu'ils n'ont qu'un sens tyrannique ? Cela peut se faire en inventant le modèle de la solidarité et de la socialisation au sein du projet associatif et les nouveaux êtres supposés portés ce modèle. Le secteur associatif réussit à articuler la notion théorique de lien social autour des concepts traditionnels de la solidarité et de la socialisation pour construire de nouveaux êtres, porteurs du modèle de la citoyenneté.

### Inventer le modèle de la solidarité

Le projet associatif met en avant la possibilité d'agir et de transformer des situations (SFEZ, 1981). Par exemple, SOS entend promouvoir le changement social, ce qui constitue un critère d'utilité sociale avancée par l'association. Ainsi nous retrouvons une dynamique associative à travers des expériences pilotes de créativité :

- 1986, premier numéro vert
- 1987, premier service juridique gratuit
- 1988, première structure de soins ouverte aux mineurs sur le site de Marseille

- 1982, création du Sleep In à Paris
- 1993, accueil d'urgence avec Entr'Acte
- 1997, les points écoute

Nous avons ici l'exemple concret d'une invention de la solidarité. L'association envisage l'émergence de la solidarité par la création de services destinés aux usagers. Elle se donne pour « mission d'identifier les besoins des usagers pour les traduire sur la scène politique et sociale ». Le champ associatif bénéficie d'une aura de solidarité dont d'ailleurs il n'est pas peu fier et qui rend compte du concept de lien social. Ce pôle de la solidarité nous permet de réfléchir autour d'un premier critère, qui serait non pas propre au domaine associatif mais une composante nécessaire pour son fonctionnement. L'idée de solidarité fait partie des valeurs et normes portées par les associations dont on imagine mal qu'elles puissent l'ignorer ou s'en détacher. La solidarité est ainsi un cheval de bataille, sans doute en réponse aux idées selon lesquelles c'est le manque de citoyenneté et de civilité de notre société politique qui a entraîné le champ associatif et plus largement « l'économie sociale » à promouvoir et réintégrer des valeurs et des actions de solidarité. La solidarité possède ainsi des intonations et donc des intentions humanistes qui dénoncent les stratégies ou le manque de stratégies menées par les pouvoirs publics en place. Le projet associatif devient donc insidieusement celui de recréer un citoyen modèle ou de l'inventer en fonction des critères prêtés à la dynamique associative et en particulier à la réalisation du lien social, via le thème de la solidarité.

113

Le lien social dans la mesure où il est recherché par les associations, où on l'utilise comme méthode, où l'on crée des structures qui ont pour but de le développer, devient un enjeu qui tire sa consistance des multiples représentations données par les acteurs de l'insertion en répondant à la question du comment le construire. On voit en premier lieu que le modèle de la solidarité s'inspire d'une représentation basée sur l'aide. La production d'informations, de rencontres, de communications, de débats à partir des propositions de l'association tels que l'assistance, l'aide, les actes gratuits, les mouvements de lutte, l'engagement collectif qui en découle, les missions entreprises, les services proposés, les ressources à répartir, le financement et le soutien à rechercher présagent d'un vocabulaire de l'ordre du travail social, de l'action sociale et de la solidarité en tant que représentation de l'aide. D'un point de vue pragmatique on peut lier travail social et action sociale dans la mesure où ces deux termes évoquent la présence de projets et d'accomplissements. Au fondement du travail social nous retrouvons les ressources et les emplois d'aide à la relation très caractéristiques des actions menées dans le secteur de l'insertion :

- les assistants du social (relations à l'institution)
- les moniteurs et les éducateurs (relations à autrui)
- les éducateurs spécialisés (relations à la société sous forme de savoir vivre).

Le travail social lie ainsi l'identité à la production de richesse et aux relations à autrui. Cela est notamment bien visible au niveau des associations rencontrées dans le cadre du partenariat avec le Conseil Général de la mission d'insertion lorsqu'ils évoquent la « difficulté pour conserver l'esprit du lien social » (contact, rencontres, etc.) dans la mesure où les espaces de lieu et de temps, ainsi que les médiateurs prévus à cet effet disparaissent à la fin du projet d'insertion. Le public concerné se retrouve alors désemparé et dans une demande de continuité du projet. On peut voir ici une forme de lien social qui prend l'apparence de l'assistance : l'aide à la relation dont il est question perd son efficience lorsque la structure qui supporte le projet d'insertion se retire : les relations disparaissent dans le même temps lorsque les personnes ne sont pas capables de se prendre en charge elles-mêmes à la fin du projet d'accompagnement. Le lien formulé durant l'espace et le temps du projet se révèle artificiel car basé sur un dispositif d'émancipation sur le mode de la gouvernance.

### Inventer le modèle de la socialisation

En demandant aux usagers de réfléchir puis d'intervenir sur leurs possibilités les associations du secteur sanitaire et social posent les modalités de la socialisation. En répondant au « comment » socialiser ou resocialiser les usagers, l'association nous livre son modèle de socialisation et les principes qui l'accompagnent pour remodeler les usagers. Par exemple, on insère des exercices de gymnastique et de relaxation qui permettront de prendre conscience de son corps et donc on socialise par la santé ; on constitue des dynamiques de groupe pour faire sortir les usagers de leur solitude, on organise des rencontres autour de la langue, de la convivialité, en vue d'exprimer des apprentissages ludiques des droits pour réfléchir sur les possibilités, la place et le rôle de chacun. Ainsi se dessinent toujours des projets avec des objectifs cibles (confort du logement, socialisation, sentiment de bien être) et des objectifs induits (réactivité des personnes lorsqu'elles se sentiront en possession de leurs moyens). Il s'agit de la capacité des personnes à s'autonomiser, à sortir de leur isolement, à se réhabiliter, à se rencontrer, à prendre la parole qui est en jeu à chaque fois. C'est une réflexion menée autour de ce que les usagers doivent faire en société en prenant pour appui les bases de la socialisation : la famille, le quartier, la santé, l'emploi. Ce sont là les premiers éléments d'une démarche citoyenne qui représente alors un réel objectif.

L'action sociale entreprise implique un travail sur les normes et les marges. Il s'agit de gérer l'exclusion d'un point de vue local en ramenant l'usager vers le lien social et en parant aux facteurs de délitement de ce lien. La question de la cohésion sociale se retrouve au premier plan : l'appel au don, la prévention des exclusions, face à l'ébranlement de la société salariale, l'explosion de la précarité, l'effritement de l'État social présage la présence d'un dedans (la citoyenneté et le lien social) et d'un dehors (la marginalisation et l'exclusion). L'exclusion se pose

alors en tant que version négative du lien social et donne naissance à une nouvelle représentation du lien. L'idée de lien social débouche donc sur l'idée qu'il existe un dedans par opposition à un dehors figuré par l'ensemble des usagers, privés de lien social dans une problématique sur l'exclusion. Cela s'effectue par la mise en place de projets qui fédèrent une volonté de participer collectivement au social, autre manière d'intégrer le social et ses valeurs, de dire qu'on appartient à son champ, de trouver un espace d'appartenance de soi au collectif. La cohésion assurée par le partage des activités entre les membres, la décision de les réaliser ou de les déléguer à l'extérieur selon une représentation de valeurs sous-tendant une organisation partagée, encourage l'exercice de la citoyenneté, comme ultime représentation du lien social.

### Inventer le modèle de la citoyenneté

Les associations du secteur social agissent pour rendre responsables et autonomes leurs membres : s'éloigner des attaches violentes, réduire les risques sociaux et sanitaires et faire ainsi œuvre d'utilité sociale voire morale en songeant à la dimension citoyenne de la prestation. Le consommateur de drogue doit retrouver sa liberté en se détachant des liens qui l'attachent à son produit et considérer ses actions dans le cadre des normes et règles sociales, la femme doit sortir de chez elle, exemples paroxystiques mais que l'on retrouve à loisir dans la dynamique associative. L'individu redevient libre, responsable, autonome à la manière des principes posés par les libéraux lorsque s'écroule l'Ancien Régime : l'individu est alors convié à se délivrer de ses attaches traditionnelles et à trouver l'espace de sa liberté politique dans celui laissé ouvert par les nouvelles lois issues de la Révolution.

Les associations ont donc la dure tâche de mettre les personnes qu'elles reçoivent en condition, de leur redonner le sens des valeurs morales sans passer par leurs repères personnels mais en prenant pour indicateurs un lien social vidé de ses contenus, neutre, sans autre référents qu'un modèle de citoyenneté à réinventer. Comme nous l'avons vu en jouant sur les capacités des usagers, un nouvel être est susceptible d'émerger.

Derrière la rhétorique du lien social se cache celle du citoyen et de sa socialisation. Il ne s'agit donc pas de créer n'importe quel lien social. Pour fabriquer du lien social il faut d'abord travailler la version citoyenne des individus.

En resituant les usagers dans les sphères de socialisation et de solidarité les associations dirigent les personnes vers des responsabilités. Cette attitude constitue une version citoyenne de l'acte. Nous pouvons rapprocher ce raisonnement de la théorie développée par Alexis de Tocqueville pour qui il s'agit de « multiplier à l'infini, pour les citoyens, les occasions d'agir ensemble et de leur faire sentir tous les jours qu'ils dépendent les uns des autres » (TOCQUEVILLE, 1981, 132). Les associations procèdent en développant des valeurs jugées citoyennes. Celles-ci sont abordées par l'échange qui retrouve bien ici une fonction métho-

dologique. Placer l'action dans le cadre de la réalisation du lien social demande de s'engager : prendre la parole pour devenir acteurs de son insertion, poser des actes et s'y impliquer, être responsable de sa famille, de sa santé, de ses proches, de son environnement. Communiquer et s'inscrire dans ce cadre c'est accéder au lien social et rentrer dans une démarche citoyenne.

Le détour par le lien social entame donc une réflexion sur la citoyenneté. Ainsi va-t-on travailler sur le rôle joué par les familles, sur l'aide scolaire et plus fondamentalement sur les valeurs morales, mais aussi sur la dimension spatiale, le tout sous le regard bienveillant de l'État en guise d'utilité sociale. Cette dernière thématique pouvant être une manière de retrouver une emprise perdue de l'instituant sur l'institué.

En dénonçant massivement l'individualisme de nos sociétés les associations en viennent parfois à une culture contrainte et arbitraire du lien social. Lorsqu'elles travaillent dans le champ social les associations ont tendance à jouer un rôle normatif et à inventer les pratiques et donc les individus qui doivent porter ce rôle : le citoyen modèle est libre et égal, il est responsable, autonome. Mais cela reste un comportement qui demande à être actualisé, soit à obtenir sur le terrain une réalité d'expression concrète et vivante.

## 116

### Bibliographie

AFCHAIN, Jean. *Les Associations d'action sociale*. Paris : Dunod, 2001

DONZELOT, Jacques. *L'Invention du social*. Paris : Seuil, 1994.

HABERMAS, Jurgen. *L'Espace public*. Paris : Payot, 1978.

LAVILLE, Jean-Louis et SAINSAULIEU, Renaud. « Les fonctionnements associatifs ». *RECMA*, n° 268, vol. 77, 1998. pp. 65-70.

LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris : La Découverte, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Le Temps des tribus*. Paris : Méridiens, 1988.

SFEZ, Lucien. *Critique de la décision*. Paris : PFNSP Ed., 1981.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la Démocratie en Amérique*. Tome 2. Paris : Garnier Flammarion, 1981 (1840).

XIBERRAS, Martine. *Les théories de l'exclusion sociale*. Paris : Armand Colin, 1996.

## Notes

<sup>1</sup>Cf. « Pour une analyse tridimensionnelle de l'utilité sociale des associations », rapport présenté à la MIRE et à la DIESS Languedoc Roussillon, mars 2003 en association avec les Universités de Montpellier 1 et 3.

<sup>2</sup>OCLR (Opération cadre en Languedoc Roussillon) est une structure associative de type loi 1901 qui se pose en interface entre les cadres au chômage et les institutions ou PME. Il s'agit d'une démarche de placement des cadres au chômage, en vue de leur obtenir un emploi durable et pertinent en valorisant leurs compétences et en ouvrant le champ de l'action du côté des employeurs quitte à utiliser des nouvelles formes d'emplois et de salarisation (multisalarisation) pour cela.

<sup>3</sup>Le cas de SOS Drogue International est pertinent pour notre approche. Cette association est financée à 99% par l'État, d'où sa nécessaire proximité avec les institutions publiques. Elle agit en direction d'une population marginalisée de consommateurs de drogues souvent traitée sous un angle judiciaire et médical. SOS a donc une vocation sociale affirmée sans pour autant se détacher des sphères économiques pour les prestations offertes aux usagers et politiques à travers les mesures publiques entreprises.

<sup>4</sup>La population cible des bénéficiaires du RMI (25/35 ans) est évaluée à 37 000 bénéficiaires sur la Région Languedoc-Roussillon ce qui donne lieu à l'établissement de 250 conventions dans le cadre de la mise en place de contrat d'insertion entre les structures associatives et l'État sur la base de quelques axes prioritaires dont la santé, le logement, la citoyenneté et le lien social, l'apprentissage d'une trajectoire professionnelle. Des comités de pilotage sont mis en place pour évaluer les personnes et mobiliser leurs ressources.

Source: Conseil Général de l'Hérault, service des conventions d'insertion.

<sup>5</sup> CEDIFF du Gard, association portée par les militantes de la cause féminine, a pour vocation d'informer les femmes sur leurs droits.

# Quelques elements de la phenomenologie du commerce du corps en pologne postcommuniste

**Malgorzata Kobierska**

Centre d'Etudes sur l'Actuel et le Quotidien  
Université René Descartes - Paris V Sorbonne

## Resumé

C'est une étude sur le commerce du corps en Pologne dans les années 1989-2004. Les spécialistes les appellent « l'époque de transformation systémique », de passage du « socialisme réel » vers l'économie libérale et le pluralisme politique. Sur le plan géopolitique cela se manifeste par la rentrée de la Pologne dans les structures de l'OTAN (1999) et de l'UE (2004). L'effondrement du communisme et l'installation des nouvelles structures organisatrices de sociétés de l'ancien l'Empire de l'Est fut/est un processus complexe et multidimensionnel: économique<sup>1</sup>, politique, social<sup>2</sup>, culturel, psychologique, technologique. Son déroulement et ses conséquences sont loin d'être mesurés et compris<sup>3</sup>.

**Mots-clés :** Transformation sociale ; sociologie du corps ; commerce du corps ; fondement du communisme.

## Abstract

*: This is a study upon the body trading in Poland in the years of 1989 till 2004. The experts call these years the 'epoch of system transformation' going through real socialism to economical and political pluralism. On the geopolitical level it is expressed in Poland's entering the structures of NATO in 1999 and EU in 2004. The fall of communism and forming of new social order in the post Soviet Union countries has always been a very combined and multi-layer process on economical, political, social, cultural, psychological and technological dimension. It is difficult to establish and evaluate all the perspectives, development and consequences due to the complexity of this transformation.*

*Keywords:* social transformation; sociology of the body; body trade; fall of communism.



## Introduction

Cet article est une étude préliminaire sur le commerce du corps en Pologne dans les années 1989-2004. Les spécialistes les appellent « l'époque de transformation systémique », de passage du « socialisme réel » vers l'économie libérale et le pluralisme politique. Sur le plan géopolitique cela se manifeste par la rentrée de la Pologne dans les structures de l'OTAN (1999) et de l'UE (2004). L'effondrement du communisme et l'installation des nouvelles structures organisatrices de sociétés de l'ancien l'Empire de l'Est fut/est un processus complexe et multidimensionnel: économique, politique, social, culturel, psychologique, technologique.

Le champs d'interprétation dans cette analyse est marqué par les réflexions de trois auteurs: V.W. Turner, G. Durand et M. Maffesoli, qui fonctionneront comme des pistes de compréhension et d'analyse pour cet étude.

En partant de l'observation et de l'analyse minutieuse de certains rituels de femmes accomplis chez les Notembu en Afrique Centrale et s'appuyant sur un schéma tripartite du rite de passage (Cf. VAN GENNEP, 1909) – Turner élabore sa théorie de structure et contre-structure.

119

Toutes les sociétés - écrit-il - se ramènent, implicitement ou explicitement, à deux modèles sociaux opposés. L'un est celui de la société de fonctions, de statuts et de rôles qui sont juridiques, politiques et économiques. L'autre est celui de la société en tant que *communitas* d'individus concrets et idiosyncrasiques (TURNER, 1990, p. 171).

Pour comprendre cette dialectique: structure/contre-structure Turner reprend le modèle du rite de passage qui comprend trois phases: de séparation, de marge ou de liminarité et d'agrégation. La période de séparation est composée de comportements symbolisant le détachement de l'individu ou du groupe par rapport soit à un point fixe antérieur dans la structure sociale, soit à un ensemble de conditions culturelles, soit aux deux à la fois. Pendant la période « liminaire » intermédiaire, les caractéristiques du sujet rituel sont ambiguës, il passe à travers un domaine culturel qui a peu ou aucun des attributs de l'état passé ou à venir. Dans la troisième période (agrégation) le passage est consommé. (Ibidem, p. 94-95).

Selon Turner le rythme de la vie sociale/individuelle consiste en une oscillation constante entre structure et contre-structure. Chaque étape d'une nouvelle structuration sociale est précédée par une période plus ou moins longue de liminarité. Si les périodes de séparation et d'agrégation sont ontologiquement définies, la période de passage, donc de liminarité est floue.

Les attributs de la liminarité ou de des personnes en situation liminaire (...) sont nécessairement ambiguës. (...) Les entités liminaires ne sont ni ici ni là, elles sont dans l'entre-deux. (...) Leurs attributs ambigus et indéterminés s'expriment par une riche variété de symboles. Ainsi, la liminarité est-elle fréquemment assimilée à la mort, au fait d'être dans les entrailles, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bisexualité, aux vastes étendues désertiques et à une éclipse du soleil ou de la lune (Ibidem, p. 96).

Autrement dit, la période de la liminarité est marquée par le retour de contradiction et de polysémie. L'homme/la société se trouvent dans une période du chaos épistémologique et existentiel. Dans cette perspective, on peut donc dire que la période liminaire de la structuration sociale se caractérise par les difficultés croissantes d'adaptation au milieu naturel. C'est une période d'un danger extrême car le passage non assumé signifie la mort, la décomposition, le néant ...

En conclusion, ce schéma est pour moi un bon outil d'analyse de la dynamique de transformation sociale dans le pays de l'Est après l'effondrement du « socialisme réel ». La période de 1989-2004 peut être considérée en tant que temps de la « déstructuration, du passage » dont le fonctionnement obéit à la logique turnérienne de la « liminarité ».

Les notions de la « déstructuration » et de la liminarité me conduisent ensuite vers la théorie de G. Durand « des structures polarisantes » (Cf. DURAND, 2003, p. 177-216). Selon lui la vie individuelle et collective de l'homme se construit à partir de « l'homogénéisation sous tendue par une hétérosgénisation » (Ibidem, p. 178). Il s'agit ici, en réalité, d'une interaction des opposées très bien analysée par Durand dans la dialectique de régimes diurnes/nocturnes des structures anthropologiques de l'imaginaire (Cf. DURAND, 1992).

120

La considération la plus importante de Durand dans le cadre de mon analyse est que: « la structure est la polarisation et la déstructuration est une dépolarisation par suppression des tensions antagonistes, par mono-politisation homogénéisante » (DURAND, 2003). On peut donc déduire que chaque « déstructuration » de la conscience psychique et de la culture « est la mort et constitue une pathologie » (Ibidem). Durand dit qu'elle produit les « détériorations anthropologiques » (DURAND, s.d., p. 8). Celles-ci se manifestent par la « circulation déséquilibrée » de paroles/images, de corps/sexe et de biens/capitaux. Bref, les fondements de la vie humaine ne fonctionnent pas correctement !

Michel Maffesoli voit dans l'effondrement du « socialisme réel » la manifestation de l'émergence d'une nouvelle épistémè, d'une nouvelle manière voir le monde, d'un nouveau paradigme. C'est pour lui l'un des éléments d'un « vaste processus de la saturation de la modernité » (MAFFESOLI, 2005, p. 82). Cette « nouvelle structuration » se crée autour de deux axes: la vie quotidienne (Cf. MAFFESOLI, 1979) et l'émergence de l'ordre affectif dans les relations humaines (tribus) (Cf. MAFFESOLI, 2000). Maffesoli considère que ce processus est ambiguë: à la fois fondatrice et destructrice. Il est en lui une « sauvagerie » presque naturelle (MAFFESOLI, 2005, p. 87). Il est le produit de « déphasage » entre le peuple et le pouvoir. C'est enfin « une puissance sociale libérée à la recherche d'une nouvelle organisation, paradigme ou forme sociale » (MAFFESOLI, 2005, p. 88).

Si on se réfère à sa dialectique: pouvoir/puissance (Cf. MAFFESOLI, 1976, p. 16-69 ; KOBIESKA, 2007, p. 36-39), il s'agit de moment de la structuration sociale dans lequel la force organisatrice de la société (élite dans le sens de Pareto/

Mosca) (Cf. VALADE, 1979, p. 286) n'arrive plus à donner la forme sociale (structure). C'est donc le moment de la « déstructuration », de la liminarité de Turner. Il est marqué par la domination de la « puissance », « socialité », donc le retour de la force agrégative basée sur la pulsion érotique (Cf. MAFFESOLI, 1984, p. 119-133), désir, affect, présent, proximité. Bref, l'ordre dionysiaque, chthonien, grégaire, tribal ...

## Parades du corps postmoderne en pologne

### La vallée polonaise du Cybersexe

Dąbrowa Górnicza est devenue en Pologne le centre de l'industrie du sexe virtuel. Cette ville de 150 mille habitants est située dans l'ancien bassin minier de Haute-Silésie. Avant 1989, et depuis le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, ce fut un des centres de l'industrie du charbon et de l'acier. Aujourd'hui toutes ces mines sont fermées ou en train de fermer, et parmi trente mille anciens mineurs, 25% ont déjà dépensé leurs indemnités de licenciements, mais restent sans emplois et donc, sans ressources. Depuis 1998<sup>4</sup> une « start up » fonctionne à Dąbrowa Górnicza, devenue monopoliste sur le marché national du cybersexe : « Of.pl ». « *Nous avons réussi à réaliser le modèle de restructuration le plus souhaité, celui du passage de l'industrie lourde vers la nouvelle technologie* » - disent ses créateurs. « *Nous avons eu un bon « pif »* – ajoutent-ils – *car quand les autres attendaient – nous avons investi dans ce secteur porteur.* » (Citations du reportage de RUSAK, 2004). Ces entrepreneurs rêvent que Dąbrowa Górnicza devienne l'équivalent polonais de Van Nuys – le centre nord-américain du pornobusiness (Ibidem). En juillet 2004, l'industrie « rose » était déjà devenue le secteur économique le plus important de cette ville.

L'éventail de services proposés par « Of.pl » est vaste. Il est d'abord devenu le fournisseur de tout l'outillage informatique et technique nécessaire pour développer le «e-commerce» érotique. La société conçoit, produit et administre 95% de sites pornos polonais. « Of.pl » est également producteur et réalise dans ses locaux, avec ses propres spécialistes et ses moyens techniques, les sessions de photos de femmes/hommes nu(e)s. Elles sont ensuite vendues aux propriétaires de « sites roses » du Web. « Of.pl » loue plusieurs lignes téléphoniques « roses » aux Télécom polonais<sup>5</sup>. Son service « phare » est le « live », des « vidéo-chats » en direct. Les clients dialoguent – en temps réel – avec les « vidéo-chateuses » qu'ils voient sur les écrans de leurs ordinateurs.

### Prostitution ou « chat », il faut choisir

Ces « travailleuses/rs » de « Of.pl » sont recrutés surtout localement. Ils/elles sont jeunes, entre 20 et 30 ans. Un journaliste écrit :

Il y a de plus en plus des femmes et des filles d'ex-mineurs de fond qui se

prostituent pour gagner de l'argent pour leurs familles. Les plus belles travaillent comme modèles de photos porno et comme vidéo-chats. La plupart proviennent de familles traditionnelles et ne font cette activité que parce que c'est la seule encore disponible. Le plus grand nombre d'annonces d'emploi publiées par la presse de Katowice contient ce type de propositions : 'cherche hôtesse' ou 'travail pour photo-modèles' (RUSAK, 2004).

En 1998-1999, la société *Pink Press* a réalisé le film « Carnaval silésien » dont les actrices étaient des femmes de mineurs. Ce film comportait des scènes de sexe en groupe (Ibidem). Avant 1989 sur 100 femmes de mineurs, seules 28 avaient un emploi hors de chez elles (PUSZWACKA, 2004). La « femme au foyer » appartient au stéréotype de la famille silésienne traditionnelle. Cela est révolu. La situation actuelle du marché du travail est tellement dramatique qu'une femme sans profession ou expérience, de la quarantaine n'a aucune chance de trouver un emploi. Parmi les propositions « honnêtes », elle peut chercher du travail au noir, faire des ménages, être une bonne à domicile, ou vendeuse. Mais l'argent qu'elle aura gagné ainsi ne lui suffira pas pour payer les factures, nourrir mari et enfants. Une Silésienne, ex-femme de mineur, explique ainsi pourquoi elle se prostitue :

Avant, je travaillais comme vendeuse. Je gagnais 130€ et je recevais en plus 37€ d'allocations familiales pour mon gosse. Le montant de mon loyer est de 150€. Maintenant, je gagne 1000€ et je peux entretenir ma fille, et ma sœur avec son enfant (Ibidem).

Ces femmes ne disent généralement pas à la maison comment elles gagnent leur argent, et les maris ne posent pas trop de questions.

Leur travail est très bien organisé par la mafia silésienne. Selon la police, les anciens voleurs des voitures se sont reconvertis dans l'organisation de la prostitution qui est plus rentable (Ibidem). Les femmes travaillent dans les maisons closes de Cracovie. Elles y partent chaque mardi dans le bus de « l'employeur » et reviennent chez elles le dimanche soir. Le recrutement se fait par annonces, par « bouche-à-oreille » ou par une copine/voisine déjà introduite. Elles commencent souvent à travailler comme femmes de ménage ou standardistes (Ibidem). Reconnaissons que dans ce contexte, « l'emploi » proposé par la start-up semble plus « civilisée et presque humanitaire ». Dans une maison close, les femmes peuvent tomber sur des clients pervers, violents, leurs patrons aussi, il y a toutes sortes de trafics, la mafia, etc.

Le journaliste constate que le pornobusiness, la prostitution, ne sont plus des sujets tabous. Ils font même partie de l'ambiance quotidienne de la vie de gens de cette région. Il y a de plus en plus de filles ne cachant plus le fait d'avoir travaillé dans le secteur rose. Les enseignants des lycées ne sont pas bouleversés quand les élèves apportent des CD ROM de films « X ». L'existence de la société « Of.pl » ne suscite aucune réaction négative dans la population. C'est l'un des plus importants employeurs de la ville<sup>6</sup>.

### La prostitution en Pologne

Le sexologue Zbigniew Izdebski et l'institut de sondage OBOP ont réalisé en 2003 une enquête sur les motivations des femmes se prostituant. Le facteur économique constitue la première déterminante de leurs décisions<sup>7</sup>: c'est le cas de plus que 60% des personnes interrogées, 17% considérant que la prostitution était la seule possibilité de gagner leur vie, 14% voient la possibilité de l'améliorer. Pour la majorité, ce choix est le résultat de leur propre décision. Seules 2,8% déclarent avoir été contraintes par des personnes tierces. La plupart – 2/3 – pensent que cette activité ne sera que « temporaire », « jusqu'à parvenir à une certaine sécurité matérielle ». Seules 4% considèrent ce travail comme stable et veulent l'exercer le plus longtemps possible (IZDEBSKI et OBOP, 2003).

À la différence des années 1960-70 où, dans la plupart de cas, les prostituées provenaient de milieux « pathologiques et socialement défavorisés », les origines socio-professionnelles des prostituées polonaises de l'époque postcommuniste sont plus différenciées. Parmi les 240 prostituées professionnelles interrogées par Izdebski et Konarska-Lecyk – 53% ont défini le niveau de vie dans leurs familles comme très bon et bon, 35% de « modestes » et seules 9,17% ont parlé « de pauvreté », 1,25% ont été élevées dans les orphelinats. La majorité provenaient de villes. Seulement 16% étaient originaires de la campagne. En ce qui concerne le niveau de leur d'éducation: 53 % ont eu une formation primaire, 32% un niveau d'études secondaires, 5,42% le bac + 2 et 5% le niveau licence et plus. Presque 60% sont célibataires, 14% mariées, 14,7% divorcées, 8,33% séparées et 3,75% vivent dans le concubinat (IZDEBSKI ; KONARSKA-LECZYK, p. 12)<sup>8</sup>.

Z. Izdebski et A. Konarska-Lecyk distinguent dans leur étude les formes suivantes de prostitution dites « nouvelles » :

1.« Dajler » - Ce terme provient probablement du mot anglais « dealer » (vendeur). C'est une prostitution de garçons et d'hommes, en majorité hétérosexuels, ayant comme clients des homosexuels d'Europe Occidentale, ce qui a surtout lieu à Berlin. Il existe une catégorie de « dajlers » qui se vendent en échange de marchandises.

2.« Yuma » - phénomène spécifique des régions frontalières occidentales. Ce terme désigne le vol de marchandises en Allemagne ou d'autre pays de l'UE. Mais les polices polonaise et allemande notent un phénomène nouveau : les voleurs, dans la plupart de cas de jeunes garçons, se transforment en prostitués.

3.« Eros Center » – Maisons closes organisées de manière moderne avec une large gamme de services.

4.« Dominas » – Endroits où l'on propose différents services sado-masochistes.

5.« Peep-shows » – Endroits où des femmes dansent et se déshabillent sur une scène tournante. Ceci vise à stimuler l'excitation sexuelle chez les hommes qui les regardent à distance par une petite fenêtre. Dans certains cas, il existe la

possibilité d'avoir ensuite un rapport sexuel avec la danseuse.

6.« Sexe Vidéo » - Salles de projection de films « X », certains établissements proposant après le film des relations sexuelles avec ses prostitué(e)s.

7.« Téléphone rose » - le numéro commence par 0 – 700.

8.« Sexe-téléphone » : Annonce publiée sur internet ou dans la presse érotique. Elle contient le numéro de portable de l'annonceur, ses tarifs, l'énumération de services proposés. Dans la plupart de cas, les annonces sont individuelles, mais parfois il s'agit d'une agence.

9.« Prostitution routière ou tirówki » : cette forme de prostitution existait déjà dans les années 1970. Après 1989, elle a pris des dimensions et des formes inconnues auparavant. C'est une prostitution pratiquée au bord des routes nationales et autoroutes. On les appelle « tirówki » car originellement, dans les années 1970, elles cherchaient leurs clients parmi les chauffeurs étrangers traversant la Pologne avec des gros camions « TIR » (Transport International Routier). Aujourd'hui, cette prostitution est gérée surtout par la mafia bulgare, et les femmes sont souvent achetées et transformées en esclaves<sup>9</sup>. Parmi elles, il y a des Bulgares, des Russes, des Ukrainiennes et des Polonaises.

10.« Agences de convivialité ». Chaque agence de convivialité doit être enregistrée et agréée par le Département d'Activité Economique de la Mairie<sup>10</sup>. Officiellement, cette agence est un lieu où l'on peut passer son temps en « bonne compagnie ». Le massage érotique est le seul service « intime » officiellement accepté selon la loi datant de l'époque socialiste et interdisant la prostitution. Les personnes embauchées par l'agence sont « salariées » et dans leurs contrats de travail elles signent une clause assurant qu'elles ne fourniront pas de services « sexuels ». Elles travaillent soit à l'agence soit dans un endroit indiqué par client. Dans ces agences, loi du marché oblige, on constate une grande rotation du personnel. Les femmes constituent la majorité de ce personnel. Il existe peu d'agences où ce sont des hommes qui fournissent leurs services aux femmes. Les prix dans les agences de femmes sont en moyenne deux fois plus élevés que ceux pratiqués dans les agences pour hommes. Il existe de plus en plus d'agences pour les hommes<sup>11</sup> homosexuels (IZDEBSKI ; KONARSKA-LECYK, p. 7).

Les tarifs moyens pratiqués dans les agences de femmes sont les suivants : 1 heure du sexe, au moins 35€, une nuit avec une prostituée professionnelle, 220€, le service d'une prostituée de luxe (call girl) - 1000 dollars US. La plupart des agences embauchent de 3 à 6 femmes, une ou deux travaillant « en free lance » ou au noir. Officiellement, elles sont serveuses, masseuses, esthéticiennes. Les publicités de ces agences paraissent dans la presse quotidienne et leurs cartes de visite sont distribuées dans les hôtels (IZDEBSKI ; KONARSKA-LECYK, p. 10).

### Dimension économique

Selon les informations obtenues au Quartier Général de la Police polonaise en 2004 il existait en Pologne 15.000 agences. Elles ont employé entre



150-160.000 personnes et généraient annuellement plus que 2 mld € de chiffres d'affaire (KRASNOWSKA et ORNACKA, 2007)<sup>12</sup>. Cette somme est à mettre en parallèle avec le fait qu'elle a constitué la moitié de dépenses annuelles de l'Etat pour l'éducation nationale de 1998 (soit 3% du PNB). Il n'est donc pas étonnant que l'on ait assisté à l'initiative de W. Kazmierczak, jeune militant du parti de centre-gauche, SLD, qui a proposé de légaliser la prostitution et de la soumettre aux régimes fiscaux normaux. Il s'appuie sur l'exemple de Cologne. La légalisation de la prostitution apporte annuellement à cette ville des recettes de 4 ml d'euros. À Varsovie, il y a 800 agences. Si chacune payait 200 euros d'impôts par mois, la ville recevrait annuellement 2 ml d'euros de recettes supplémentaires (Ibidem). L'idée fut soutenue par le ministre de l'intérieur de l'époque, R. Kalisz. « Assez d'hypocrisie – disait-il – aux journalistes.

Tout le monde sait qu'une visite dans une agence ne se limite pas à une conversation mondaine et courtoise. Imposer ce business et lui donner un cadre juridique clair aurait permis d'éliminer les pathologies : forcer les gens à se prostituer, la traite des personnes, l'exploitation sexuelle des mineurs, les trafic de drogues et d'alcool (Ibidem).

Selon quelques propriétaires d'agences varsoviennes, imposer leurs activités est bonne idée. « Nous préférons payer directement à l'Etat que passer par des pots de vins aux flics corrompus ou aux mafiosis » (Ibidem).

La mairie de Varsovie, a déclaré en 2004 la guerre aux agences, surtout celles installées dans les appartements de logements collectifs. Responsable de ce programme a déclaré: Son

Nous avons déjà fermé 36 agences, il nous en reste encore 150... Notre stratégie consiste à les harceler par des contrôles de la police nationale, municipale et des agents de protection des frontières. Nos agents recherchent des raisons juridiques permettant leur fermeture. Cela peut être : le non-enregistrement d'activité économique à la mairie, l'emploi au noir, l'embauche d'étrangères n'ayant pas de titre de séjour ou de permis de travail, la vente de marchandises provenant de la contrebande, etc (KRASNOWSKA et ORNACKA, 2007).

Les secteurs « roses » sont devenus pour les pays pauvres des segments importants de leurs économies.<sup>13</sup> Quand on n'a plus rien à vendre, ou on vend son corps ou on devient fondamentaliste...

### Prostitution infantine et enfants victimes d'abus sexuels

L'Office national des statistiques<sup>14</sup> considère que les enfants et les adolescents constituent le groupe qui paye le coût le plus cher de la transformation systémique d'après 1989. Selon des enquêtes réalisées en 1998 - 50% des personnes vivant dans la pauvreté n'ont pas terminé 19 ans, et 1/3 ont moins de 14 ans. La moitié des Polonais les plus pauvres sont donc des adolescents ou des enfants<sup>15</sup>. 35% des couples avec un enfant vivent en dessous de minimum social, 50% avec deux enfants, 67,5% avec trois et 84,5% avec quatre et plus, et 55% des mères élevant seules un (des) enfant(s) (NOWAKOWSKA). Selon l'Association de pro-



tection des enfants « Kidprotect », en 1998, sur un nombre total de 10,07 ml d'enfants, presque 1 ml d'entre eux, dans la tranche d'âge de 8-15 ans, menaient déjà des vies « d'adultes », travaillant à « plein temps »<sup>16</sup>. Ils gagnent souvent les revenus de toute leur famille, paient les factures, achètent les vêtements<sup>17</sup>. Ils commencent leur vie « active » comme laveurs des vitres de voitures,<sup>18</sup> cherchent les cadis dans les supermarchés, vendent des journaux, font la manche. Ils n'ont pas de temps pour l'école<sup>19</sup>. Ces petits boulots précèdent souvent des activités comme celles de voleurs, dealers de drogue, prostitué(e)s trouvant des « sponsors » auprès de pédophiles homosexuels. Les enquêteurs de la Fondation pour la Pologne considèrent que 13% de la population infantine vit pratiquement dans la rue<sup>20</sup>.

Un tel cadre macroéconomique et social constitue le ferment permettant l'émergence de situations pathologiques et criminelles, où l'enfant est victime d'exploitation économique et sexuelle. Olga Szpunar, journaliste à *Gazeta Wyborcza*, écrit que la ville de Rzeszów est probablement devenue le centre polonais de la pornographie infantine. Interpol considère que 80% de cassettes pédophiles circulant en Scandinavie sont produites en Pologne. Sur le marché érotique français, 50% de produits pédophiles auraient un « label » polonais. Le prix d'une cassette vidéo contenant des scènes érotiques avec des enfants se situe entre 45-110€.<sup>21</sup> Le ministère de l'intérieur, a constaté cette situation alarmante. La police traite chaque année 10.000 cas de pédophilie et a souligné qu'il y avait de plus en plus d'enfants victimes de pédophiles « internautes ». Selon ses estimations au cours de l'année 2004, 20% d'enfants utilisateurs d'internet ont reçu des propositions à « caractère sexuel » et 3% des propositions qualifiées « d'agressives ». <sup>22</sup>Izdebski et Konarska-Lecyk écrivent que « *trouver dans la maison close un(e) prostitué(e) mineur(e) ne constitue pas un problème* ». La Gare Centrale de Varsovie constitue un lieu très connu de prostitution infantine<sup>23</sup>, mais les enfants polonais se prostituent aussi à la Gare ZOO de Berlin.

Les abus des pédophiles constituent le sujet de toute la presse polonaise. Et l'élite bien pensante, riche et raffinée y est souvent mêlée. Le 23 juillet 2004, Wojciech Krolopp, ex-chef de la célèbre chorale de jeunes garçons de Poznan « Les Rossignols polonais » a été condamné à 8 ans de prison pour relations sexuelles sous contrainte avec au moins cinq de ses anciens choristes.<sup>24</sup> Le 27 juin 2004, la police de Varsovie a arrêté Andrzej S. sous l'accusation de pédophilie active. C'était un des psychothérapeutes les plus respectés de Pologne, spécialisé dans le traitement des enfants victimes d'abus sexuels sur des enfants. Il a été accusé de confection, de possession de supports de pornographie infantile et d'exposition d'enfants à du matériel pornographique. Le 7 juillet 2004 le porte-parole du procureur général a informé que le psychologue avait avoué avoir commis de tels actes.<sup>25</sup> Le ministère public a également annoncé la réouverture d'enquêtes criminelles pour les cas de pédophilie dans lesquels Andrzej S. avait été expert-consultant pour la police.<sup>26</sup> Certains prêtres catholiques sont aussi accusés de pédophilie.

La pédophilie a certes toujours existé et aujourd'hui on parle plus directement de ce problème, mais cela n'explique pas l'explosion de ce phénomène. Le

sex-business est devenu une réalité en Pologne, inconnue jusque-là. Ce n'est pas seulement le produit de la « révolution sexuelle tardive » vécue par les pays de l'Est après l'effondrement du « Rideau de Fer »<sup>27</sup> mais c'est en grande partie un effet négatif (détérioration anthropologique) de la dépression économique provoquée par la « transformation systémique » (déstructuration). Le journal à scandale Super Express, a donné un exemple en juillet 2004 d'une des multiples affaires de « pédophilie » qui a eu lieu à Gliwice, en Haute-Silésie. « Un homme d'affaire régional de 50 ans » avait des relations sexuelles suivies avec des filles entre 12 et 14 ans. Il a payé la moitié du SMIC polonais pour ce « service ». Dans cette ambiance d'érotisation généralisée et de facilité, le sexe avec les enfants est devenu un fantasme supplémentaire, un nouveau « frisson ». Ses adeptes ne sont pas que des « pédophiles notoires », mais des gens « ordinaires » ayant envie de « nouvelle expérience » et, comme le marché l'offre, ils essayent.<sup>28</sup>

### Problème de politique internationale

P. Mierecki, du département de coopération internationale du ministère de l'intérieur<sup>29</sup>, a déclaré que la traite des êtres humains est devenue un sujet de première importance de la politique internationale. Dans l'espace géographique qui nous intéresse ici, le problème a explosé dès l'effondrement du système socialiste. Les marchés de la traite existent en Europe Occidentale, mais aussi en Bulgarie, en Serbie. Une partie de l'ex-Yougoslavie est devenue attrayante pour les commerçants d'esclaves « postmodernes », car elle est en dehors du contrôle des organismes internationaux, malgré l'occupation d'une partie de son territoire par les forces de l'OTAN, en particulier le cas du Kosovo où, malgré la présence de bases de l'OTAN, la province est devenue le principal foyer en Europe de la prostitution, du trafic de drogue et de concentration de la mafia<sup>30</sup>.

Selon les estimations de la Commission européenne, chaque année, 700.000 femmes et enfants sont victimes des vendeurs d'êtres humains. L'Organisation internationale des migrations calcule qu'annuellement 500.000 de ces esclaves « postmodernes » arrivent en Europe occidentale. Alvaro Gil-Roberts, à l'époque - commissaire européen aux droits de l'homme, sonnait l'alerte car la vente des enfants en Europe fut en constante augmentation. Selon les estimations de l'ONU, les chiffres d'affaire annuels de ce commerce représentent au moins le montant de 7 mld de dollars US. Il est comparable au « narco-business » et au trafic d'armes. De plus, ce « commerce » est moins dangereux, et plus difficile à découvrir. Huit femmes souriantes qui passent la frontière en petit bus n'éveillent pas des soupçons. Les enfants « trafiqués » sont souvent accompagnés de personnes se présentant comme leurs parents et munis de tous les documents permettant de le prouver. La poursuite de ce commerce ne constitue pas non plus la priorité d'Interpol et d'Europol<sup>31</sup>.

Les enfants sont vendus pour faire la manche, faire les « pick-pockets ». Les hommes font les travaux agricoles ou les chantiers et les femmes et les filles à

partir de 12 ans sont vendues dans les bordels. La police polonaise a démantelé en 2004 un gang qui vendait des Vietnamiens pour travailler dans les chantiers. En Italie, le « propriétaire » d'une esclave albanaise rebelle l'a fait brûler vive pour donner un exemple aux autres.<sup>32</sup> Le prix d'une femme sur le marché européen est de 1500 à 2500€, la moins attractives « partent » à 500€. A cela s'ajoute la commission mensuelle de 50 à 100€.

### Le marché polonais

La Pologne est à la fois un pays acheteur et un pays de transit vers l'Occident. Les Polonais achètent et revendent des Biélorussiennes, des Ukrainiennes, des Bulgares, des Lituaniennes, des Lettones et des Moldaves.<sup>33</sup> Dans la région de Gorzów Wielkopolski, frontalière avec l'Allemagne, les femmes passaient la frontière en vélos. 500 mètres plus loin, un « marchand » les attendait en voiture. Un habitant de cette ville a ainsi vendu 100 Biélorussiennes et 18 Polonaises. En Pologne, hormis le réseau de trafiquants « national », il existe un très puissant réseau bulgare qui a presque monopolisé la prostitution des « Tirówki ». Presque tous viennent de Dobric, près de Varna. Ils sont exceptionnellement cruels avec leurs femmes-esclaves. Si la police trouve des femmes avec des mains cassées ou des doigts écrasés, c'est presque toujours le travail de ces Bulgares.<sup>34</sup>

Pendant la période 1995–2002, la justice polonaise a mené 259 enquêtes dont 198 ont été présentées aux tribunaux et 61 annulées. Le procureur général a mis en accusation 478 personnes, 1250 femmes ont été reconnues victimes, 181 accusés ont été condamnés. En 2003, les juges d'instruction ont réalisé 45 enquêtes et 30 ont été envoyées aux tribunaux, il y eu 134 accusés et 261 victimes.<sup>35</sup>

### En guise de conclusion

Cet article n'est qu'un début de recherche. Pour comprendre pleinement les raisons et les mécanismes de cette « mise en vente » postmoderne du corps social et individuel en tant que « corps fournisseur du plaisir », « corps fournisseur de travail/énergie », il faudra réaliser des études qualitatives et interdisciplinaires. De point de vue anthropologique, dans ces « nouvelles parades » du corps, il y a indéniablement le retour du paradigme « archaïque », auquel se rajoutent toutefois les effets de « la Révolution sexuelle » des années 1960 conjugués par ceux de la révolution informatique et de la libération/concentration des capitaux exprimée intellectuellement dans la doctrine du « néolibéralisme ».

Le retour aussi soudain des « monstres du passé » comme l'esclavage et la traite des êtres humains peuvent être qualifiés de régression sociale flagrante ou pour utiliser la terminologie durandienne: de « profondes détériorations anthropologiques ». Moraliser n'est pas mon objectif ici. En tant que sociologue, donc analyste « professionnelle » du social, je suis profondément « frappée », voir fascinée, par la vitesse du processus « d'archaïsation postmoderne », du retour du « naturel ».

Pour ma part, lors de préparation de cette étude, j'ai formulé les hypothèses et les problèmes épistémologiques suivants :

1. Mon hypothèse de point de départ que je présente ici et j'aimerais bien la discuter avec d'autres chercheurs est que le processus de transformation postcommuniste/postmoderne est à la fois: déstructuration/structuration. C'est donc le passage, la liminarité qui se caractérise sur le plan ontologique par le « débordement » de la puissance sociale (au sens maffesolien).

2. La puissance sociale sans véritable structure ou avec une structure « in statu nascendi » peut fonctionner d'une manière perverse, barbare, sauvage.

3. L'équilibre social résulte de dialectique pouvoir/puissance. Il s'agit ici, en réalité, de structure polarisante de G. Durand.

4. Le « débordement » postmoderne de la puissance peut être considéré comme la « déstructuration/dépolarisation » durandienne qui produit les « détériorations anthropologiques ».

6. Celles-ci se manifestent par la « circulation déséquilibrée » de paroles/images, de corps/sexe et de biens/capitaux. Ceci peut expliquer les phénomènes pervers: la barbarisation de la vie, l'apparition violente et paroxystique du corps social/individuel.

7. La recherche concernant la corporalité sociale/individuelle doit se concentrer selon moi autour de 3 axes :

- a) les représentations imaginaires du corps,
- b) la circulation du corps et du sexe,
- c) la relation entre le corps social/individuel et le capital.

8. Pour ma part, avant de construire les grandes théories, je propose une modeste démarche phénoménologique. Celle-ci consiste à rassembler et à décrire le plus grand nombre des cas, les analyser et trouver les points communs. C'est une recherche d'homologie et de convergence si bien utilisée par G. Durand dans « Les structures anthropologiques ... ». Elle lui a permis de repérer des grands schémas structurant l'imagination humaine.

9. Dans ce texte, je présente quelques éléments de phénoménologie du commerce du corps en Pologne. Comment se manifeste ce phénomène au Brésil ? Il y a-t-il des phénomènes analogues ? Si oui, qu'est-ce qu'ils ont en commun, qu'est-ce qui les différencie ?

### Bibliographie

CZERNICKA, K. *La Silésie : passé minier, avenir incertain*. In : Regard sur l'Est, N°29, avril-juin 2002. <<http://www.regard-est.com/Revue/Numero29/Silesi.htm>>

DURAND, G. *Les structures polarisantes de la conscience psychique et de la culture. Approches pour une méthodologie des sciences de l'homme*. In : Structures, Eranos I, Paris : éd. La Table Ronde, 2003.

\_\_\_\_\_. *Les structures anthropologiques de l'imaginaires*. Paris : Dunod, 1992.

\_\_\_\_\_. *Fondements et perspectives d'une philosophie de l'imaginaire*. In: <<http://www.religiologiques.uqam.ca/no1/fondements.pdf>> (s.d.).

MAFFESOLI, M. *La postmodernité - ce douloureux accouchement*. In : La nouvelle alternative, Paris, vol. 20, n° 64, mars 2005. Entretien réalisé par M. Kobierska et B. Drweski.

\_\_\_\_\_. *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : PUF, 1979.

\_\_\_\_\_. *Le Temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*. 3ème éd., Paris : 2000.

\_\_\_\_\_. *Pouvoir-puissance*. In : Violence totalitaire, Paris : PUF, 1976.

\_\_\_\_\_. *La prostitution comme « forme » de socialité*. Cahiers internationaux de sociologie. LXXVI, 1984.

NOWAKOWSKA, E. „Gorsze dzieci” (Les enfants défavorisés). In: *Polityka*, <<http://polityka.onet.pl/162.4638,3/>>

GRUSZCZYNSKA et alli. *The co-operation of law enforcement agencies and NGOs in the prevention of and support for victims of trafficking in persons for the purpose of sexual exploitation*. Targi małych niewolników, N°3 (67), mai 2003. (Nous et le Tiers Monde. Les Marchés de Petits Esclaves) <[http://maitri.diecezja.gda.pl/gazetka/my\\_67/html/targ.htm](http://maitri.diecezja.gda.pl/gazetka/my_67/html/targ.htm)>

IZDEBSKI, Z. et OBOP. *Résultats de l'enquête nationale sur les motivations de femmes qui se prostituent*. In : Wiadomosci, in Mediarum.pl de 24 septembre 2003, (Prostytucja : wolny wybor czy koniecznosc – Prostitution, choix libre ou nécessité).

IZDEBSKI, Z.; KONARSKA-LECZYK, A. *Zachowania seksualne kobiet świadczących usługi seksualne* (Comportements sexuels de prostituées), <[www.ppw.com.pl/za](http://www.ppw.com.pl/za)>

KOBIERSKA, M. *Métaphysique du social. Essai sur l'utilité de la démarche*

*théologique dans l'investigation sociologique.* In : Revista Contemporânea, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n° 8/2007/1.

KRASNOWSKA, V.; ORNACKA, E. *St. Pauli w Warszawie (St. Pauli à Varsovie* , 04/07/07, N°1127, <<http://www.wprost.pl/ar/?O=62460>>

PUSZWACKA, J. *Kobieta po 40-ce szuka pracy, (Femme, la quarantaine, cherche du travail)*, In : <<http://www.republika.pl/pracdem0/strony/GAZETA%20MARZEC%202004/32004prostytucjaslask.htm>> , du 20 mars 2004.

RUSAK, P. *Różowe Zagłębie.* (Le bassin économique rose). In: Wprost, 04/04/2004, n°1114. <<http://www.wprost.pl/ar/?O=58222>>

TURNER, V.W. *Le phénomène rituel, structure et contre-structure.* Paris : 1990.

VALADE, B. *Pareto et la naissance d'une autre sociologie.* Paris : PUF, 1979.

VAN GENNEP, A. *Les rites de passage.* Paris : Ed. E. Nourmy, 1909.

## 131

### Notes

<sup>1</sup> La situation économique de la Pologne depuis l'effondrement du système communiste est contrastée. Pendant le période de 1989-2000 la Pologne a été la première de l'ensemble post-communiste à retrouver en 1995 son niveau de production d'avant la transition politique. De 1995 à 2000 le pays a également connu le taux de croissance le plus élevé de la région, soit 5,5% par an en moyenne. En 2002 les investissements étrangers représentaient 6,7% du PIB contre 3,1% en 1998. Cependant, à la veille de l'intégration européenne du pays la situation économique était inquiétante. La croissance s'est nettement ralentie (1,1% en 2001 et 1,3% en 2002 et surtout le taux de chômage: 18,7 % en 2004 et 30% dans certaines régions sinistrées du Nord et l'Est du pays. Source: M. Kobierska, Les Polonais et le référendum d'adhésion à l'UE, in Outre Terre, Revue française de géopolitique, N°7/2004, p. 264. Depuis 2005 la Pologne a retrouvé un bon rythme économique. La croissance du PIB s'est élevée à 6,5% en 2007, les prévisions pour 2008 sont de 5,5%. La décrue du chômage se poursuit. En mai 2008 il est d'à peine 11% (il était encore de 15% en janvier 2007). Les principales villes (Varsovie, Cracovie, Gdansk, Wrocław, Poznan) sont en situation de plein emploi; Source: <[http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/pays-zones-geo\\_833/pologne\\_225/presentation-pologne\\_1411/donnees-generales\\_1043.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/pays-zones-geo_833/pologne_225/presentation-pologne_1411/donnees-generales_1043.html)> Cette situation favorable sur le marché du travail est due également à l'ouverture du marché du travail de pays UE. Office polonais de statistique (GUS) estime qu'en 2006 presque 2 ml de Polonais travaillaient en dehors de la Pologne dont 1,6 ml en UE. Source: Informacja o rozmiarach i kierunkach emigracji z Polski w latach 2004-2006 (Information sur la dimension et les directions de



l'émigration polonaise dans les années 2004-2006), in <[http://www.stat.gov.pl/gus/45\\_3583\\_PLK\\_HTML.htm](http://www.stat.gov.pl/gus/45_3583_PLK_HTML.htm)> L'une des conséquences de la transformation est la concentration du capital qui s'exprime par la polarisation: riches/pauvres. En Pologne actuelle une petite poignée de 10% des plus aisés consomme 55% de la richesse nationale.

<sup>2</sup> Dans la littérature sociologique polonaise concernant la transformation cf. : P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany*, ISP PAN, Varsovie 2000. (Le tramatisme du grand changement)

<sup>3</sup> Cf.: G.W. Kołodko, *Sukces na dwie trzecie. Polska transformacja ustrojowa i lekcje na przyszłość*, Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Zarządzania im. Leona Kozłowskiego, Warszawa, 2007. (Succès à deux tiers. La transformation systémique polonaise et les leçons pour l'avenir) et de même auteur: *The World Economy and Great Post-Communist Change*, Nova, Science Publisher, Inc. New York 2006.

<sup>4</sup> L'année 1998 voit en Pologne le début de la réalisation d'un vaste programme de restructuration de l'industrie minière. Son objectif est de diminuer le niveau d'emploi et l'augmentation du rendement des mines de charbon. Les fonds de l'Union européenne et les prêts de la Banque mondiale ont été consacrés au financement du programme social qui a favorisé les licenciements massifs. Ainsi, en Haute-Silésie, entre 1998-2000 plus de 80.000 personnes ont quitté les mines. K. Wódz, sociologue à l'Université de Silésie constate : « Ce n'est pas vrai que tout s'est passé sans troubles, les conséquences sociales de ce processus sont graves. (...) La plupart des ex-mineurs ont choisi "les mises en congés de mineurs". Il s'agit d'hommes dans la force de l'âge qui restent sans travail (dans certaines communes silésiennes, le taux de chômage atteint 30 %), ce qui provoque des frustrations. (...) La situation d'ex -mineur sur le marché du travail est très difficile. Le gouvernement de Jerzy Buzek (au pouvoir jusqu'en 2001) nous faisait croire que l'industrie automobile absorberait les anciens mineurs. Or, seules 15% des personnes embauchées par General Motors à Gliwice, travaillaient auparavant dans les mines. Le niveau de formation des mineurs est très bas, et les mineurs de plus de 35 ans ont du mal à suivre des stages de reconversion. Avec l'arrivée de jeunes diplômés, la situation sur le marché de l'emploi devient de plus en plus difficile (...) L'étude menée par les sociologues de l'Université de Silésie (...) montre que quelques mois après avoir quitté la mine, 54,4% des mineurs avaient trouvé du travail et 35% étaient toujours à la recherche d'un emploi stable. (...) Je crois que les quinze prochaines années vont être difficiles... La Silésie a besoin d'aide extérieure de la part de l'Etat et de l'Union européenne. Source : La Silésie : passé minier, avenir incertain, entretien de K. Czernicka, avec K. Wódz, professeur de sociologie à l'Université de Silésie (Katowice), in *Regard sur l'Est*, N°29, avril-juin 2002, <<http://www.regard-est.com/Revue/Numero29/Silesi.htm>> Dąbrowa Górnicza et toute sa région ont été touchées par la restructuration avant 1998. Déjà en 1994, ses trois mines ont été fermées. Elles donnaient du travail à 50% de la population active de la ville. Rien n'a été créé à leur place. « Il n'est pas donc étonnant – dit le professeur de sociologie, Jacek Wódz – de



constater le développement de ce business. » (Wprost, „Różowe Zagłębie”).

<sup>5</sup> En Pologne elles commencent par 0-7. Le coût d’une minute de communication est d’environ 0,80 euro HT et 1,1 euros TTC, 55% de recette vont vers TP SA, 22% à L’État avec TVA et 23% à l’opérateur., cf. : Markiewicz (Wojciech), Seks plus VAT (Sexe plus TVA), in Polityka, Nr47/2001.

<sup>6</sup> Le Bassin économique Rose

<sup>7</sup> Les femmes constituent 60% de la populations « sans emploi » en Pologne.

<sup>8</sup> Cette étude contient les résultats de l’enquête réalisée en Pologne de février 1996 à août 1998 dans les maisons closes se trouvant dans la partie occidentale du pays. L’équipe a interrogé 240 femmes. Izdebski et Konarska-Lecyk écrivent que le nombre d’études consacrées à la problématique de la prostitution dans la période communiste (1945-1989) est assez limité et peu systématique.

<sup>9</sup> C’est d’ailleurs grâce au démantèlement du réseau de proxénètes bulgares que la police s’est rendu de compte qu’en Pologne il y a un commerce de femmes. Ces Bulgares ont été achetées par leurs patrons et travaillaient pour leur payer leur « dettes ». Cf. : dernière partie de mon travail : « Corps enlevés ».

133

<sup>10</sup> Les formalités administratives d’ouverture d’agence sont simples. L’achat de timbres fiscaux est le seul investissement. L’adresse du postulant peut être indiquée comme adresse officielle de l’agence. Si elle fournit ses services chez les clients ou ailleurs – il déclare qu’elle réalise son activité sur « le territoire du pays entier ». Le point n°4 du formulaire administratif d’enregistrement exige que l’activité soit décrite. Personne n’indique « services sexuels » et Izdebski et Konarska – Lecyk citent : « Export-import, commerce en gros, activité culturelle, bureau matrimonial, petite restauration, massage, vente et /achat de voitures », Cf.: Les comportements ..., p.8. Une hypocrisie totale, car juridiquement l’abolitionnisme est en vigueur en Pologne. La Pologne a signé en 1952 la Convention du 2 décembre 1949 pour la répression de la traite des êtres humains et de l’exploitation de la prostitution d’autrui. L’article 204 du Code Pénal polonais prévoit une peine de prison de trois ans pour cela.

<sup>11</sup> Journaliste de Polityka, B. Pietkiewicz, dans son reportage consacré aux agences pour les femmes riches et âgées écrit que le prostitué gagne entre 1500 – 2200€, cf. : Cel uświęca wzwód » (L’objectif sacrifie l’érection), Polityka, N° 36/2003.

<sup>12</sup> On ne connaît pas les critères de recueil des statistiques. L’utilité de ces informations consiste cependant dans le fait qu’elles permettent de voir qu’il s’agit d’un phénomène de grande importance statistique, sociale et économique.

<sup>13</sup> Selon l’enquête de Human Rights Watch – les Thaïlandais gagnent annuellement avec le porno business entre 22-27 mld. de dollars US (10-14% de PNB), My i Trzeci świat. Targi małych niewolników, N°3 (67), mai 2003.

(Nous et le Tiers Monde. Les Marchés de Petits Esclaves) <[http://maitri.diecezja.gda.pl/gazetka/my\\_67/html/targ.htm](http://maitri.diecezja.gda.pl/gazetka/my_67/html/targ.htm)>

<sup>14</sup> Główny Urząd Statystyczny

<sup>15</sup> Un Enfant est celui qui n'a pas terminé 18 ans.

<sup>16</sup> C'est presque 10% de la population enfantine de Pologne. Ce pourcentage sera encore plus important si l'on prend en considération la tranche d'âge 8-15 ans. Officiellement, le droit polonais accepte l'embauche d'enfant de 16-18 ans seulement quand il s'agit d'apprentissage ou d'un travail léger.

<sup>17</sup> Selon les estimations du Bureau International du Travail, dans le monde, 250 ml d'enfants de 8 à 15 ans travaillent actuellement, dont 60 ml dans des « conditions difficiles ». Ils sont 40% en Afrique, 22% en Asie et 17% en Amérique Latine, in Nous et le Tiers Monde .

<sup>18</sup> Le petit Tomek de 16 ans lave les vitres de voitures. Il travaille avec son amie dans l'une de grandes villes en Pologne. Il gagne environ 15€ par jour. C'est un travail à plein temps, toute la semaine de 10 à 18h. Il dit au journaliste de Rzeczpospolita qu'il peut gagner 600€ /mois. L'argent gagné sera dépensé pendant l'année scolaire. Il va commencer en septembre 2004 son lycée technique. Selon l'étude de Rzeczpospolita l'enfant en faisant les « petits boulots » peut maximalement gagner 15-18€ par jour. Cf. :Rzeczpospolita,21/07/04. <[http://www.rzeczpospolita.pl/gazeta/wydanie\\_040721/publicystyka/publicystyka\\_a\\_1.html#1](http://www.rzeczpospolita.pl/gazeta/wydanie_040721/publicystyka/publicystyka_a_1.html#1)>

<sup>19</sup> Selon le Ministère Polonais de l'Education du Sport (MENiS) 600 mille enfants de 9 – 15 ans ne vont pas à l'école. Fundacja dla Polski, <<http://www.fdp.org.pl/labeo/app/cms/x/6887>>

<sup>20</sup> Cf. : le site d'association : <<http://www.kidprotect.pl/?module=4>>

<sup>21</sup> Cf. : Gazeta Wyborcza, du 14 juillet 2004.

<sup>22</sup> Source: „Wiadomości”, Wirtualna Polska, in <<http://wiadomosci.wp.pl/wid,5435806,wiadomosc.html>>

<sup>23</sup> En juin 2003, il y a eu un procès des pédophiles de la Gare Centrale de Varsovie. Selon les témoignages des victimes, les pédophiles payaient à leurs jeunes « prestataires de service » entre 8 et 60€. Les sommes proposées sont importantes: 60€ (environ 200 zlotys polonais) constitue ¼ du SMIC polonais. A Berlin, les prostitué(e)s « enfants » peuvent obtenir 100 euros pour leurs services.

<sup>24</sup> Cf.: I. Ostapkowicz, Wojciech A. Krolopp et ses “protégés », in Courrier international, et V. Krasnowska, M. Kacki, Dzieciołapka Kroloppa (L'attrapage d'enfants de Krolopp), in Wprost, N°1074, 29/06/2003, <<http://www.wprost.pl/>

ar/?O=45687>

<sup>25</sup> Cf. : Pologne: un célèbre psychothérapeute pour enfants avoue être pédophile , in <<http://www.bouclier.org/article/3601.html>>

<sup>26</sup> « Un célèbre psychothérapeute pour enfants avoue » op. cit.

<sup>27</sup> Il y a ceux qui parlent de « révolution 1968 » tardive.

<sup>28</sup> En France et dans d'autres pays occidentaux, ce type d'attitude existe aussi. Des gens ordinaires qui ne cherchent pas de contacts pédophiles chez eux font cela dans les pays pauvres, pendant leurs vacances, car « l'occasion se présente ».

<sup>29</sup> Cf. : B. Gruszczynska, S. Buchowska, M. Koss, Zb. Lasocik, K. Wieckiewicz, Polish report, in, The co-operation of law enforcement agencies and NGOs in the prevention of and support for victims of trafficking in persons for the purpose of sexual exploitation, Agis Programme 2005, Une étude de la Commission Européenne et Centro de Investigacion en Criminologia, Universidad de Castilla La Mancha UCLM, <<http://www.uclm.es/criminologia/pdf/14-2007.pdf>> ,pp. 67-90.

<sup>30</sup> Les informations proviennent du site de la Fondation Polonaise contre le traite des Êtres Humain : La Strada : <[www.lastrada.org.pl](http://www.lastrada.org.pl)> et deux livres : 1. Handel ludzmi. Informacja o zjawisku (La traite des êtres humains. Information concernant le phénomène), La Strada 2004 et Zb. Lasocik (réd.): Handel ludźmi zapobieganie i ściganie. Ośrodek Badań Praw Człowieka, Katedra Kryminologii i Polityki Kryminalnej, Uniwersytet Warszawski, 2006. (La traite des êtres humains: la prévention et la poursuite judiciaire), Centre de Recherche de Droits de l'Homme, et la Faculté de la Criminologie, Université de Varsovie, 2006).

<sup>31</sup> Ibidem

<sup>32</sup> Ibidem

<sup>33</sup> Ibidem

<sup>34</sup> Ibidem

<sup>35</sup> Ibidem

# Variation sur la socialité chorégraphique

Chloé Charliac

Centre d'Etude sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ) – Sorbonne Paris 5

**Résumé :** Situé au cœur de la problématique postmoderne, cet article se propose de penser la création chorégraphique comme reflet d'un néo-tribalisme ambiant. S'attachant à la perspective relationnelle de la danse contemporaine, l'article mettra en évidence la spécificité de la socialité qui va se développer au sein de ces compagnies à travers le partage de l'expérience chorégraphique.

**Mots-clés :** danse contemporaine; socialité; postmodernité.

## *Abstract*

*Being at the heart of the postmodern problematic, this article aims to understand choreographic creation as the reflection of a neotribalist stream. Focusing on the relational perspective of contemporary dance, the article will shed light on the specificity of the sociality - which develops through the sharing of the choreographic experience - within these groups.*

**Keywords:** contemporary dance; sociality; postmodernity.

## Introduction

Depuis plusieurs années et au fil de ses ouvrages, Michel Maffesoli met en lumière l'avènement d'une socialité postmoderne. À l'opposé de la sociabilité moderne dont le lien est fondé sur la distinction, la morale et le contrat social, la socialité repose sur la fusion, voire la confusion, l'éthique et le pacte. La socialité, nous dit Yves Le Pogam, est faite de liens émotionnels, fondée sur une « reliance », vécue pour elle-même. Elle est un élan vital qui s'oppose aux impositions mortifères du système institutionnel. Ce vitalisme va s'ancrer dans la vie quotidienne et s'appuie sur le développement d'une raison sensible. Ainsi, la socialité trouve sa dynamique dans le partage des affects, la reliance et la proximité. C'est pourquoi Michel Maffesoli établit une différenciation entre la notion d'individu et celle de *personne*. Le premier fait référence au système moderne fondé sur le rationalisme du contrat social alors que la seconde est attachée à l'idée du *persona* (Cf. MAFFESOLI, 2000, p. 25 ; 227) et à la collectivité qui lui est liée. Cette dernière dépend d'une communauté « dont l'élément moteur est l'émergence des affinités électives » (MAFFESOLI, 2004).

Ce changement du rapport à l'altérité conduit la personne à favoriser l'hétéronomie plutôt que l'autonomie. Passage du rationnel contractuel à la fusion émotionnelle, de l'individu à la personne, de la structure verticale à une structure horizontale. Il ne s'agit plus dès lors pour l'individu de vivre dans la maîtrise de soi mais de retrouver un état naturel qui prenne en compte son environnement. Il y a donc une décentration du rapport à soi qui prévalait dans la modernité au profit d'une perte de soi dans des processus d'émotionalités. La socialité privilégie le local au global (lococentré / logocentré), le contenant au contenu, l'haptique à l'optique, ce qui conduit à une forte spatialisation de l'être ensemble. De tout cela va découler une caractéristique ambiante qui imprègne les relations sociales postmodernes.

## Objet

Situé au cœur de la problématique postmoderne, cet article se propose de penser la création chorégraphique comme une de ses nouvelles sensibilités à travers la perception du mode de vie des compagnies chorégraphiques comme reflet d'un néo-tribalisme ambiant. Son enjeu central est de montrer en quoi les compagnies chorégraphiques peuvent être considérées comme des tribus postmodernes, à travers la mise en place d'une socialité particulière, nourrie par le partage d'une expérience singulière, la création chorégraphique.

### 1. Enjeux théoriques

La danse est un domaine qui possède de nombreux axes d'études. Il existe ainsi des approches pédagogiques, comme celle réalisée par Christian Dubar, des travaux réalisés dans une perspective historique, comme ceux développés par Isabelle Ginot ou Agnès Izrine, ou psychologique, avec les textes de Daniel Sibony ou France Schott Billmann. D'autres travaillent sur l'implication des

nouvelles technologies dans le domaine de la danse, comme Scott Delahunta. Enfin, certains traitent de la danse d'un point de vue philosophique (comme Michel Bernard et Jean-Luc Nancy) ou anthropologique (comme Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore). Si l'on restreint le champ de recherche aux approches sociologiques de la danse contemporaine, on relève alors des études se rattachant à la sociologie du corps, avec des auteurs comme Sylvia Faure ou Joëlle Vellet, à la sociologie des professions avec Pierre-Emmanuel Sorignet ou encore à la sociologie de l'imaginaire avec Pascal Roland.

Parallèlement à tous ces domaines d'études, notre recherche se caractérise en s'attachant à la perspective relationnelle de la danse contemporaine, à travers la métaphore de la tribu telle que l'a développée Michel Maffesoli (2000). Le domaine chorégraphique n'est donc plus perçu en terme de système institutionnel, de réception des oeuvres, de processus artistique ou d'apprentissage et d'usage de la corporéité, mais en tant que phénomène socialisant à travers la compréhension des effets produits par le développement d'un lien fort et amplifié par l'expérience chorégraphique.

## 2. Méthodologie

Le Master II dont est tiré cet article s'appuie sur l'utilisation d'une méthodologie issue de la sociologie compréhensive, ce qui place l'enquête dans un modèle d'analyse qualitatif, conjuguant observations directes et entretiens semi-directifs. Le choix d'un outil comme les observations directes nous a paru essentiel pour saisir de quelle manière se déroulait le processus de création et éviter certains écueils méthodologiques. En effet, même s'il est toujours possible de recueillir des informations grâce aux entretiens, certains éléments peuvent sembler tellement routiniers aux membres de la compagnie qu'ils ne vont plus y prêter attention. D'autre part, c'est au cours de ces périodes de création que la compagnie va tâtonner avant de pouvoir assembler une gestuelle chorégraphique qui soit fluide et cohérente. Durant ces périodes de tension, les désaccords se font plus présents. C'est pour ces deux raisons que les compagnies préfèrent garder pour elles tous ces moments "imparfaits", afin de n'offrir au monde extérieur que le produit fini de leur création : la chorégraphie.

Nous avons réalisé un peu plus de 150h d'observations lors de la création de la pièce *En Aparté* de la compagnie *Etant Donné*. Elles se sont échelonnées entre la première résidence de création (15 jours entre octobre et novembre 2005), la cinquième résidence de création (une semaine fin janvier 2006) et la dernière résidence de création (une semaine entre janvier et février 2006), qui a abouti à la première le 7 février 2006.

## Présentation de la compagnie Etant Donné

La compagnie chorégraphique Etant Donné a été créée en 1998 par deux chorégraphes, Frédérique Unger et Jérôme Ferron. Cette compagnie haut-normande débute sa carrière internationale grâce à une sélection pour représenter la France au festival européen Aerowaves, qui s'est déroulé à Londres, au théâtre

The Place (l'équivalent du Théâtre de la Ville, à Paris) au mois de février 2006.

### Présentation de la compagnie Etant Donné

La compagnie chorégraphique Etant Donné a été créée en 1998 par deux chorégraphes, Frédérique Unger et Jérôme Ferron. Cette compagnie haut-normande débute sa carrière internationale grâce à une sélection pour représenter la France au festival européen Aerowaves, qui s'est déroulé à Londres, au théâtre *The Place* (l'équivalent du *Théâtre de la Ville*, à Paris) au mois de février 2006.

Ces observations ont été couplées avec cinq entretiens semi-directifs réalisés auprès de personnes travaillant dans d'autres compagnies, ce qui nous a permis de recueillir des données extérieures à notre terrain d'observation. En confrontant ces données à celles que nous avons recueillies lors de nos observations, nous avons pu faire le tri et distinguer les données généralisables de celles qui ne relevaient que du cas particulier.

139

### Présentation des entretiens

Le premier entretien a été réalisé avec Dominique Boivin, danseur interprète et chorégraphe de la compagnie Beau Geste. Dominique commence la danse contemporaine avec Carolyn Carlson et poursuit avec Alwin Nikolais. Il obtient en 1980 une bourse d'étude de deux ans pour une formation à New York où il suit les cours de Merce Cunningham et de Douglas Dunn. Il crée en septembre 1981 la compagnie Beau Geste. Il va dès lors mêler interprétation chez Découflé ou chez Larrieu et création chorégraphique pour Beau Geste et pour d'autres groupes.

Le second entretien a été mené avec Etienne Cuppens. A la différence des autres personnes interrogées, Etienne n'est pas danseur, il travaille dans la diffusion sonore et la réalisation musicale de spectacles de danse. Il travaille depuis 1990 avec différents chorégraphes, comme Isabelle Duboulloz, Olivier Gelpe, Pierre Doussaint, François Raffinot, Sarah Crépin, Emmanuelle Vo-Dinh, Hervé Robbe.

Le troisième entretien a été fait avec Emily Mezières, danseuse interprète, qui travaille depuis 2000 avec des chorégraphes comme Virginie Mirbeau, Jackie Taffanel, François Laroche-Vallière ou encore Gilles Schamber.

Le quatrième entretien a été réalisé avec Sylvain Groud, danseur interprète et chorégraphe de la compagnie éponyme. Il obtient en 1991 le diplôme de danse contemporaine, première mention très bien au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il présente en 1995 sa première chorégraphie au Concours International de Paris (second prix). Cette expérience le conduit à créer d'autres pièces avec le Conservatoire de Paris, le Théâtre National de Bucarest et l'autres. Il fonde sa compagnie en 2002, tout en continuant sa carrière d'interprète aux côtés de Dominique Boivin, Carolyn Carlson ou Angelin Preljocaj.

Enfin, le dernier entretien a été mené avec Edmond Russo, danseur interprète et co-chorégraphe de la compagnie *Affari Esteri*. Après avoir suivi l'enseignement de Rosella Hightower au Centre de Danse International de Cannes, il est engagé par le Ballet de l'Opéra National de Lyon en 1992. En cinq ans, il interprète les chorégraphies d'Angelin Preljocaj, Maguy Marin, Bill T. Jones, Stephen Petronio, Dominique Bagouet, J.C. Gallota, William Forsythe, Jiri Kyliä. Après avoir travaillé avec Hervé Robbe, il se consacre à présent entièrement à sa compagnie.



### « Le lieu devient lien »

La création d'une chorégraphie se déroule en plusieurs étapes et conjugue un travail en studio de danse (phase minoritaire de la création) et des résidences de création. En général, ces étapes durent une quinzaine de jours.

- Le travail en studio réunit danseurs et chorégraphes au sein d'un espace réduit. L'équipement y est généralement sommaire. Seules les bases matérielles nécessaires à la danse sont disponibles: tapis de danse et chaîne stéréo. C'est pourquoi le travail de création se concentre uniquement sur l'élaboration gestuelle de la chorégraphie;

- À la différence du travail en studio, les résidences de création ont lieu dans des centres culturels. Elles vont permettre à la compagnie de bénéficier d'un véritable espace scénique, d'un équipement matériel complet et de renfort humain. En somme, la compagnie va bénéficier de conditions réelles de représentation pour élaborer et tester ses créations. C'est donc lors de ces résidences que va s'effectuer toute la partie technique parallèle à l'écriture chorégraphique comme la mise en place de la scénographie, la création lumière ou la diffusion sonore.

140

L'inscription spatiale structure la socialité, nous dit Michel Maffesoli (1998). Lors d'une résidence de création, les membres de la compagnie vont se trouver réunis durant des journées entières dans un espace clos, la salle de spectacle. Le seul moment où ils vont reprendre contact avec le reste du monde sera lors de la pause déjeuner si celui-ci n'est pas pris au sein du centre culturel. Les rapports temporels fournis habituellement par les changements de luminosité liés à la rotation de la terre autour du soleil vont être perturbés, puisque les salles de spectacles sont équipées de dispositifs visuels afin d'occulter toute source de lumière naturelle. Tous ces éléments vont contribuer à la mise en place d'une caractéristique ambiante particulière. Le centre culturel devient alors le « foyer » de la compagnie, là où « l'espace et le temps d'une communauté se donne à lire » (MAFFESOLI, 2000). C'est ce qui ressort dans une interview que donne Jérôme Ferron en 2004 (Cf. [www.culture.fr](http://www.culture.fr)) où il explique qu'« *une résidence, c'est l'impression d'avoir un chez-soi* ». Ainsi, le centre culturel va marquer de façon matérielle l'existence d'une entité virtuelle, la compagnie. C'est cette spatialisation de l'être-ensemble qui va incarner le lien qui unit les différents membres de la compagnie. Nous pouvons dès lors affirmer que « le lieu devient lien » (Ibid.).

Cependant, même si l'histoire de la compagnie va s'écrire au fil des salles qui l'accueillent, elle va nouer une histoire particulière avec chacune d'entre elle. Ainsi, nous avons pu remarquer lors de nos observations qu'il existait un lien fort entre le centre culturel Marc Sangnier de Mont Saint Aignan (76) et la compagnie *Etant Donné*, et ce pour deux raisons. D'abord parce que le régisseur lumière de la compagnie y a occupé pendant cinq ans le poste de régisseur général. Mais surtout parce que c'est dans ce lieu que la compagnie a monté sa première pièce en 2000. *Papotages* est devenue leur création phare puisqu'elle tourne toujours cinq ans après son élaboration et que c'est grâce à celle-ci que la compagnie a reçu

le prix Mimos 2005 du festival international du mime de Périgueux. Tous ces événements constituent une partie de la mémoire collective de la compagnie. La charge symbolique liée à cette salle est donc très importante.

### Un mode de vie particulier

La socialité chorégraphique est fortement liée au mode de vie imposé par l'exercice d'un métier ayant trait à cet univers (danseurs, chorégraphes, techniciens). Comme nous venons de le voir, les membres de la compagnie vont partager un "être-ensemble" lors des périodes de création. Mais celui-ci ne va pas s'arrêter à la sortie du centre culturel, car les résidences de création ont souvent lieu dans la France entière. Ces personnes vont donc être amenées à réellement partager leur quotidien, souvent dans un même appartement, ce qui demande un réel effort d'adaptation à l'autre. « *Faut avoir la disponibilité d'esprit de rencontrer les gens, de se retrouver dans un appartement avec quelqu'un qu'on connaît pas, qu'on a jamais vu et dire bon bah voilà, je suis deux mois et demi là, va falloir que ça se passe bien (...) faut quand même que y'ai un minimum d'espace vital à soi pour, ouais, pour pas péter les plombs parce que déjà on est pas chez soi, souvent on peut pas manger ce qu'on veut parce que finalement on est avec des gens qui ont pas les mêmes habitudes alimentaires donc voilà. Bon après y'a des gens qui sont super faciles qui mangent n'importe quoi ils s'en foutent mais... Voilà, c'est pas toujours évident de... d'être complémentaire.* » Durant les périodes de tournées ce schéma de vie va être à peu près identique, la compagnie étant logée en gîte ou en hôtel. « *Quand on est chacun dans sa chambre c'est super. Quand on est deux par chambre bon bah... La vie privée c'est un peu... un peu plus délicat quoi. Mais quand c'est pour deux semaines... c'est complètement vivable. Plus longtemps, oui, ça devient lourd parce que bah rien que devoir passer un coup de fil, tu te mets dans les toilettes, tu sais pas où te mettre pour avoir cinq minutes à toi quoi...* » L'utilisation du terme de "compagnie" n'est d'ailleurs pas anodine à ce sujet. En effet, l'analyse étymologique de ce mot met en évidence les notions de partage et de vie commune de part sa provenance du latin populaire *compagnia*, lui même dérivé de *compagnio* et qui signifie « qui mange sont pain avec ».

Ce mode de vie particulier va entraîner une forte homosocialité parmi les membres du « monde » de la danse contemporaine. Cette homosocialité, qui repose sur le désir d'être avec ses semblables, est directement liée à ce mode de travail spécifique et à l'incompréhension qu'il suscite chez les individus extérieurs à ce milieu. Car au-delà du "nomadisme" qu'implique la réalisation d'une création chorégraphique contemporaine, les danseurs vont également devoir se plier à une hygiène de vie corporelle stricte, afin de conserver une bonne condition physique. Ainsi, même les moments qu'ils vont vivre dans un cadre privé, comme les soirées entre amis ou l'exercice d'un loisir par exemple, vont être orientés autour de leur travail. « *Si t'as des potes qui t'appellent et qui te disent aller vient avec nous on sort, on rentrera vers quatre heures du matin, bah non, je suis désolé mais moi le lendemain j'ai un spectacle et ça va pas être possible, physiquement je tiendrais pas le coup, je peux pas boire l'alcool que je souhaite dans un événement si le lendemain je sais que y'a... Tout est orienté autour de mon boulot.* ». De la même manière, les

contrats que signent les danseurs proscrivent généralement des pratiques telles que le roller, le ski ou toute autre activité pouvant entraîner une blessure.

De plus, les danseurs vont être confrontés au « mythe vivant » (LE COADIC, 1998) du danseur. Cette vision mythifiée qui habite le sens commun et qui fait de la danse une activité appartenant au domaine du loisir et de l'agréable et non une activité professionnelle. *« Et... et puis aussi le côté... les gens ne, les gens, et c'est impossible de s'en rendre compte tant qu'on y est pas, si on s'est pas penché dessus mais, pour la quasi-totalité des gens être artiste, alors encore plus être danseur et chorégraphe, c'est, c'est super agréable. C'est forcément super agréable, on lève la jambe, on s'éclate, on danse bien sur de la belle musique et tout, vous avez sacrément de la chance, vous allez à l'autre bout de la planète, vous êtes dans les avions tout le temps... »* L'homosocialité du cercle intime va donc permettre aux membres du « monde » de la danse contemporaine de s'affranchir de cette vision mythifiée. La parole se libère parce que le poids de la mixité professionnelle ne l'entrave plus. On s'y raconte et on s'y reconnaît dans des valeurs et des désirs identiques.

### Une structure horizontale fondée sur l'émotionnel

La spécificité du mode de travail de la création chorégraphique ne s'arrête pas là. Elle nous fournit encore d'autres exemples d'un glissement vers une socialité postmoderne. En premier lieu parce que l'organisation de la création chorégraphique se structure de manière horizontale. En effet, même si chaque pôle créatif est autonome (chorégraphie, lumière, son, vidéo...), chacun est en droit de formuler une idée ou d'émettre un avis sur ce qui est proposé. Cette interdépendance prend corps lors des séances de « debrief » qui réunissent tous les membres de l'équipe afin qu'ils puissent discuter de ce qui vient d'être créé. Ainsi, l'avis de chacun va être pris en compte. Au système hiérarchique vertical des sociétés modernes, la création chorégraphique va donc préférer une structure plus fraternelle du pouvoir. Ce type de fonctionnement va renforcer le sentiment d'appartenir à une entité, voire à une communauté chorégraphique, puisque chacun prend part à la totalité de la création.

D'autre part, alors que les valeurs du travail traditionnel développées par la modernité promeuvent rationalité et productivité, le monde chorégraphique obéit quant à lui à une logique spécifique. Ici, les valeurs mises en avant ont trait à l'affect et à l'émotionnel, thématiques propres à la sociologie postmoderne. *« Mais, ce que les gens ne comprennent pas c'est... et c'est pas de l'oisiveté. C'est pas du, de la perte de temps. C'est se donner le temps d'être véritablement dans un état de, de transmetteur, de filtre, de passeur. Et, et y'a tellement, tellement, tellement de, peu, de métier... qui ne sont pas productifs, tac tu as ça à faire, tu dois ouvrir ça, tu dois faire ça, tu dois composer ça, na, na, na. Ou bien avoir des stratégies, avoir des trucs, et un artiste c'est tout le contraire. C'est juste se mettre... à disposition, c'est juste se mettre en état de récepteur de tout ce qui est, de toutes les énergies qui, qui nous parcourent, qui sont dans les lieux dans lesquels on vit, et qu'on a à retranscrire. Donc pour moi c'est ça la grande différence. »* Nous attirons ici l'attention du lecteur, car comme l'indique Michel Maffesoli, il est vrai qu'il existe généralement une confusion « qui fait prendre (...) l'émotionnel pour de l'émotif. Alors que celui-ci

est une catégorie psychologique tout à fait individuelle, celui-là est une ambiance collective dans laquelle la personne baigne et se sent à l'aise » (MAFFESOLI, 2004).

Mais revenons à la création chorégraphique. La condition émotionnelle y est primordiale puisque cette activité artistique est fondée sur le ressenti et non sur un apprentissage technique (même si celui-ci est nécessaire, le danseur doit par la suite s'approprier cette technique en fonction de son propre corps et la dépasser pour trouver son propre trajet corporel). Il faut donc qu'il soit capable de vivre les choses de l'intérieur, au plus profond de lui, pour pouvoir ensuite les interpréter et donner ainsi une identité à son travail. À chaque expérience chorégraphique partagée, les membres de la compagnie vont transmettre une émotion qui va prendre corps dans une gestuelle, un son, un éclairage. Ce partage va progressivement conduire à une fusion émotionnelle sur laquelle va s'appuyer la compagnie afin de se forger une identité qui lui soit propre.

L'émotion a donc une place primordiale dans une chorégraphie, mais également dans la gestion de sa création. C'est pourquoi il nous paraît intéressant ici de faire intervenir la notion de *communauté émotionnelle* (*Gemeinde*) développée par Weber. Pour Michel Maffesoli « les grandes caractéristiques attribuées à ces communautés émotionnelles sont l'aspect éphémère, la « composition changeante », l'inscription locale, « l'absence d'une organisation » et la structure quotidienne. » (2000). Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans le mode d'organisation de la création chorégraphique :

- Les artistes qui composent la compagnie sont soumis au régime des intermittents du spectacle. Afin de réunir le nombre de cachets nécessaires à la conservation de leur statut, ils doivent cumuler plusieurs engagements au sein de compagnies différentes. La compagnie doit donc composer avec ces différences d'agenda, c'est pourquoi il n'y a pas d'organisation formelle ;
- De cette manière, chaque jour, la composition de l'équipe présente sur le plateau va se trouver modifiée ;
- De cette composition va dépendre la nature de la création : recherche gestuelle, mise en lumière, création scénographique, essais sonores...
- Tout ce travail va trouver une inscription locale à l'intérieur du centre culturel ;
- Enfin, ce regroupement de la compagnie est bien éphémère puisqu'il ne durera que jusqu'à la fin de la résidence.

### **La compagnie chorégraphique, une entité forgée par sa centralité souterraine**

Après avoir étudié la manière dont se déroulait la création d'une chorégraphie et ce que cela provoquait sur le lien unissant les membres de la compagnie, attachons-nous à présent à ce qui se passe une fois la chorégraphie établie. Au moment de la diffusion de la pièce, la communauté artistique va se présenter à son public et aux administratifs comme faisant partie d'un tout : la compagnie. Il ne s'agira plus dès lors de savoir si tel ou tel élément de la chorégraphie est issu

d'untel ou d'un autre. Aux yeux du monde, ce moment aura été conçu, imaginé par la compagnie, en tant qu'entité. Ainsi, lors de nos observations, personne ne parle de l'un ou de l'autre membre de la compagnie, mais «des Etant Donnés». La compagnie elle-même va se percevoir comme une entité lorsqu'elle fait face à l'extérieur : à mon arrivée au centre culturel lors de ma première observation, les présentations ont été faites par le chorégraphe de la manière suivante : «Chloé, l'équipe, l'équipe, Chloé». Comme l'explique Pascal Roland « chaque pièce favorise (...) la découverte de soi et de l'altérité dans la fusion communautaire par le sens ainsi créée. Aussi aboutit-on à un double mouvement contradictoire de la différenciation et de la fusion au groupe dont résulte l'élaboration de la danse » (2005). L'auteur insiste bien sur la notion d'entité lorsqu'il indique que « la création chorégraphique apparaît être finalement l'expérience d'une communauté primordiale, d'un groupe originel, dont la quête - la création - approuve la reconnaissance. » (Roland, 2005)

Toutes ces expériences partagées vont permettre aux membres du groupe de créer la « *sédimentation subjective* » de la compagnie. Empruntant ce terme aux phénoménologues Schütz et Husserl, Peter Berger et Thomas Luckmann stipulent que

la sédimentation subjective apparaît (...) quand plusieurs individus partagent une biographie commune, dont les expériences finissent par s'incorporer dans un stock commun de connaissances. (...) Si l'expérience est partagée par plusieurs individus, elle sera sédimentée intersubjectivement, et créera peut-être même un profond lien entre ces individus. (BERGER, LUCKMANN, 2002)

Cette sédimentation subjective, en plus de consolider les liens qui unissent les membres de la compagnie, va alimenter la mémoire collective du groupe et lui permettre de se forger une centralité souterraine. Cette notion, développée par Michel Maffesoli, permet de signifier « *l'ensemble des usages communs qui permet qu'un ensemble social se reconnaisse pour ce qu'il est* », soit « *le non-dit, le résidu qui fonde l'être ensemble* » (MAFFESOLI, 2000). Cette centralité souterraine peut donc être vue comme la force interne du groupe. Comme cette notion l'indique, ces usages ne peuvent être appréhendés de l'extérieur puisqu'ils sont "souterrains". Cela établit une barrière entre les individus qui en sont et ceux qui n'en sont pas, ce qui renforce encore la vision unitaire de que la compagnie à d'elle-même.

### Bibliographie

BECKER, H. S. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 1988, [1982]

BERGER, P. ; LUCKMANN, T. *La construction sociale de la réalité*. Paris : Armand Colin, coll. « Références Sociologie », 2002.

BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris : CND, 2001.

BERTHELOT, J. M. « Corps et Société. Problèmes méthodologiques posés par une approche du corps », In : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LX-XIV, 1983.

BOLTANSKI, L. « Les usages sociaux du corps », In : *Dictionnaire de la Sociologie*. Paris : Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1998.

BOTTINEAU, A. *Les interactions entre danseurs et chorégraphes, analyse éthnosociologique du processus de création en danse contemporaine*. Mémoire de DEA sous la direction de Betty Lefevre, Université de Rouen, 2004.

BOLOGNE, J. C. *Histoire de la pudeur*. Paris : Olivier Orban, 1986.

CHARLIAC, C. *Les dessous de la danse contemporaine, étude sociologique des relations corporelles dans un milieu artistique amateur*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Serge Proust, Université de Rouen, 2004.

DELAHUNTA, S. « Convergences between dance and technology. » In : *Nouvelles de danse*, n° 40-41, 1999.

DUBAR, C. *Danse : sport, culture ou éducation ? Le problème de l'enseignement des danses de société en France*. Thèse de sciences de l'éducation sous la direction de Rémi Hess, Paris VIII, 1999.

DURET, P. ; ROUSSEL, P. *Le corps et ses sociologies*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 2003.

FAURE, S. *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 2001.

\_\_\_\_\_. *Apprendre par corps*. Socio-anthropologie des techniques de la danse. Paris : La Dispute, 2000.

GINOT, I. ; MICHEL, M. *La danse au XXème siècle*. Paris : Larousse, 2002.

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1. Les relations en public ; Tome 2. La présentation de soi. Paris : Minuit, coll. « le sens commun », 1973.

GRAU, A. ; WIERRE-GORE, G. *Anthropologie de la danse*. Paris : CND, 2006.

GRASSI, V. *Introduction à la sociologie de l'imaginaire, une compréhension de la vie quotidienne*. Paris : Erès, 2005.

HALL, E. T. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 1971.



HEINICH, N. *Sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, coll. « Repères », 2001.

IZRINE, A. *La danse dans tous ses états*. Paris : L'arche, 2002.

LARDELLIER, P. *Les nouveaux rites, Du mariage gay aux Oscars*. Paris : Belin, coll. « Nouveaux Mondes », 2005.

LEFEVRE, B. ; SIZORN, M. *Petites histoires du Cirque-Théâtre d'Elbeuf, l'esprit d'un lieu*. Rouen : Presses Universitaires de Rouen, 2004.

LE BRETON, D. *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions*. Paris : Armand Colin, 1998.

LE COADIC, R. *L'identité bretonne*. Rennes : Presses Universitaire de Rennes et Terre de brume, 1998.

LE POGAM, Y. « Michel Maffesoli, analyste de la socialité émergente », In : *Corps et Culture*. n°3, Sport et lien social, Paris : 1998.

MAFFESOLI, M. *La conquête du présent, pour une sociologie de la vie quotidienne*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « sociologie du quotidien », 1998.

\_\_\_\_\_. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : La table ronde, 2000.

\_\_\_\_\_. *Le rythme de la vie, variations sur les sensibilités postmodernes*. Paris : La table ronde, 2004.

MONNIER, M. ; NANCY, J.-L. *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris : Galilée, 2005.

PIDOUX, J. Y. *La danse, art du XXème siècle ?* Lausanne : Payot, 1990.

ROLAND, P. *Danse et imaginaire. Etude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain*. Bruxelles : EME, coll. « Proximités », 2005.

RICARD, B. *Rites, code et culture rock. Un art de vivre communautaire*. Paris : l'Harmattan, 2000.

SCHOTT-BILLMANN, F. *Le besoin de danser*. Paris : Odile Jacob, 2001.

SCHUTZ, A. « Faire de la musique ensemble, une étude des rapports sociaux », In : *Sociétés*, n° 1. De Boeck Université, Paris : 1984, [1971].

SORIGNET, P.-E. *Le métier de danseur contemporain*. Thèse de doctorat



sous la direction de Gérard Mauger, EHESS Paris : 2001.

SIBONY, D. *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil, 1995.

VELLET, J. *Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse : discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc*. Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris VIII, 2003.

# Lygia Clark: um olhar estético sobre a comunicação

**Beatriz Morgado de Queiroz**

Graduada em Comunicação Social, habilitação Relações Públicas, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e estudante do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF).

**Resumo:** Entrelaçados, o conceito de comunicação proposto pelos intelectuais do Colégio Invisível com o de micropolítica desenvolvido por Félix Guattari, basearam o entendimento da comunicação como espaço de relação e produção crítica e criadora de sentidos. Desta forma, a arte, apontada por Merleau-Ponty como espaço de produção de sensibilidades, torna-se um campo privilegiado para a comunicação processar novas formas de vida. A partir desse pensamento, o presente trabalho propõe a discussão da obra vivencial e questionadora da artista plástica Lygia Clark como processo relacional e estético de comunicação.

**Palavras-chave:** Lygia Clark; Micropolítica; Colégio Invisível; Neoconcretismo.

## *Abstract*

*Mixing the concepts of communication proposed by the Invisible College's intellectuals and of micropolitics developed by Félix Guattari, we can understand communication as an area of relations and production of critical and creative ways. Thus, the art, indicated by Merleau-Ponty as an area of production of sensibilities, becomes an ideal forum for communication to process new ways of life. From this thought, this work proposes the discussion of the existential and instigating work of the plastic artist Lygia Clark as a relational and aesthetical process of communication.*

**Keywords:** Lygia Clark; Micropolitics; Invisible College; Neoconcretism.

## Introdução

*Não existem coisas estáticas. Tudo é dinâmica. Mesmo um objeto aparentemente estático não está parado. Ele está apoiado sobre uma série de suportes que por sua vez estão sendo dinamicamente sugados pela força da gravidade.*

Lygia Clark

A noção de comunicação como processo é a base do presente artigo, que buscou entre os intelectuais do chamado Colégio Invisível uma alternativa ao tradicional modelo linear de estudar a comunicação. Esta escola era caracterizada por ser uma teia de ligações conceituais e metodológicas, ou seja, um consensualismo intelectual que uniu “espiritualmente”, mas quase nunca fisicamente – daí a sua invisibilidade – um grupo de pesquisadores norte-americanos, a partir de 1950, ao redor das Universidades de Palo Alto e da Filadélfia, nos EUA.

Este grupo de acadêmicos contribuiu para uma nova leitura da comunicação e do universo social. Com formação antropológica: Gregory Bateson, Erving Goffman, Edward T. Hall e Ray Birdwhistell, e psiquiátrica: Don Jackson, Paul Watzlawick e Albert Scheflen – eles são os precursores da superação da concepção de comunicação do modelo shannoniano para a descoberta de uma outra, ainda pouco explorada pelas ciências sociais tradicionais: “a concepção orquestral da comunicação”. A definição de comunicação que compartilhavam foi indicada na seguinte afirmação de alguns de seus membros:

Queremos ressaltar o contexto interacional e comunicacional do uso dos signos por parte do homem e a maneira como estes são organizados em sistemas transacionais que integram visão, audição, tato, olfato e paladar. (COLÉGIO INVISÍVEL apud WINKIN, 1998, p. 110)

Ao basearem as suas investigações nos axiomas: “não se pode não comunicar” e “a realidade é criada pela comunicação”, eles colocaram em apuros um senso comum que sempre teve como dado adquirido o real, sentido e palpável, como único e objetivo. Neste grupo, a comunicação passou a ser estudada por uma perspectiva que considerava sua circularidade, complexidade e diversos contextos. Para estes pensadores, a cultura é um conjunto dinâmico de signos, o qual não podemos evitar.

O movimento que se estabelece no processo comunicativo é, portanto, o que torna viva uma sociedade. Nos processos sócio-culturais prevalece a tensão e a circulação da comunicação como interação simbolicamente mediada. Afinal, por meio da comunicação feita pelos símbolos pré-convencionados se formam os códigos, e estes permitem formular de maneira explícita “uma realidade previamente estabelecida, ou seja, uma memória construída artificialmente” (BERGER, 1977, p. 114) que, por sua vez, permite a troca de mensagens e informações.

No entanto, como nos alerta René Berger, a comunicação é um sistema complexo e “reduzida tão-somente à transmissão dos estímulos verbais, a mensagem nada mais é do que uma caricatura” (Ibid., p. 122). O autor ainda destaca que a comunicação é a “manifestação da presença em comum”, e este inter-

câmbio deve ser entendido como “o fenômeno pelo qual os seres, não apenas comunicam, mas também se sentem em instância de se comunicar.” (BERGER, 1977). O conceito de comunicação se abre ao “invisível”, passando a considerar o que se esconde no “entre”, localizando-se no espaço das relações, em um processo contínuo construtor da dinâmica cultural.

Pensar a comunicação como produção de signos e significados foi necessário para compreender sua relação com o campo cultural e da arte, nos quais ocorrem processos dinâmicos e complexos de associações, conexões e relações simbólicas. Mas é preciso ir além quando o objeto de estudo é a obra vivencial e questionadora da artista Lygia Clark, como processo de comunicação.

Essa gama de possibilidades de produção de significados permite encarar a comunicação como um fenômeno complexo e vivo, capaz de gerar novidade e produzir diferenças. Por isso, este artigo investiga também a dimensão política da comunicação, ou seja, sua potencialidade de criar novos modos de vida ao romper com modelos pré-estabelecidos de produção de sentido.

Nesse sentido, é utilizado o conceito de “micropolítica” desenvolvido por Félix Guattari, (GUATTARI; ROLNIK, 1999), de forma a propor uma “micropolítica da comunicação”, com o auxílio seus conceitos de “produção de subjetividade” e de “singularidade”. A subjetividade, como microcosmo político, seria o espaço da negociação invisível de valores e significados que apela à singularidade para estimular a criação e a criatividade nos fenômenos comunicativos.

Para Guattari, a micropolítica se refere aos efeitos de subjetivação, ou seja, ao conjunto de fenômenos e práticas capazes de ativar estados e alterar conceitos, percepções e afetos (Ibid., p. 127). A comunicação processada nas relações sociais seria a responsável pela formação do que o autor chama de “agenciamentos coletivos de enunciação” responsáveis pela construção da subjetividade (Ibid., p. 30). A subjetividade, para Guattari, não estaria centrada no indivíduo, nem no grupo social, pois ela se daria por processos ligados tanto à expressão interior quanto à expressão exterior de cada um (Ibid., p. 31).

Todo processo de transformação, segundo o autor, passa pela singularização: “há sempre uma espécie de multicentragem dos pontos de singularização no processo de criação”, pois, “por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual e transcultural” (Ibid., p.36). Para o autor, trabalhar no nível micropolítico é pôr em alerta tudo o que “bloqueia os processos de transformação do campo subjetivo” (Ibid., p. 135) em diferentes espaços de experimentação social, como o da comunicação processual.

Fernando Gonçalves afirma que a arte, enquanto campo de produção simbólica, é um espaço vital para a produção de novas formas de diferença. Segundo o autor, “como operador discursivo, a arte participa dos processos de produção de sentido, favorecendo, a um só tempo, a investigação sobre as dimensões da experiência do humano e o surgimento de novas ferramentas de ação” (2004, p. 3).

### Comunicação, arte e criação estética

Acreditando no potencial privilegiado da arte como forma comunicante criativa, este artigo pesquisa o potencial artístico de Lygia Clark para produção de sensibilidades e de processos singularizantes de comunicação na esfera micropolítica. A arte como espaço de criação estética de novas formas de relações e articulações e de “leitura” poética do mundo é o que interessa a este trabalho. A arte, portanto, não se limita a um entendimento racional.

A arte é, portanto, capaz de provocar “brechas” necessárias para escapar dos sistemas de subjetividade modelizantes, de constituir “linhas de fuga” aos modelos convencionados e fazê-los refluir e vaziar. (GONÇALVES, 2004, p. 3) René Berger já destacava que:

A forma da mensagem plástica (ou poética) jamais corresponde nem pode corresponder de maneira totalmente adequada, a uma significação preestabelecida. Existem sempre e necessariamente os hiatos. Em contrapartida a obra de arte produz – este o seu mérito – uma nova adequação entre os signos que a constituem e a significação de que são portadores e que é dado a cada novo olhar promover. (1977, p. 125)

Este autor alertava sobre a potencialidade da atividade artística ao destacar que “a arte começa sempre por uma ruptura e não pode haver arte sem ruptura” e que “constantemente ameaçados pelo desgaste da ‘codificação’, os sinais passam periodicamente pelo cadinho mediante um empreendimento de regeneração que é a arte.” (Ibid., p. 126)

Há ainda quem afirme que a capacidade artística de sensibilizar com muito mais facilidade do que efetivamente colocar algo de objetivo e concreto na significação humana, tenderia a uma incomunicabilidade da arte, por comunicar não à razão, mas sim aos sentidos. Mas, partindo de um ponto de vista contrário, acredita-se que esta capacidade de sensibilizar é a principal via comunicativa da arte, pois assim como afirma René Berger, “a arte transforma o ato de comunicar em uma gênese” (1977, p.133). Talvez, por esse motivo, Décio Pignatari comente que “um [bom] poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade” (1978, p. 6).

A dificuldade de se pensar a arte fora da interpretação racional ocorre principalmente pela impossibilidade da visibilidade neste tipo de comunicação. A comunicação na arte não está na obra de arte enquanto espaço físico, mas sim na comunicabilidade que se processa por meio das emanções sensíveis destes objetos, “não-objetos” ou proposições artísticas no momento em que atravessam e afetam ao outro, tal como na obra de Lygia Clark, como veremos adiante.

Ciro Marcondes Filho, ao apontar cinco teses de comunicação contemporâneas que questionam o potencial comunicacional humano, destacou os estudos de Maurice Merleau-Ponty por estabelecerem que “as comunicações são antes extralingüísticas e promovidas pela interação humana. A verdadeira comunicação é anterior a linguagem e se estabelece na própria coexistência entre os seres humanos, no mundo.” (apud VILALBA, 2006, p. 28). É exatamente por isso que defendemos que a arte é do campo do sensível e não do racional.

Esta é a discussão proposta pela filósofa Eliane Escoubas, em *A obra de*

*arte como comunicação não-verbal*. Neste artigo, a partir de Merleau-Ponty, a autora se apóia na região do sensível para investigar a obra de arte, rejeitando o primado da polaridade sujeito-objeto (1993, p. 59). A autora conclui que, para o pensador, “a sensação é comunicação: é inter-corporal, tece um ‘entre-mundo’.” (Ibid., p. 58).

A autora sinaliza que a obra, segundo Merleau-Ponty, não estaria na qualidade de produto, e sim no “sentir” (Ibid., p. 56). Para ele, a estrutura que permite a conexão com o sensível é o corpo, enquanto meio expressivo e não objetivo, sendo um “nó de significações vivas”, um “sistema de trocas” que permite “tecer a comunicação”. (apud ESCOUBAS, 1993, p. 56) É, portanto, pela plurisensorialidade que encontramos a linguagem orgânica da arte capaz de incorporar o metafórico e o físico. Assim, como alerta Pignatari, “o tato, o olfato e o paladar também contribuem para o mundo das formas: há formas táteis (liso/áspero), olfativas (cheiros, perfumes), formas do sabor (doce/amargo)” (1978, p. 50), permitindo a construção estética de processos comunicativos pelos sentidos e entre os sentidos.

Arte e comunicação se fundem como campo privilegiado para a emergência de um “corpo sensível” às vibrações e aos ritmos de outros corpos. Desta forma, a criação artística é vista como exercício que orienta a criação concepção de novos modos de vida. Logo, a arte deve ser entendida em sua dimensão poética e micropolítica da comunicação como processo relacional. A obra de Lygia Clark fala exatamente deste “corpo sensível” que se comunica à medida que é vivenciado.

### Lygia Clark: um olhar estético sobre a comunicação

A trajetória de Lygia Clark se realizou concomitante ao desenvolvimento de uma nova forma de pensar e fazer arte, que se distanciou dos conceitos tradicionais modernistas e fez emergir a arte contemporânea. Em sua condição contemporânea, a arte surge reivindicando novas formas de significação e sensorialidades, caracterizando-se por apresentar uma ampla disposição à experimentação. E experimentar era o tom de toda a obra de Clark.

Essa artista teve um importante papel na ampliação do campo da arte contemporânea no Brasil, a partir da década de 1950. Ao incitar o espectador a construir a obra, aproxima arte e vida, enquanto estratégia de interferência efetiva na cultura. Ao despertar uma poética sensorio-corporal, suas propostas excitam experiências estéticas e comunicativas singulares e produtoras de modos diferentes de vida. Na visão dessa artista, a obra de arte se situava na relação de troca entre as pessoas, em sua condição subjetiva estabelecida por meio da vivência de suas propostas e experiências artísticas interativas e sensoriais.

Durante toda sua trajetória, Clark sempre buscou na arte formas inovadoras e intensivas de uma comunicação relacional em processo, rompendo barreiras para proporcionar um diálogo efetivo entre arte e vida. Com a quebra da moldura e a posterior morte do plano, durante o período de produção das *Superfícies Moduladas, dos Planos em Superfície Modulada, Contra-relevos e Casulos*, o espaço

pictórico se viu livre para se comunicar com o espaço real. Ao pintar a moldura, Clark desconstruiu a zona neutra que separava obra e mundo e reclamou para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo. (GULLAR in CLARK, 1980, p. 10). Ela dizia: “Nunca fui considerada pintora concreta ortodoxa. Fiz parte de grupos para depois ajudar a rompê-los; o que eu queria era outra espécie de comunicação”. (apud ROLNIK, 1999, p. 33).

Ciente de que as noções objetivas não suportavam a “realidade” da obra de arte enquanto organismo estético vivo, Clark rompe com o formalismo concreto e participa da fundação do Neoconcretismo, em março de 1959. Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis anunciaram uma nova maneira de pensar e produzir arte:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (MANIFESTO NEOCONCRETO, 1959)

153

Apesar de se destacar como uma das expressões mais fortes do movimento Neoconcreto, Clark se desligou do grupo em 1961. É neste período que criou os seus primeiros *Bichos*, para os quais não aceita a denominação de não-objetos proposta por Ferreira Gullar, que considera limitada, pois se resume a uma nova classificação da arte e não alcança o “novo sentido expressivo que a época propõe, que é um novo conceito do belo: o da coisa viva” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p. 139).

### Desalienação do espectador: da participação à autoria da obra

Os *Bichos* desenvolvidos por Clark são estruturas “vivas”, em que os planos estão ligados por dobradiças e necessitam da manipulação do espectador para ativar a obra. Em diálogo, os planos produzem uma superfície-processo, ocupada por um equilíbrio sempre provisório. “Na verdade, o que eu queria fazer era expressar o espaço em si mesmo e não compor dentro dele”, explica Clark. (in BORJA-VILLEL, 1997, p. 164). Sobre esta obra, ao perceber sua iconoclastia, Clark escreve: “expresso pela primeira vez uma comunicação através do gesto, da falta do avesso do plano, e dou ao espectador a possibilidade dele criar uma obra de arte, se sentir dono dela.” (Ibid., p. 141).

Acreditamos que a comunicação almejada por Clark seja a comunicação poética, o que nos levou inicialmente a considerar seus trabalhos como atos complexos de comunicação. A estrutura orgânica dos *Bichos*, por exemplo, ativada pela ação do espectador proporcionava uma comunicação tácita e relacional, que permitia uma metamorfose de signos.

Mas, sem a participação do espectador, seus *Bichos*, a espera de movimento,



transformam-se em “carcaças” abandonadas, perdendo toda sua potencialidade, vitalidade e sentido de existir. Ao notar estas limitações, Clark propõe o *Caminhando*: um par de tesouras e uma tira de papel são entregues ao público, que é convidado a colar o papel pelas extremidades opostas de modo a transformar-se em uma fita de Moebius e então iniciar o corte da mesma.

Nesse caso, o espectador não é apenas ativador da obra, mas o próprio realizador. O ato faz descobrir a ausência de dentro e fora, de avesso e direito da fita. Com o corte a tira vai se afinando e encompridando, até que a tesoura não pode mais evitar o ponto inicial. Nesse momento, a tira separa-se em duas, readquire avesso e direito e a obra se encerra. Com essa proposta Clark descobre uma realidade nova no mundo. “Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia”, dizia Clark. (in BORJA-VILLEL, 1997, p. 164)

A partir de *Caminhando*, suas obras perderam o caráter objetual e se converteram em propostas. (BORJA-VILLEL, 1997, p. 14) Clark revela que, diferente do ready-made de Duchamp, que pensa dar um poder poético ao objeto usado na vida cotidiana, no *Caminhando* “não há necessidade de objeto: é o ato que engendra a poesia” (in BORJA-VILLEL, 1997, p. 153). “A obra é seu ato” (Ibid., p. 151).

Em *Caminhando* a obra está no próprio ato de comunicar, pois ao cortar a fita de Moebius o espectador inverte a linearidade da relação de autoria da obra e imerge em um processo dinâmico e complexo de associações simbólicas, assim, “o ato instaurador se opõe a instituição, e a completa.” (BERGER, 1977, p. 129) “Artista e obra se fazem simultaneamente, em uma inesgotável heterogênesse em que ambos nascem e renascem outros a cada vez.” (ROLNIK, 2002, p. 365).

Por isso, em 1966, Clark anuncia em forma de protesto: “Recusamos o artista que pretenda *emitir* através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; [...] Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.” (CLARK, 1980, p. 30).

Esta nova relação entre espectador, artista e obra pode ser comparada com a participação de cada sujeito em uma orquestra, na qual “todo indivíduo está em uma rede comunicacional, como emissor e receptor ao mesmo tempo”, como fizeram os intelectuais do Colégio Invisível ao proporem um modelo orquestral de comunicação. (apud WINKIN, 1998). Nesse contexto, arte e comunicação formam um conjunto dinâmico de signos geradores de sentido.

### Experimentando a poética do corpo: engajamento sensorial do público na arte

Após explorar as possibilidades de incitar a comunicação poética pela ação do público, Clark percebe a força do toque para atingir essa estratégia e investe na busca de sensações pelo contato de objetos com partes do corpo do espectador. Os objetos, desprovidos de uma definição aurática e cristalizada, estimulam nossa capacidade criativa e geram “modelos de sensibilidade” (PIGNATARI, 1978, p. 6).

Com essa convicção, Clark passa a criar novas propostas e convida o público a vivenciá-las, afinal, “o único sentido da experiência consiste no ato de fazê-la” (in BORJA-VILLEL, 1997, p. 151). Ao incorporar o espaço vivencial do participante à obra, a artista passa, assim, a explorar outros sentidos além do tato e reivindica o engajamento corporal e sensorial do público na arte.

Em seu primeiro objeto relacional, *Pedra e Ar*, o participante é instruído a segurar um saquinho plástico cheio de ar com as mãos, pressionando-o de forma a fazer uma pedra, posicionada em uma das extremidades, subir e descer. A “fusão do corpo dos materiais com o corpo humano que os explora” (ROLNIK, 2006, p. 15) permite que a obra se realize. Com *Pedra e Ar*, a experiência supera a manipulação que havia sido deflagrada graças aos *Bichos* e alcança a sensação de tocar no real, na entidade viva: “com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo”, escreveu Clark (in BORJA-VILLEL, 1997, p. 315).

A partir dessa descoberta, Clark passou a reunir um grande número de materiais sem nenhum valor, mas que proporcionavam, pelo toque, uma “re-descoberta tátil” que “provocava um trauma estimulante”. (Ibid.) Nesse sentido, começa a produzir inúmeras propostas novas que chama de *Nostalgia do Corpo*.

A fim de acordar o corpo do espectador, Clark propõe, também, vestimentas que condicionam os movimentos do corpo do participante; máscaras que introduzem sensações sonoras e olfativas ao olhar cego do espectador; e ambientes-instalações onde a obra se faz em um percurso de estímulos sensoriais, além de uma infinidade de outras experiências difíceis de descrever.

A emblemática proposta *A Casa é o Corpo* construía um ambiente vivencial. O público é convidado a entrar em uma imensa instalação-labirinto onde experimenta uma vivência sensorial e simbólica de penetração, ovulação, germinação e expulsão, à semelhança do processo vital que ocorre até o nascimento.

Sempre mantendo diálogo com a obra de Clark, Hélio Oiticica escreve, em 1967, o texto *Aparecimento do suprasensorial*, em que destaca um “novo comportamento perceptivo” na arte brasileira. O suprasensorial seria “a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos” dirigidos aos sentidos, pois apelam o olfato, o paladar, a audição e o tato, “para através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma “suprasensação” ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais.” (1967, p. 2). Nesse texto, destaca as “ousadas proposições criativas” de Clark como decisivas para a compreensão desse fenômeno.

Clark começa a intensificar o desenvolvimento de propostas na busca da incorporação do objeto até o fazer desaparecer, sinalizando a passagem de uma interatividade apenas manual ou visual para vivências que possam abranger a escala do corpo todo e ampliar a pele à escala da casa. Fica evidente o objetivo de desenvolver no participante uma “percepção total”, como propunha o suprasensorial de Oiticica (Ibid.).

Clark quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão “a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade

– é nesse ponto preciso que o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor” (ROLNIK, 2002, p. 368).

### Corpo coletivo: uma comunicação poro a poro

Ao integrar o objeto ao sujeito para criar a obra, Clark descobriu as vantagens de chamar o corpo do espectador por inteiro para participar dessa jornada ao sensível. Assim, podemos comparar esta descoberta de Clark com as idéias de Merleau-Ponty, para quem o corpo, enquanto meio expressivo, é a estrutura que permite a conexão com o sensível, tornando possível “tecer a comunicação”. (apud ESCOUBAS, 1993, p. 56) E nessa intenção, Clark convidou dois, três, quatro, inúmeros espectadores para interagir, despertando a vitalidade comunicativa pelo contato entre os corpos.

O tamanho do grupo “sempre cresce segundo um desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem da experiência” (CLARK in BORJA-VILLEL, 1997, p. 247), afirma Clark, referindo-se às suas *Arquiteturas Biológicas*. Imersos nessa “experiência comunitária” eles se comunicam através das expressões corporais e desenvolvem uma “arquitetura viva em que o homem constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular” (Ibid., p. 248). Nas palavras de Clark:

Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável partindo de um núcleo que se mistura a outro. Uma folha de plástico colocada aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a, a cria e a transforma, pois desenvolve em seu interior comunicações táteis. (Ibid.)

O homem “cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão” (Ibid., p. 249). Por essa abertura, os participantes reatam-se aos outros formando um corpo comum e incorporam “a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição” (Ibid., p. 249). As experiências são vividas de forma coletiva e singular.

O potencial de desenvolvimento de formas de comunicação não convencionais no trabalho de Clark chama atenção de uma das mais reconhecidas academias do mundo: Clark é convidada a lecionar na Sorbonne, na década de 70. (CLARK in ROLNIK, 2006, p. 70)

Agora, seus “abrigos poéticos” chegavam a envolver sessenta alunos, que passaram a se expressar, também, verbalmente após as vivências. Tendo já suprimido o objeto, Clark pesquisava, em suas aulas, uma comunicação relacional, criada pelo contato direto entre os corpos, propunha, por consequência, a prática da arte “dessublimada, entendida como processo.” (MILLET, 1992, p. 144)

Nas sessões de *Baba Antropofágica*, Clark incitava seus alunos a descarregar fios de um carretel de linha, colocado dentro da boca, sobre um dos membros do grupo, que deitado de olhos vendados, era inteiramente coberto por um úmido emaranhado de linhas, formando um molde no corpo afetado. Em seguida, o grupo enfiava as mãos nesta densa cobertura, desfazendo-a até o fim. Nesse momento, a venda era retirada e o grupo conversava sobre a experiência.

Forma-se uma cumplicidade entre este grupo que atua no corpo do colega, entrelaçado de forças comunicativas e subjetivas. Para Suely Rolnik, já sem as vendas, o participante percebe “um novo corpo, esculpido entre todos.” (ROLNIK, 1999, p. 19) Desencadeia-se um “processo de contaminação”, no qual cada componente torna-se outro pela ligação imaterial que se cria entre os corpos e “produz sua constante transformação” (Ibid.).

Dessas formas, a artista conseguia chamar atenção para estados de comunicar intensivos até então desconhecidos. O *corpo coletivo* transformava irreversivelmente a consciência e a consistência da sensibilidade, pois aguçava a capacidade de se relacionar, não mais de forma racional e objetiva, mas também de forma expressiva e sensível, como apontava Merleau-Ponty em sua poética do plurisensorial (ESCOUBAS, 1993).

### Investida da ação artística no espaço da subjetividade

Clark percebeu que estas proposições despertavam os “fantasmas” corporais de seus participantes – uma espécie de “trauma” desenvolvido no corpo de forma a sacrificar a potencialidade expressiva da pessoa – que eram liberados ou “vomitados” por meio das vivências. O interesse pela *fantasmática* prossegue na volta ao Brasil com o final do curso em Paris.

Adentrando num campo cada vez mais incerto e fronteiro, inicia uma pesquisa com uma pessoa de cada vez, cuidadosamente acompanhada em seu enfrentamento dos fantasmas corporais e psíquicos, abandonando as experiências coletivas. Na última fase de sua obra, começa a utilizar seus *objetos relacionais* para fins terapêuticos, em seu apartamento de Copacabana, em sessões regulares que chamou de *Estruturação do Self*. Dizendo-se uma não-artista, ela avança em um território ainda pouco explorado e amplia o campo da arte até a fronteira com a psicanálise.

Em contato, os objetos relacionais rompem com modelos pré-estabelecidos de produção de sentido e incitam uma poética da comunicação como relação. Ao sentir os objetos relacionais, o espectador é forçado “a *decifrar* a sensação desconhecida”, o que faz dela um signo (ROLNIK, 2001, p. 3). No entanto, a decifração que tal signo exige depende da invenção “de um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação” (Ibid.).

A arte, nesse contexto, tornou-se veículo para as diferenças. À medida que a obra de Clark situa-se na esfera da expansão da vida, por experimentar formas de comunicação que estimulam a afirmação de novas visões de mundo, podemos caracterizá-la como um fenômeno da micropolítica da comunicação. Seria o que Rolnik classifica como a dimensão ética do trabalho de Clark: “o exercício de um deslocamento do princípio constitutivo das formas da realidade que predomina em nosso mundo” (2002, p. 375).

Como escreve Clark, “antes o homem tinha uma descoberta, uma linguagem. Podia usá-la a vida inteira e mesmo assim sentir-se vivo. Hoje, se a gente cristalizar em uma linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente

de expressar. É preciso estar sempre captando” (in BORJA-VILLEL, 1997, p. 227-228). As proposições vivenciais de Clark negam qualquer iminência de cristalização, o espectador liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação. Como ela mesma dizia, na arte “a forma torna-se sua mortalha”, (CLARK, 2002, p. 365) o que explica a sua busca incansável pela processualidade, pois “entre o ovo e a mortalha, não chega mais a haver intervalo, tudo é processo” (Ibid., p. 369). A poética de Clark, em sua “busca experimental da liberdade” (PEDROSA apud CLARK, 1999, p. 27), forja caminhos singularizantes de comunicação enquanto processo disposto na esfera micropolítica.

Berger caracterizava a mensagem artística pelo escape da padronização e pela introdução de novidades em todos os momentos da comunicação (1977, p. 129). Nesse sentido, a obra de Clark, ao desenvolver a capacidade de reciclagem de repertório simbólico, reativa a função estética da comunicação.

A arte de Lygia Clark é o campo privilegiado de enfrentamento da comunicação como dado objetivo, pois incentiva a processualidade, a produção de relações, a criação de sensibilidades, a produção de diferença no nível micropolítico e geração de novas formas de vida. Ela privilegia a comunicabilidade como saúde poética e se lança em sua busca “para que tudo na realidade seja processo” (CLARK in FIGUEIREDO, 1996, p. 60). Sua singularidade está na potência de experimentação desse campo, abolindo as “formas-mortalhas” e incitando a escuta do “corpo-ovo” criador de uma poética da comunicação como processo.

### Referências bibliográficas

BERGER, René. *Arte e comunicação*. São Paulo: Paulinas, 1977.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (Ed.). *Lygia Clark*. (catálogo de exposição) Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

CLARK, Lygia et al. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

MANIFESTO NEOCONCRETO. Disponível em: <[http://portalliteral.terra.com.br/ferreira\\_gullar/porelemesmo/manifesto\\_neoconcreto.shtml?porelemesmo](http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo)> Acesso em: 21 dez. 2007.

ESCOUBAS, Eliane. *A obra de arte como comunicação não-verbal*. Revista de Comunicação e Linguagens. N.º 17/18. Lisboa: Cosmos, 1993. p. 55-60.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. *Comunicação, cultura e arte contemporânea*. Disponível em: <<http://www.contemporanea.uerj.br/antiores/index8.html>>. Acesso em: 21 dez. 2007.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MILLET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

OITICICA, Hélio. *Aparecimento do suprasensorial*. 1967. Programa H.O. # tombo: 01/08/67. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd\\_verbete=4641&cod=133&tipo=2](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4641&cod=133&tipo=2)> Acesso em: 28 dez. 2007

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

ROLNIK, Suely. (Org.) *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. Somos o molde. A vocês cabe o sopro. (catálogo de exposição) São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

\_\_\_\_\_. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.

Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em: 27 dez. 2007

\_\_\_\_\_. *Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea*. Conferência proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições Zuch Tecura e The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock. Barcelona, 2001. Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemo-bra.pdf>> Acesso em: 28 dez. 2007

\_\_\_\_\_. *Alteridade e cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo*. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 365-382.

VILALBA, Rodrigo. *Teoria da comunicação: conceitos básicos*. São Paulo: Ática, 2006.

WINKIN, Yves. *A nova comunicação: da teoria ao trabalho de campo*. Campinas: Papirus Editora, 1998.

# Seriados de TV e desenvolvimento de competências cognitivas: uma análise das séries “Perdidos no Espaço” e “Lost”

**Fátima Régis**

Orientadora do projeto de iniciação científica. Professora dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação da FCS-UERJ.

**Raquel Timponi**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FCS-UERJ.

**Andrea Cozzolino**

Estudante de graduação do 5o semestre do Curso de Jornalismo da FCS-UERJ.

**José Messias Santos**

Estudante de graduação do 5o semestre do Curso de Jornalismo da FCS-UERJ.

**Mariana Ferreira Aguiar**

Estudante de graduação do 5o semestre do Curso de Relações Públicas da FCS-UERJ.

**Saulo Rocha**

Estudante de graduação do 4o semestre do Curso de Relações Públicas da FCS-UERJ.

**Resumo:** Num viés contrário às teses convencionais que julgam a cultura de massas como mero entretenimento, este artigo pretende abordar a complexificação dos seriados e sua influência nas habilidades cognitivas do indivíduo contemporâneo. Como metodologia, será feita uma análise comparativa entre dois seriados de televisão de períodos distintos: “Perdidos no Espaço” (de 1965) e “Lost” (de 2004).

**Palavras-chave:** Cultura de massa; Seriados de televisão; Competências cognitivas.

## *Abstract*

*In a contrary bias to the conventional thesis that consider mass culture as mere entertainment, this article intends to approach the increasing complexity of series and its influence on the cognitive abilities of contemporary individual. As methodology, a comparative analysis will be made between two television series of distinct periods: “Lost in the Space” (1965) and “Lost” (2004).*

**Keywords:** Mass culture; Television series; Cognition abilities.



## Introdução

Ao longo do século XX, os produtos da cultura de massa sofreram duras críticas por conta de seu conteúdo, de caráter puramente lúdico, ser de baixa qualidade estética. Pesquisadores da Escola de Frankfurt, os maiores opositores da cultura de massa, repudiavam a maneira como a programação não suscitava reflexão ou pensamento de qualquer espécie. Além disso, estava presente a idéia de que a própria estrutura destes produtos midiáticos prenderia o espectador a uma cadeia de submissão intelectual e cultural. Desse modo, o espectador só conseguiria assimilar o que chegasse por produtos da indústria cultural, abstraindo todas as outras informações, o que se constitui na chamada alienação.

No entanto, olhando sob um novo prisma, é possível perceber um “outro lado” da cultura de massa. Isso porque as deficiências, no tocante ao conteúdo, escondiam possíveis ganhos no que diz respeito a competências cognitivas, voltadas para a percepção e outros aspectos sensoriais. Uma tendência já explorada por Walter Benjamin em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1994) é a forma de consumo dos produtos. Usando o cinema como exemplo, Benjamin explica como a montagem e o sistema de planos e cortes rápidos próprios da sétima arte levaram seus espectadores a um novo tipo de experiência sensorial. Assim, lado a lado com os avanços tecnológicos, os meios de comunicação de massa elaboravam cada vez mais suas ferramentas, estimulando as atividades cerebrais que coordenam os sentidos.

Na televisão aconteceu fenômeno semelhante. Com o objetivo de captar a atenção de uma população já sobrecarregada de estímulos por parte do mundo exterior, a TV passou a acelerar ainda mais a velocidade de transmissão de informações imagéticas, para assim superar o ritmo caótico da própria realidade. Ou seja, a quantidade de conteúdo a cada frame televisivo vem aumentando exponencialmente. Analogamente, é algo parecido ao que constatou Ben Singer em “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” (2001), quando este tratou do surgimento do que seriam os primeiros tablóides sensacionalistas no final do século XIX e ao que Simmel aborda sobre o novo ritmo das cidades em grande velocidade, devido às invenções tecnológicas. Assim, a complexidade de conteúdo e a montagem de planos em velocidade seriam apenas uma resposta à atitude *blasé* a que se refere Simmel.

O objetivo da pesquisa é investigar, por meio de análise comparativa entre seriados de TV produzidos nas décadas de 1960 e 2000, se há, e em caso positivo, quais são as diferenças entre as competências cognitivas requeridas para a fruição desses produtos culturais. Para tanto, selecionamos seriados do mesmo gênero (ficção científica), com mesma temática (uma viagem na qual um acidente desvia os viajantes para destinos imprevisíveis) e endereçados a uma mesma faixa de público (adolescentes e adultos na faixa de 25 a 45 anos). Os seriados selecionados foram “Perdidos no espaço” (1965) e “Lost” (2004). A pesquisa pretende avaliar três temporadas de cada série. Porém, como a pesquisa ainda está em andamento, para este artigo foram selecionados para a análise apenas os oito primeiros episódios da primeira temporada de cada série.

A pesquisa é composta de três etapas. A primeira (já concluída) foi de

levantamento e leitura da bibliografia de referência. Foi feita uma revisão da bibliografia, principalmente nas áreas de cultura de massa e entretenimento popular. A segunda etapa foi dedicada à criação de categorias e critérios para a análise comparativa. Parte das categorias de análise que orientam a pesquisa, tais como, enredos múltiplos, setas intermitentes e redes sociais (discriminadas adiante) foi retirada do livro de Steven Johnson “Surpreendente”. As demais categorias (cibertextualidade, arco dramático, sociabilidade e criatividade) foram desenvolvidas pela professora-orientadora no projeto de pesquisa “Tecnologias de comunicação e novas habilidades cognitivas na cibercultura” (2008) e no artigo “Da cultura de massa à cultura ciber: a complexificação da mídia e do entretenimento popular” (2007).

A terceira etapa da pesquisa (em andamento) consiste da coleta, descrição e análise dos seriados de TV selecionados para investigação.

### **Cultura de massa: do entretenimento ao desenvolvimento cognitivo**

Um posicionamento radical a respeito da cultura de massas marca o pensamento dos membros da Escola de Frankfurt. O termo “indústria cultural” (referente à produção em série que automatiza as pessoas), criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em “A Dialética do Esclarecimento” (1985), é uma crítica ao surgimento desenfreado de produtos culturais, devido ao avanço tecnológico. A teoria dos pensadores aborda o caráter alienante da cultura de massa e seu estímulo ao consumo passivo, premissa básica da massificação (seja no rádio ou no cinema, a função é somente de entretenimento).

Sobre a questão cultural e tecnológica, Bernard Rosenberg escreve em seu artigo “A cultura de massa nos Estados Unidos” (1970) algo bastante emblemático: uma espécie de continuação do que disseram Adorno e Horkheimer só que dessa vez referindo-se ao produto e não ao usuário.

Uma espécie de alquimia cultural os transforma a todos na mesma moeda macia. Nunca até agora o sagrado e o profano, o genuíno e o especioso, o exaltado e o aviltado estiveram tão completamente misturados a ponto de se tornarem quase indistinguíveis. (ROSENBERG, 1973, p. 18)

Assim como Rosenberg, a maioria dos críticos da cultura de massa atribui a ela um caráter insólito, já que a profusão de idéias e a velocidade com que as informações são propagadas apenas entretêm o espectador. E, enquanto este tem a sensação de conhecimento adquirido, na verdade aquilo que experimenta é um conhecimento vulgar, banal.

Essa problemática alcançou não só os produtos feitos “sob medida” para a massa como também as obras de arte mais “elitizadas”. Walter Benjamin, por sua vez, como integrante da Escola de Frankfurt, aborda uma nova perspectiva: a de que as novas técnicas possibilitaram a reprodução infinita dos objetos. Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, apesar de o autor usar a fotografia e o cinema para exemplificar como essas técnicas possibilitaram a perda do chamado “hic et nunc” (o aqui e agora) da arte, ou seja, a perda da “aura”<sup>1</sup>, acredita que as novas ferramentas permitem maior possibilidade de ação

ao usuário. Ele chega a dizer que a reprodução das imagens trabalha quase que na mesma velocidade do pensamento.

Com a fotografia, pela primeira vez, a mão se libertou das tarefas artísticas essenciais, no que toca à reprodução das imagens, as quais [...] foram reservadas ao olho fixado sobre a objetiva. Todavia, como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, a reprodução das imagens pode ser feita, a partir de então, num ritmo tão acelerado que consegue acompanhar a própria cadência das palavras. (BENJAMIN, 1978, p. 211)

Ora, tal afirmação, ainda mais vinda de um dos maiores opositores a cultura de massa e seus instrumentos, é um dos primeiros indícios de que os mesmos podem apresentar algum tipo de benefício. Mesmo que não sejam culturais ou educativos.

No que refere ao cinema o prognóstico é mais animador, pois Benjamin afirma que, na modernidade, os filmes eram uma tecnologia avançada demais para o homem assimilar e para tal foi necessário um esforço maior por parte do cérebro. “Ampliando o mundo dos objetos que passamos a levar em consideração, tanto na ordem visual quanto na ordem auditiva, o cinema trouxe, conseqüentemente, um aprofundamento da percepção.” (BENJAMIN, 1978, p. 232)

Esta instrumentalização do ser humano, através do contato com as novas tecnologias e o conhecimento atrelado a sua utilização, também foi abordada por Georg Simmel, em seu “A metrópole e a vida mental” (1987). Para Simmel, a superpopulação no meio urbano resultante do êxodo rural acabou por forçar uma interação maior entre os indivíduos. É o que acontece quando se aumenta exponencialmente o número de pessoas vivendo no mesmo lugar. As relações sociais (e a circulação da informação em geral) vão ficando mais ágeis e condensadas, o que novamente exigiu uma adequação do homem ao modo de vida. “Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.” (SIMMEL, 1987, p. 12)

Com o caminhar da modernidade, o meio urbano foi exigindo mais e mais atenção por parte de seus habitantes. Por exemplo, o trânsito caótico e sem regras era uma conseqüência direta do aumento “repentino” do número de pessoas. Ben Singer usa charges de jornais da Nova York do final do século XIX para retratar o medo que as pessoas tinham dos bondes. Estas imagens mostram a forma como a mídia em geral via a modernidade e como isso se refletia na população.

O caos na cidade instilou na vida um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo. [...] A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto a seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade. (SINGER, 2001, p. 106)

Tendo esse ponto de referência, a gradativa complexificação do ser humano fez com que os meios de comunicação de massa tivessem que alcançar ou até superar a quantidade de estímulos que provinham da cidade. Só assim continuariam minimamente interessantes. Singer afirma que assim surgiu o sensacio-

nalismo, como uma forma de equiparar os produtos culturais à realidade. “[...] Somente passatempos estimulantes podiam corresponder às energias nervosas de um aparelho sensório calibrado para a vida moderna.” (SINGER, 2001, p. 117)

Tempos históricos à parte, Steven Johnson em “Surpreendente! A televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes” aborda como que, de forma geral, a cultura popular se “complexificou” e se tornou mais intelectualmente estimulante nos últimos 30 anos. Johnson segue a contramão do senso comum que aponta para uma deterioração da cultura popular. Ele nomeia de “curva do dorminhoco” o processo pelo qual a cultura de massas vem passando por um processo de “sofisticação”. O nome “dorminhoco” vem da comédia do cineasta Woody Allen, *Sleeper* (“O Dorminhoco”), de 1973. O personagem interpretado por Allen acorda 200 anos à frente e os cientistas informam a ele que gordura, caldas doces e cigarros, no fim, fazem bem à saúde. Algo semelhante ocorreu com a cultura pop – as coisas que pensávamos ser lixo, no sentido da cognição e da inteligência, na realidade se mostraram saudáveis, intelectualmente falando. O que Johnson chamou de “curva do dorminhoco” seria, então, a tendência da cultura popular, nos últimos 30 anos, a ficar mais e mais complexa e a exigir um nível de compromisso mais cognitivo por parte do espectador.

Steven Johnson, ao analisar a cultura popular com foco em diversos meios, como *games*, Internet, cinema e a televisão, alerta para o equívoco do senso comum que é analisar o desenvolvimento dessa mídia apenas sob ponto de vista do conteúdo. Ele acrescenta que, para

avaliar os méritos sociais de qualquer meio de comunicação e sua programação não deve se limitar a questões temáticas [...] se começarmos a procurar palavras e problemas no vestuário, teremos que, pelo menos, incluir outra linha no gráfico: uma que demonstre as demandas cognitivas que as narrativas televisadas colocam em seus telespectadores. (JOHNSON, 2005, p. 50-51)

Ainda analisando a forma de narrativa da televisão, Johnson admite que a televisão seja mais passiva que, por exemplo, o videogame, porém destaca o fato de existirem diferentes graus de passividade. Isso porque algumas narrativas fazem com que o espectador se esforce e utilize seu raciocínio para compreender o que está sendo veiculado. Já outras não exigem isso. Servem apenas para o espectador relaxar e absorver de forma passiva o conteúdo.

## Categorias de análise das habilidades cognitivas nos seriados de televisão<sup>2</sup>

### 1. Cibertextualidade

Esta categoria investiga a característica dos produtos do entretenimento de produzir textos que citam intencionalmente um outro produto cultural, estimulando o indivíduo a conectar informações de diferentes produtos culturais e a desenvolver processos de leitura e de associação de conteúdo, diferenciados em relação à leitura de livros tradicionais.

Dentro dessa categoria serão observadas as variáveis: estrutura da narrativa

(subdividida em número de personagens, de tramas, de núcleos de personagens e articulação entre os núcleos) e recursos metalingüísticos e hipermidiáticos (setas intermitentes, citações, referências e paródias relacionadas a produtos originários de outras mídias).

### 1.1. Estrutura da narrativa

Os programas de 30 anos atrás possuem uma estrutura narrativa bem simples. Em geral, apresentam um ou dois personagens principais, se baseiam em uma única trama dominante e chegam a uma conclusão definida no final do episódio.

Os programas de enredos múltiplos baseiam-se em uma estrutura parecida com a dos romances e novelas: ampliam o número de personagens e os núcleos e tramas associadas a esses personagens. O seriado usa tramas entrelaçadas e prolongadas ao longo dos episódios. O grande número de personagens permitiu a adoção da linha de drama com enredos múltiplos no formato de “arco dramático”. Dramaturgicamente, um arco dramático é um percurso de um personagem ou de uma trama ao longo de uma obra de ficção. Na televisão de três décadas atrás, a maioria dos arcos dramáticos nascia e morria em cada episódio e geralmente envolvia os personagens criados para esse episódio específico.

As séries atuais apresentam uma narrativa principal ou “arco”, no qual se entremeiam narrativas menores, que também podem se estender ao longo de vários episódios. São séries que exigem grande fidelidade de seus espectadores. Deixar de assistir a um único episódio podia significar a perda do nexo da trama. Sendo assim, uma boa narrativa contemporânea não exige apenas que o espectador se lembre, mas também que analise as informações. Isso, segundo Johnson, faz a distinção fundamental entre programas inteligentes e programas que forcem você a ser inteligente (Idem, p. 51). O formato de arco vigora entre as séries de maior sucesso da atualidade: “*Lost*”, “*24 Horas*”, “*Desperate Housewives*” e “*Família Soprano*”. Johnson pondera que

o primeiro teste de apresentação para a crítica do piloto de *Hill Street*, em maio de 1980, suscitou reclamações dos telespectadores de que o programa era muito complicado. Avance 20 anos e [...] os espectadores aceitaram com satisfação essa complexidade porque haviam sido treinados durante duas décadas de dramas com enredos múltiplos. (JOHNSON, 2005, p. 57).

Para destacar a evolução desse elemento basta observar que os programas das décadas de 1960-70 nos faziam acompanhar a trajetória de um ou dois personagens, faziam referência a apenas uma trama majoritária e o principal: o tema em questão chegava a uma conclusão decisiva ao fim de cada episódio. Porém muita coisa mudou de “*Hill Street blues*”<sup>3</sup> até “*Lost*” e isso ficará mais evidente adiante.

### 1.2. Recursos metalingüísticos e hipermidiáticos

Esta categoria possui as seguintes subdivisões:

- Setas intermitentes

Steven Johnson chama de setas intermitentes aos recursos de narrativa que têm como objetivo salientar para o espectador que algo importante está acontecendo ou irá acontecer. São “setas” sinalizadoras, idéias repetitivas que ajudam ao receptor a se orientar na história, facilitam a compreensão do episódio. As setas intermitentes tornam-se verdadeiros clichês e alguns recursos são típicos de determinados gêneros. Fátima Regis relata que um exemplo típico é o dos filmes de terror, “quando um casal se afasta do grupo principal em direção a um local distante e ermo, de onde seus gritos dificilmente serão ouvidos, já sabemos que são as prováveis ‘próximas vítimas’ do assassino serial.” (REGIS, 2007, p. 4)

As setas diminuem a quantidade de trabalho cognitivo necessário para se compreender a história. Quanto mais complexa a trama se pretende, menos setas intermitentes são utilizadas, fazendo com que o espectador recorra mais ao seu raciocínio lógico em detrimento das “pistas” do autor.

No lugar das setas intermitentes, os seriados mais recentes da televisão têm feito uso de recursos como: referências externas, auto-referência e citações. Esses recursos, em vez de facilitar a fruição das obras populares, complicam-na exigindo muito mais esforço cognitivo do espectador do que os recursos usados em programas anteriores.

- Referências Externas

Menções a situações sociais, políticas e econômicas do cotidiano, referências a assuntos intelectuais, etc. São séries que exigem que o espectador esteja bem informado sobre questões da atualidade e acumule informações e conhecimentos gerais para que possa compreender inteiramente as situações exibidas na tela.

- Auto-referência

Alguns programas freqüentemente demandam que o espectador lembre-se de informações transmitidas em episódios anteriores para que possa compreender inteiramente uma piada ou alguma relação entre personagens. Outro recurso usado é o das *inner jokes*: piadas engraçadas apenas para quem entende a referência.

- Citações

Um recurso que já se tornou corrente na cultura popular da atualidade é o da citação. O seriado “Os Simpsons” é um dos campeões de citações a outros produtos culturais. As citações podem ocorrer como repetição de diálogos que se tornaram famosos, imitação de personagens de livros clássicos, bandas de rock, entre outras. Todas essas citações são signos exibidos como uma forma de “bônus” para os espectadores mais perspicazes ou mais cultos.

Nesse processo metalingüístico, em que uma mídia se refere à outra num incessante *looping*, a comunicação de massa recente requer que seus receptores dominem os códigos da própria comunicação de massa para melhor compreender e usufruir seus produtos.

Seriados que abusam de citações freqüentemente exigem ser assistidos mais de uma vez para que sejam assimiladas as inúmeras referências feitas. Esse



tipo de seriado estimula uma recepção em camadas, levando em conta as necessidades econômicas dos produtores de exibir o mesmo programa mais de uma vez. A invenção do VHS e do DVD também possibilitou que o espectador assista novamente a seus filmes e seriados favoritos. O formato do DVD favoreceu a divulgação do *making of*, trilhas de comentários de diretores e produtores sobre os filmes e opção de mais de um final, um capítulo extra, etc.

## 2. Criatividade

Esta categoria se dedica a investigar o estímulo à intervenção dos usuários nos produtos, seja pela criação de obras inéditas, por meio de mixagens, *funfictions* e paródias. Essa categoria também envolve a participação na construção social de conhecimento por meio dos recursos dos *blogs*, sites e redes de relacionamento que constituem a chamada Web 2.0.<sup>4</sup>

## 3. Sociabilidade

Está relacionada com a criatividade, ao favorecer a produção de conteúdo criativo (individual e coletiva). Enfoca o modo como as tecnologias digitais estimulam a formação de comunidades virtuais de um tema específico, parcerias, listas de discussão e blogs. Incentivam o indivíduo a esquadrihar as diversas mídias em busca da informação desejada e tornam possível um processo de colaboração/parceria entre indivíduos (na busca, produção e partilha de informações adicionais sobre seus produtos culturais favoritos).

Essa participação dos usuários leva a uma complexa rede de comentários da mídia (Cf. REGIS, 2007; 2008), isto é, o complexo conjunto de instrumentos de comunicação utilizados pelos usuários para trocar informações sobre seus produtos midiáticos favoritos. Essa rede não é uma invenção da cibercultura, já há décadas que filmes, seriados de televisão, livros e histórias em quadrinhos contam com cadernos culturais em jornais, revistas de entretenimento, documentários televisivos que comentam episódios, estruturas narrativas, motivação de personagens, entre outros. Mas, certamente, o ápice da rede de comentários multimídia encontra seu suporte na Internet cujos *blogs*, *sites*, listas de discussão e softwares colaborativos (*eMule*), redes de relacionamento (como *Orkut*, *Facebook* e *Flickr*) tornam-se recursos complementares de cognição dos programas e nas mídias móveis (celulares, *iPods*).

### Características de “*Lost in Space*” (“Perdidos no Espaço”)

O motivo da escolha dessa série, além do tema (estar perdido, à deriva), foi por pertencer ao momento da década de 60 que ficou conhecido como a “era do ouro” da televisão mundial. “Perdidos no Espaço”<sup>5</sup> estréia em setembro de 1965 e fica no ar até março de 1968. Produzida pela CBS e criada por Irwin Allen, a série marcou uma geração, trazendo fantasia e sonhos de um futuro promissor e de aventuras fantásticas. Foram selecionados para esta análise os oito primeiros episódios da primeira temporada: “O clandestino teimoso” (*The reluctant stowa-*



way); “A nave fantasma” (*The derelict*); “Ilha no céu” (*Island in the sky*); “Terra de gigantes” (*There were giants in the Earth*); “Mar Revolto” (*The hungry sea*); “Hapgood esteve aqui” (*Welcome stranger*); “Um estranho amigo” (*My friend, Mr. Nobody*) e “Invasores da quinta dimensão” (*Invaders from fifth dimension*).

- Categorias de análise observadas nos episódios

As características mais marcantes foram: existência de setas intermitentes, enredo único e conclusão das tramas no mesmo episódio em que começam. O seriado “Perdidos no espaço” comprova a teoria de Steven Johnson de que os programas de televisão anteriores à década de 1980 apresentam características de narração linear. São poucos os personagens (a família, o Dr. Smith e o robô e alguns personagens específicos de alguns episódios – monstros, extraterrestres, etc.). Porém, há uma única trama dominante e esta chega ao fim ainda no mesmo episódio. Portanto, o arco dramático é curto e nenhuma reviravolta na história fica para o futuro, ou seja, nos capítulos seguintes há pouca referência a acontecimentos do passado. O texto simples de “Perdidos no espaço” não implica que explicações sejam buscadas em outras fontes.

No que diz respeito à categoria sociabilidade, não foi possível reunir informações fidedignas sobre a existência e funcionamento de redes sociais da época. Por meio de conversas informais com espectadores da época obtivemos a informação de que as trocas sociais eram feitas por meio de reuniões presenciais de fãs, fanzines, álbum de figurinhas do seriado e séries expostas no cinema a cada semana. Porém, hoje foram encontradas comunidades no site de relacionamentos *Orkut* e alguns outros sites dedicados à série como [retroTV.uol.com.br/perdidos](http://retroTV.uol.com.br/perdidos) e [www.infantv.com.br/perdidos.htm](http://www.infantv.com.br/perdidos.htm), além do site oficial do seriado ([www.lostinspaceTV.com](http://www.lostinspaceTV.com)).

Citações também estão presentes. O seriado reproduz a visão de mundo em voga na década de 1960, como as viagens espaciais que culminam com Neil Armstrong em solo lunar, a influência dos EUA, um país pioneiro e líder, já que é o primeiro a enviar uma família para colonizar um planeta distante. A rivalidade entre EUA e russos, devido à Guerra Fria com separação do mundo capitalista e socialista. Seus rivais, os russos, aparecem representados pelo vilão Dr. Zachary Smith (Jonathan Harris) cuja missão é sabotar a nave para que o projeto não tenha sucesso. Já a família Robinson é a representante do ideal americano de “família perfeita”.

Outras referências externas estão presentes na série, como a forma de trabalhar o imaginário tecnológico: é notável a influência do design da espaçonave similar ao modelo imaginário de naves extraterrestres, referências científicas de descobertas tecnológicas na primeira temporada da série contribuem para dar veracidade ao tema de exploração espacial.

Ocorre também, como já descreve Steven Johnson, o uso de setas intermitentes e rótulos para a identificação de produtos como lixo tóxico, seta que piscam e abaixo dela está escrito “perigo”, técnicas semelhante às usadas no desenho animado para identificar algo desconhecido. Talvez o fato de o tema científico e espacial ser pouco explorado na televisão levasse à necessidade de colocação de setas explicativas.

### Análise da série “*Lost*”

O seriado “*Lost*” da emissora de televisão americana ABC concentra a maior parte dos quesitos que comprovam estas mudanças nas competências cognitivas requeridas pelos produtos da cultura de massa. A série teve início em 2004 e está hoje em sua quarta temporada, sua trama é baseada no cotidiano dos sobreviventes do voo 815 da companhia aérea Oceanic que caiu numa ilha do pacífico. Seu criador J. J. Abrams focou toda a história no desconhecido, uma vez que o enredo se move a partir dos mistérios do local e da vida dos 48 passageiros. Para análise do artigo foram escolhidos os oito primeiros capítulos da primeira temporada: “*Pilot - part 1*”; “*Pilot - part 2*”; “*Tabula rasa*”; “*Walkabout*”; “*White rabbit*”; “*House of the rising sun*”; “*The moth*” e “*Confiance man*”.

O grande número de personagens permite o desenvolvimento de enredos múltiplos. Nos dois primeiros capítulos, que, na verdade, formam o episódio-piloto lançado como filme, cerca de 20 personagens são apresentados para o telespectador, mas de maneira tão rápida que não se sabe o nome de grande parte deles. Com o passar dos episódios, passa-se a conhecer melhor cada um e mais personagens que surgem a cada temporada. Não há como apontar o núcleo principal de *Lost*, ainda mais quando se leva em conta as outras temporadas. Há uma espécie de revezamento entre as tramas.

Além disso, as histórias de vida dos personagens se cruzam, formando uma grande teia de relacionamentos entre os núcleos. Isso fica claro logo no primeiro episódio da série quando o ex-cantor da banda *Drive Shaft* é reconhecido por uma das passageiras do voo que é fã de suas músicas (“*Pilot - part 1*”).

Isso contribui para a formação de um arco dramático no conjunto da série e não em um episódio. Só é possível entender “*Lost*” assistindo (e “re-assistindo”) a todas as temporadas. A história contada é contínua e sempre continua no próximo capítulo. Um resumo para contextualização é feito no início de cada capítulo, devido à exigência de associação aguçada do telespectador à medida que ele tem de acompanhar as confusas teias de relacionamento. O mistério não é resolvido no final do episódio, como em “*Perdidos no espaço*”. O final do capítulo traz mais dúvidas, induzindo no espectador a curiosidade de tentar descobrir o que vai acontecer no próximo episódio, de buscar mais detalhes em outras mídias. Por exemplo, quem seria o homem que destruiu a vida de Sawyer (*Josh Holloway*) (cap. 8, “*Confiance man*”), ou como Locke (*Terry O’Quinn*) voltou a andar (cap. 4, “*Walkabout*”).

Uma das conseqüências da narrativa em forma de arco dramático é a utilização dos flashbacks na série. Para fugir do modelo tradicional de princípio-meio-fim, os autores de “*Lost*” misturam o presente com o passado e até com o futuro (nas próximas temporadas, o flashforward também é utilizado). Isso faz com que o espectador fique atento para, além de perceber os flashbacks/flashforwards, conseguir montar, encontrar as peças que se encaixam neste quebra-cabeça, desvendar histórias de cada personagem e a ligação entre eles. Como exemplo, temos a utilização deste recurso cinco vezes em apenas um episódio (cap. 5, “*White rabbit*”). Para justificar o porquê de Jack se abster da tomada de decisões acerca de distribuição de água para os sobreviventes, um flashback de

uma conversa entre pai e filho sobre liderança é usado, a questão da responsabilidade perante a vida das pessoas e suas dificuldades da perda (visões que Jack tem do pai pela ilha e a busca por ele) em intertextualidade com o filme “Alice no país das maravilhas”.

Outro recurso utilizado pelos autores que faz com que a audiência necessite ficar em estado de alerta ao assistir “*Lost*” é o uso de referências externas, auto-referências e citações. Uma delas é o nome de John Locke, em referência ao filósofo inglês, pai do liberalismo, que escreveu o “Ensaio sobre o entendimento humano”. Analogamente em várias passagens o personagem Locke demonstra ser misterioso, sábio (episódio em que Locke auxilia Charlie em sua abstinência à heroína. Diz a Charlie que guardará a única reserva da droga até que ele a peça pela terceira vez) e, ao mesmo tempo, um homem de fé (cap.7, “*The moth*”). O nome do episódio “*Tabula rasa*” também é uma referência à tese filosófica desenvolvida no século XVII pelo filósofo John Locke, que diz que mente de um indivíduo nasce “vazia”. Apesar das dificuldades físicas (antes do acidente era paralítico) acredita que tudo pode realizar: sair para uma caçada, fazer trilhas na Austrália (cap.4, “*Walkabout*”). Jack Shephard, ao contrário, é pragmático, homem da ciência e líder inicial do grupo, por seus dotes de medicina e raciocínio rápido. Um exemplo é quando Jack alerta Kate sobre o estranho fato de terem visto um urso polar em plena selva. Outras referências virão em capítulos posteriores, como ao filósofo Rousseau e a Sawyer, personagem do livro de Mark Twain e a outros produtos culturais como livros e filmes: “O senhor das moscas”, de William Golding, “A longa jornada”, de Richard Adams, “Ratos e homens”, de John Steinbeck e a revista em quadrinhos “*Faster friends*” da DC Comics, na qual aparecem os heróis Lanterna Verde e The Flash combatendo um urso polar, animal que aparece mais tarde no mesmo episódio.

Além disso, a série exige do espectador médio um conhecimento de contextualização histórica. Numa conversa entre Sayid (Naveen Andrews) e Hurley (Jorge Garcia), quando o primeiro diz que participou da Guerra do Golfo, o outro interpreta que seja pelo lado americano. Contudo, Sayid refuta esta hipótese com uma simples frase: “Fiz parte da Guarda Republicana”. Antes disso, há uma briga entre as personagens Sayid e Sawyer porque este último acusa o iraquiano de ter causado o acidente, uma alusão ao atentado de 11 de setembro (cap. 1, “*Pilot - part 1*”).

Todo este terreno nebuloso faz com que o telespectador fique inquieto com as indicações que obtêm no seriado. Ele quer descobrir mais, explorar mais. Começa a buscar pessoas que se interessam por “*Lost*” em sites de relacionamento, cria blogs para expor suas teorias, passa a escrever fanfictions, se organiza com outros amantes da série em fóruns de discussão. Forma-se uma extensa rede de comentários multimídias que engloba desde encontros de grupos para debates sobre a série até a publicação de livros sobre “*Lost*”.

Ao fazer uma rápida pesquisa no Google, na sessão páginas em português, são achados cerca de 90 mil sites, 520 mil fóruns e 34 mil blogs dedicados a “*Lost*”. O maior fórum da série do Brasil (o *Lost* Brasil) possui mais de 170 mil membros. Pessoas de todos os lugares do Brasil e até de outros países se reúnem em uma extensa rede de comentário da mídia que permite a troca de informa-

ção, idéias e teorias sobre a série, com muito mais possibilidades do que as trocas sociais da década de 1960, como vimos em “Perdidos no espaço”.

Outro grande exemplo da participação dos telespectadores na construção de conhecimento sobre a série é a *Lostpedia* (<http://pt.lostpedia.com>), espécie de wikipedia apenas com informações sobre “*Lost*”. São 17.609 páginas, sendo 2.592 de verbetes criados e editados pelos usuários da rede pedia. Curiosidades, biografia de personagens, listas de lugares da ilha e sinopses de episódios fazem parte do conteúdo postado.

A participação do telespectador não se dá apenas nestes sites “autônomos”. Na homepage oficial de “*Lost*” (<http://abc.go.com/primetime/lost/index?pn=index>), o internauta não é mero receptor de informações. Há um espaço reservado para o telespectador postar vídeos ou comentários explicando suas teorias sobre “*Lost*”. Em outra seção, o internauta pode jogar um game de realidade alternativa de “*Lost*”. O jogo gira em torno de um técnico de Tecnologia da Informação que perdeu sua mulher no desastre do Vôo 815. Este segundo jogo explica como os destroços da aeronave foram descobertos. Quem consegue resolver o enigma, tem acesso a conteúdos exclusivos da quarta temporada.

Mas as ferramentas extras de “*Lost*” não estão restritas a Web 2.0. Pelo menos cinco livros sobre a série já foram lançados no Brasil: três com histórias paralelas à série encomendadas pelos próprios criadores, outro que seria um livro escrito por um dos desaparecidos, e o quinto é um guia chamado “Desvendando os mistérios de *Lost*”. Nos Estados Unidos, uma revista impressa, a *Lost Magazine's EIC*<sup>5</sup>, publica mensalmente informações sobre a série e sobre o making of. Em 2008, o jogo *Lost: via domus (Lost: a volta para casa)*, foi lançado nos Estados Unidos e na Austrália. O game é centrado em um personagem que ainda não apareceu no seriado e tem conexões com episódios da série. Uma série de conteúdos extras foi produzida para celulares. *Lost: missing pieces* são treze mobisódios, que foram lançados semanalmente antes da abertura da primeira temporada, com dois a três minutos de duração. São considerados uma extensão oficial da série e respondem a algumas dúvidas dos telespectadores. Um fato interessante é que não há uma ordem cronológica de lançamento, ou seja, o telespectador é quem deve saber onde encaixar o mobisódio na extensão da série.

### Considerações Finais

Ao rever os pontos de vista contrários e a favor da cultura de massa, percebemos que ambos apocalípticos e integrados têm argumentos fortes. Porém, ao avançar na pesquisa com outros autores – principalmente Walter Benjamin e Steven Johnson – concluímos que a cultura de massa é, também, uma consequência da Modernidade, em resposta ao ritmo caótico e ao estímulo da velocidade.

A mudança estrutural dos planos e do conteúdo e a complexificação são perceptíveis quando comparamos seriados de épocas distintas. Portanto, essa análise, ainda preliminar, parece apontar para o fato de que algumas competências cognitivas têm sido estimuladas e complexificadas pelos seriados de televisão.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JOHNSON, Steven. *Emergência: a dinâmica de redes em formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Surpreendente: a televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

RÉGIS, Fátima. *Da cultura de massa à cultura ciber: a complexificação da mídia e do entretenimento popular*. INTERCOM, Anais do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação - NP Tecnologias da Informação e da Comunicação, 29/08 a 02/09. Santos: 2007.

\_\_\_\_\_. *Tecnologias de Comunicação e Novas Habilidades Cognitivas na Cibercultura*. Projeto de Pesquisa submetido ao Prociência (SR-2 / UERJ / FAPERJ). Rio de Janeiro: UERJ/FAPERJ, 2008.

ROSENBERG, Bernard; WHITE, David. *Cultura de massa*. São Paulo: Graal, 1970.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

## Notas

<sup>1</sup>A captura das imagens através do processo fotográfico, para Benjamin, representava a não-interação do homem com a interface, ele agora exerceria a mínima participação possível no processo produtivo. Com isso se esvairia toda a subjetividade e, por conseguinte, o valor da arte.

<sup>2</sup>As categorias de análise descritas neste item foram desenvolvidas por Régis (2007 e 2008).

<sup>3</sup> Essa série de 1981, segundo Johnson, revolucionária e iniciaria a chamada “era dos enredos múltiplos” (JOHNSON, 2005, p. 52).

<sup>4</sup> Enquanto a Web 1.0 alavancou as atividades de publicação e conexão, a Web 2.0 dá ênfase à participação dos usuários da obra, por meio da construção social de conhecimento potencializada por recursos de informática.

<sup>5</sup> O projeto piloto (“No place to ride”) não chegou a ser veiculado e foi distribuído entre os cinco primeiros capítulos da primeira temporada. Nele não existiam o Dr. Smith e nem o robô B9, que só foram concebidos no segundo e definitivo piloto (“The reluctant stowaway”) para dar mais intensidade à trama, já que os executivos sentiram falta de um personagem que causasse problemas à tripulação da nave. O episódio piloto foi o mais caro da história da televisão e a primeira temporada foi gravada em preto e branco. Já a segunda e terceira temporadas foram gravadas em cores, devido ao sucesso.

<sup>6</sup> Endereço: <<http://www.titanmagazines.com/app?service=external/Product&sp=114>>

# Mídia, entretenimento e tecnologia em debate: discursos sobre a ciência

**Marcos Vieira**

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).  
Graduado em Comunicação Social, habilitação Relações Públicas, pela UERJ.

Em seu terceiro livro, *Comunicação e ciência: estudos de representações e outros pensamentos sobre mídia*, Denise da Costa Oliveira Siqueira analisa os discursos sobre ciência, tecnologia e cultura nos meios de comunicação. Professora e pesquisadora da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), a autora estuda as representações, seja no campo das relações entre comunicação, arte e corpo, seja nos discursos sobre ciência, mídia e cultura.

Nesta obra, Denise Siqueira lança um olhar transdisciplinar sobre os discursos a respeito da ciência, que já não se limitam aos meios acadêmicos ou especializados, mas também atingem variados veículos de comunicação de massa, entre eles: a televisão, o cinema de ficção científica e os desenhos animados. Para Siqueira, os meios de comunicação atuam como mediadores entre a informação produzida nos meios científicos e o público e, assim, nos recontextualizam e filtram aquilo que melhor atenda aos seus formatos e interesses.

Publicado pela Eduerj, o livro divide-se em duas partes, cada uma composta de quatro artigos, desenvolvidos ao longo de anos de estudos sobre as representações da ciência e da tecnologia nos meios de comunicação de massa.

O primeiro bloco, chamado *Discursos e imagens de ciência nos meios de comunicação*, tem início com uma discussão a respeito das representações do corpo no cinema de ficção científica. Originada na literatura européia e propagada com os livros do inglês H. G. Wells e do francês Júlio Verne, a ficção científica teve, desde o início, a ciência como fonte de inspiração (SIQUEIRA, 2008, p. 19).



Mas, como aponta Siqueira, é preciso saber distinguir ciência e ficção científica, pois, segundo a autora, a primeira é para a segunda um personagem, e não um método (Ibidem, p. 20). Nesse contexto, aponta a apropriação superficial, tendenciosa e fantasiosa da ciência feita nas narrativas de ficção, que a mesclam com o poder mágico do mito, construindo um imaginário mítico sobre a ciência. E mostra – pelo estudo de filmes como *Metrópolis*, *Blade Runner*, *Alien 4* e *Frankenstein* – a forma pela qual a ficção científica representa o corpo: como objeto e alvo de poder, pelo qual o homem procura aumentar sua própria força sobre a natureza, interferindo no próprio processo evolutivo. Para Michel Foucault (1989), o corpo é alvo de poderes que visam a discipliná-lo e torná-lo útil, aprimorando-o e corrigindo suas imperfeições. Este aprimoramento, além de docilizar e dominar o corpo e suas forças, torna-os obedientes e voltados ao uso puramente racional, diferindo o corpo do homem civilizado do corpo do selvagem. Esta tensão entre o corpo controlado e o bestial é bem explorada por Siqueira na sua análise das representações do corpo nos filmes de ficção científica.

No segundo artigo, *Ciência e poder no universo simbólico do desenho animado*, a autora discorre sobre as representações da ciência como expressão de força e poder, atuando num contexto no qual a violência assume papel significativo. Ela destaca a importância dos estudos de recepção e da noção de que é preciso que o público tenha uma certa predisposição a aceitar determinadas idéias. Mas não descarta os efeitos da comunicação de massa sobre o público dos desenhos animados, predominantemente infantil – e ainda em formação – e aponta a faixa etária, o tempo de exposição e as mensagens de apoio na publicidade como fatores que influenciam a formação do imaginário deste público. A partir de histórias recheadas de violência, as animações ensinam um brincar baseadas em mensagens repetitivas e pouco associadas ao desenvolvimento do olhar crítico e da criatividade.

Siqueira prossegue, em seu terceiro artigo, *O cientista na animação televisiva*, com um reforço à importância do brincar. Segundo ela, “entender o entretenimento promovido pelos meios de comunicação como mera forma de divertimento é ignorar que o divertimento e a brincadeira transmitem conceitos, idéias e mensagens, consolidam formas de pensar, ideologias e hábitos” (SIQUEIRA, 2008, p. 45). Nesse contexto, critica meios de comunicação de massa como o cinema, a televisão e a internet, que desperdiçam um imenso potencial para a transmissão de saber, de conhecimento e divulgação científica, ao passo que valorizam a manutenção comercial de canais e produtoras. A animação televisada, com todo seu potencial para promover o interesse e a criatividade, limita-se – como demonstra a autora em seus estudos sobre a representação do cientista nos desenhos animados – a reproduzir estereótipos maniqueístas e excludentes, sem valorizar o pluralismo e o pensamento crítico.

A primeira parte do livro termina com o artigo *Um discurso sobre tecnologia na televisão*, que analisa o papel deste veículo como mediador entre o público e as idéias por ele transmitidas. E, novamente, aponta para os discursos implícitos, muitas vezes sensacionalistas, de afirmação do consumo e do próprio hábito de assistir TV. Segundo a autora, alguns programas de televisão, ao procurar adaptar a linguagem conceitual à jornalística, selecionando o que parece mais

atraente e interessante ao espectador, “parecem pretender transformar a ciência em ficção científica” (SIQUEIRA, 2008, p. 67). A fim de desvendar a linguagem implícita por trás desses programas, Siqueira propõe um exercício de análise de discurso, baseado nos métodos de Mikhail Bakhtin, que trata da polifonia dos discursos, e de Roland Barthes, com sua descontextualização do texto.

A segunda parte do livro trata de *Comunicação, tecnologia e cultura*. Em seu primeiro capítulo, *Jornalismo, memória e sociabilidade no universo tecnológico*, a autora discute a efemeridade da memória frente ao encontro entre tecnologia digital e comunicação. Segundo ela, os meios de comunicação de massa, como o jornalismo, alimentam-se de uma lógica do esquecimento e do consumo de informações: “afinal, é preciso esquecer rapidamente para consumir novas informações” (Ibidem, p. 73). Numa sociedade que valoriza características como rapidez, fragmentação e transitoriedade, a própria informação se torna um bem perecível, uma vez que é produzida a uma velocidade maior do que pode ser consumida. É, por isso, produzida de maneira fragmentada, a fim de facilitar seu consumo, cada vez mais superficial e imbuída de valores transitórios, fadados ao consumo (Ibidem). A necessidade de consumir cada vez mais rápido a informação obriga a sociedade a uma eterna busca por estar informado – mesmo que de forma superficial – sob pena de juntar-se ao grupo dos excluídos, à margem dos benefícios e comodidades da tecnologia.

O avanço da tecnologia informacional promove novas formas de sociabilidade, como as “comunidades virtuais”, com convenções, regras e punições próprias. Estas comunidades, que se encontram tanto em *chats* quanto em serviços de relacionamento como *Orkut* e *Second Life*, propiciam a associação em tribos, reforçada por sentimentos de pertencimento, do tipo apontado no estudo *Autour des communautés et des réseaux de télécommunications*, citado pela autora (CASALEGNO, KAVANAUGH apud SIQUEIRA, 2008, p. 76). Estas tecnologias, que já não podem ser consideradas novas, mas ainda modificam constantemente o modo do homem se relacionar com o mundo, propiciam novas formas de sociabilidade e de inserção no espaço e no tempo, já não mais lineares, mas fragmentados.

Para a autora, o ambiente comunicacional multimídia propicia um tipo de comunicação que já não parte de cima, verticalmente, mas pode ser produzido e consumido por muitos, a velocidades cada vez maiores, e de maneira cada vez mais transitória e descentralizada. Estas novas relações, como mostra Siqueira, transformaram o perfil de mídias como o jornal, que ao se transportar para o meio digital, fora do suporte material, torna-se um novo meio de veiculação de notícias. Nele, o jornalista já não é necessariamente o formador de opinião, mas um transmissor de informações em volumes e velocidades cada vez maiores. O leitor, por sua vez, já não é obrigado a comprar todo o jornal, como no caso do impresso, mas tem a “liberdade” de escolher, de maneira fragmentada, somente o que lhe interessa.

Diante destas mudanças, a autora põe em questão a “liberdade” de navegar por um ambiente no qual a memória, enfraquecida, está ainda mais sujeita a ser apagada, sem deixar rastros, ou manipulada a ponto de perder seu valor e

credibilidade como registro. Isso se evidencia no caso das biografias, assunto do capítulo seguinte, *Do oral ao hipertextual: a biografia na produção cultural contemporânea*. Neste capítulo, Siqueira discute a formação das redes de informação como um “conjunto de memórias digitais ligadas entre si” (SIQUEIRA, 2008, p. 87). E compara este modelo ao pensamento de McLuhan, que caracteriza os meios de comunicação como extensões do homem. Segundo o autor, “o mito é a contração ou implosão de qualquer processo e a velocidade instantânea da eletricidade confere dimensão mítica a todas as corriqueiras ações sociais e industriais de hoje. Nós vivemos miticamente, mas continuamos a pensar fragmentariamente e em planos separados” (McLuhan, 2005, p. 41). Também cita o conceito de “reencantamento do mundo”, usado por Maffesoli, como um espaço privilegiado para a propagação de mitos, de contra-racionalidades, típico da cultura do mundo pós-moderno. Esse privilégio do informal, do “causo” e da importância de vigiar a vida alheia, de “conhecer” o outro, de produzir “celebridades”, mesmo que fugazes, está presente nas biografias escritas, no cinema, na televisão, nos *reality shows* (cada vez mais abundantes e variados) e até mesmo na exposição em *blogs* e comunidades virtuais.

As biografias comerciais, muitas vezes escritas por jornalistas, privilegiam, na maioria dos casos, as pessoas aos fatos, fazendo da fama um fator de status. E tomam liberdades, expõem ou omitem fatos, sem o rigor metodológico de uma biografia acadêmica. Fazem uso de uma licença poética que romantiza as narrativas de vidas de personagens que se tornaram, como escreve Siqueira, “*habitués* dos meios de comunicação de massa” (2008, p. 89).

Os dois últimos capítulos, *Técnicas, novas tecnologias, culturas: alguns conceitos e Informação*, objeto de estudo e de consumo, propõem uma reflexão sobre conceitos. A informação, conforme mostra a autora, tanto pode ser esclarecedora e socializadora como alienante. O discurso dos meios de comunicação de massa, apoiado nas facilidades e comodidades proporcionadas pela tecnologia, bombeia informações em diversas mídias, levando o público a seu consumo imediato, sob pena de não manter-se a par das novidades.

Nesse ponto, podemos recorrer à *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, e à reflexão de que “o que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica é hoje a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (1985, p. 114). Não se trata, porém, de assumir uma postura tão radical quanto a frankfurtiana em relação à Indústria Cultural. Mas é preciso considerar o jogo de forças e de influências atuantes entre produtores e consumidores da informação, tomada como bem simbólico e sujeita a valores de mercado. Nesse ponto, Denise ressalta que “quanto mais referências e fontes de informação tiver a audiência, mais crítico será seu olhar” (2008, p. 68). A informação está, portanto, sujeita a diversos filtros culturais, não só os da mídia, mas também os do público.

Em vários momentos, ao longo dos artigos reunidos neste livro, Siqueira assinala o potencial pedagógico e formador dos meios de comunicação de

massa, seja nos meios jornalísticos, nos ambientes multimídia ou na indústria do entretenimento. Mas aponta para o uso despreocupado desses meios e suas representações limitadoras, excludentes ou preguiçosas, que pouco ou nada se empenham em retratar o “real” em sua amplitude e riqueza. Estereótipos, mitificações e idealizações maniqueístas desperdiçam discursos de alto valor educativo, valorizando mais os ideais de mercado e a manutenção do consumo da informação de maneira fragmentada e superficial. Figuras de fácil identificação e influência sobre crianças e jovens, os cientistas são representados de maneira caricata, pobre em conteúdos simbólicos, sem que seja explorado o potencial pedagógico e estimulante da capacidade criativa do observador. Da mesma forma, a ficção científica, longe de preocupar-se em dar explicações plausíveis para os acontecimentos “previstos” em suas narrativas, mitifica o corpo como forma de superação da natureza, tornando-o centro e alvo de poder simbólico numa conjuntura de violência e desconfiança em relação aos avanços da ciência.

Nesse contexto, o trabalho de Denise Siqueira, longe de encerrar esta discussão, abre espaço para uma abordagem crítica sobre a importância dos discursos midiáticos na construção do imaginário, do hábito e da memória coletiva. Através dos programas de televisão, filmes, matérias jornalísticas e ambientes hipermidiáticos, perpetua-se, cada vez mais, uma lógica de mercado onde o valor da informação é medido pela sua velocidade, imediatez e valor de consumo, e não pela proximidade com o real. Os conteúdos repetidos à exaustão na mídia, reificados na conjunção de discursos jornalísticos, publicitários ou mesmo no senso comum acabam por se impor à memória coletiva, influenciando e sendo influenciados por ela, tornando-se cada vez mais comuns e de fácil identificação. “Deriva daí a importância dos discursos midiáticos na construção de imaginários: as noções que equivocadamente repetem podem se tornar aceitáveis” (SIQUEIRA, 2008, p. 68).

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Comunicação e ciência: estudos de representações e outros pensamentos sobre mídia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

# Expediente

## **CONSELHO EDITORIAL**

Carlos Alexandre Moreno - UERJ  
Christiane Luce Gomes - UFMG  
Denise Oliveira Siqueira - UERJ  
Euler David de Siqueira - UFJF  
Fátima Régis de Oliveira - UERJ  
Fernando N. Gonçalves - UERJ  
João Maia - UERJ  
Mônica Fort - PUC/PR  
Nízia Villaça - UFRJ  
Ricardo Ferreira Freitas - UERJ  
Ronaldo Helal - UERJ  
Stéphane Hugon - Paris V

## **EDITORES**

Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Denise Siqueira e  
Prof.Dr.Fernando Gonçalves UERJ

## **REVISÃO E EDIÇÃO EXECUTIVA**

Mes. Luiza Real e José Cláudio Castanheira - PPGCom/UERJ

## **EDITORAÇÃO ELETRÔNICA**

Priscila Pires - ERP/FCS/UERJ

## **DIAGRAMAÇÃO**

Me.José Cláudio Castanheira - PPGCom/UERJ

## **PROJETO GRÁFICO**

Ma.Ana Amélia Erthal - UERJ  
Marcos Maurity - ERP/FCS/UERJ